**Über dieses Buch**

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

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

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

**Nutzungsrichtlinien**

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

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

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

L. eleg. g. 153 nb

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

<36617647550016 S

<36617647550016

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

L, eleg. g 153 rb

# Aesthetik

oder

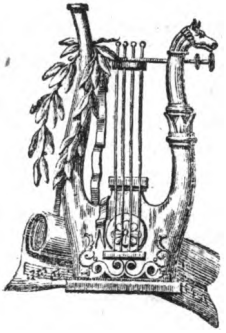
## Lehre vom Schönen und von der Kunst

in ihrem ganzen Umfange

von

**Dr. Franz Ficker,**

Professor der klassischen Literatur und Aesthetik an der Wiener Universität.



Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

**Wien, 1840.**

Im Verlage von J. G. Heubner.

g. D.

356

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

98

Digitized by Google

Dem hochwürdigen

Herrn

# Franz Cassian Hallaschka,

P. T. inf. Probst in Alt-Bunzlau und Prälaten in dem Königreiche Böhmen, k. k. österr. wirkl. Regierungsrathe und Referenten bei der k. k. Studien-Hofkommission, Doktor der Philosophie, Direktor der philosophischen Studien und Präses der philosophischen Fakultät zu Wien, gew. Rektor Magnificus an der Prager und Wiener Hochschule, Mitgliede mehrerer gelehrten Gesellschaften ꝛc.

aus Achtung und Dankbarkeit

gewidmet

vom

**Verfasser.**

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Digitized by Google

# Vorrede zur ersten Auflage.

Da es der Hand- und Lehrbücher der Aesthetik so viele gibt, bedarf die Herausgabe des vorliegenden Werkes einiger Rechtfertigung. Die Aesthetik soll in jungen, empfänglichen Gemüthern den Sinn und die Liebe für das Schöne wecken und nähren, soll ihnen die Ueberzeugung einflößen, daß die Kunstwerke unter die höchsten Bestrebungen des Menschen gehören, und dadurch Ehrfurcht unterhalten gegen die großen Genien aller Zeiten und Völker, und gegen ihre Kunstschöpfungen. Die Geschmacksbildung soll aber nicht einseitig werden; wir haben ja Augen und Ohren für alle Arten von Schönheiten. Darum ward vom Verfasser eine vollständige, alle Künste, nach dem Verhältniß ihrer Wichtigkeit, umfassende Kunsttheorie bezweckt. Werden nicht in den meisten Werken der Art die einzelnen Künste entweder zu leicht abgefertigt, oder auch wohl ganz mit Stillschweigen übergangen? Warum soll die bildende und tönende Kunst stiefmütterlich behandelt werden, und hauptsächlich nur der Poesie die gebührende Ehre widerfahren? Durch diese Vollständigkeit der Kunsttheorie wird es aber auch dem angehenden Künstler, der nicht bloß nach Fertigkeit in der Technik strebt, möglich, von einem solchen Werke Nutzen zu ziehen, besonders leitende Winke zu erhalten über die Wahl der Gegenstände und deren Behandlung, und so mehreres zum klaren Bewußtseyn zu entwickeln, was er früher bloß in seinem Innern geahnet hat. Aber in dieser Beziehung wird es zugleich zweckgemäß seyn, sich nicht an ein herrschendes philosophisches System anzuschließen, eine fremde philosophische Terminologie zu gebrauchen, und immer auf dem höhern Standpunkte der Spekulation stehen zu bleiben. Nichts desto weniger soll die Darstellung des Ganzen dieser Wissenschaft nach dem Zusammenhange eines Systems streben; eine Idee soll, als Princip und fester Punkt des Ganzen, alle Theile gleichmäßig durchdringen, und so ein organisches Ganzes gestalten; das Einzelne

Digitized by Google

soll wissenschaftlich begründet und durchgeführt seyn. Darum soll, zumal in akademischen Vorlesungen, kein Satz aufgestellt, kein Raisonnement geführt werden, welche nicht an einem wirklichen Kunstwerke nachgewiesen werden können. Bei Vorlesungen selbst müssen auch der Beispiele immer mehrere erscheinen; denn sie helfen mehr als Regeln, durch sie erst wird der nöthige Takt ausgebildet. Verfasser macht übrigens keineswegs auf völlige Eigenthümlichkeit Anspruch; er hat das einzelne Unschätzbare und Treffliche, was in verschiedenen Werken vielfach zerstreut sich findet, benützt. Das Streben nach verständiger Anordnung und lichtvoller Darstellung desselben dürfte der vorliegenden Arbeit einigen Werth ertheilen. Bei Nachweisung der Literatur ward nur das Brauchbarste hervorgehoben, und in der Regel nur jene künstlerischen Werke angeführt, die als vorzügliche Muster jeder Gattung zu empfehlen sind. Nähere Würdigung und Charakterisirung derselben muß dem mündlichen Vortrage vorbehalten werden. Dem strengen, philosophischen Kunstrichter dürfte manches etwas breit dünken; aber zur Anregung des jugendlichen Geistes und Gemüthes, wie zur völligen Klarheit des Dargestellten schien jene Umständlichkeit nothwendig. Sollte der Verfasser durch seine Arbeit etwas beigetragen haben, um Jünglinge für die Sphäre der Kunst zu gewinnen, und sie auf dieser Bahn zu leiten; würde er sich für seine Mühe hinlänglich belohnt finden. Uebrigens wird ihm jede gründliche und ohne Bitterkeit mitgetheilte Zurechtweisung willkommen seyn.

Wien, den 1. August 1829.

Der Verfasser.

Digitized by Google

# Vorrede zur zweiten Auflage.

Fortgesetztes Nachdenken über den Gegenstand, mit welchem selbst mein Beruf mich täglich beschäftigt, und die von einzelnen Beurtheilern gemachten Bemerkungen bestimmten mich, die meisten Partien und selbst Paragraphe des vorliegenden Werkes einer genauen Durchsicht zu unterwerfen, Einzelnes, was leicht als überflüssig erscheinen dürfte, ganz wegzulassen, Anderes zweckmäßiger zu ordnen, Vieles mehr zu begründen, das Unrichtige oder nicht Haltbare zu berichtigen, das Nöthige und Neuaufgefundene zu ergänzen, überhaupt der neuen Bearbeitung nicht nur mehr Genauigkeit, sondern auch mehr innern Reichthum und Vollständigkeit zu geben. Gerade in der Aesthetik ist Lückenhaftigkeit ein wesentlicher Mangel, weil hier auf eine immer reichere Anschauung Alles ankommt. Auch die Aesthetik kann nur durch gleichmäßige Beschauung und Würdigung aller ihrer Theile sich zu einem organisch vollendeten Ganzen gestalten; der echte Aesthetiker umfasse daher alle Schwesterkünste der Musen mit gleicher Liebe. Ging das Bestreben des Verfassers schon in der ersten Auflage, wie dies auch ein verehrter Kunstrichter freundlich zu bemerken die Güte hatte, dahin, die studirende Jugend auf dem Gebiete der Kunst gehörig zu orientiren, die allgemeinen Regeln durch zahlreiche Beispiele aus der Kunstwelt zu veranschaulichen, dadurch und durch praktische Hinweisungen immer die Phantasie des Jünglings anzusprechen; so dürfte die zweite Auflage an Fülle von Beispielen noch reichhaltiger befunden werden. Der geschichtliche Ueberblick der poetischen Literatur fiel ganz weg, weil Verfasser indeß seinen geschichtlichen Ueberblick

Digitized by Google

der gesammten schönen Kunst nach ihren einzelnen Sphären als ergänzenden Theil der Aesthetik, Wien 1837, ans Licht treten ließ. Damit ferner die systematische Anordnung strenger und schärfer hervortrete, und so ein harmonischer, nirgend gestörter Bau dem betrachtenden Auge sich zeige, ward in der Poetik jeder Anhang und jede Ergänzungsklasse vermieden. Die Theorie der einzelnen Künste ward aber so geordnet, daß ein naturgemäßer Stufengang von dem Unvollkommensten bis zum Vollkommensten, Geistigsten und Höchsten Statt finde, zumal da auch der geschichtliche Entwicklungsgang in den einzelnen Kunstkreisen nie aus dem Auge verloren werden sollte. Nun geht aber in der bildenden Kunst geschichtlich die Baukunst der Plastik voran, und die Malerei folgte erst der Plastik. Zugleich war Verfasser bestrebt, die Literatur in den einzelnen betreffenden Partien bis auf die neueste Zeit zu vervollständigen. Endlich fand es Verfasser angemessen, da das Werk vorzüglich auf die studirende Jugend berechnet ist, dasjenige, was dem Schüler unumgänglich zu wissen nöthig ist, durch einen größern, was aber bloß zur Erläuterung und Erweiterung der ästhetischen Kenntnisse dient, durch einen kleinern Druck zu bezeichnen. Dadurch wird hoffentlich auch der Ueberblick erleichtert werden. Wenn dem Verfasser auf einem so weiten Gebiete Einzelnes entgangen ist; so darf er wohl auf gütige Nachsicht rechnen, und er wird es mit Dank erkennen, wenn man ihn für künftigen Gebrauch darauf aufmerksam machen will. Ueberhaupt wird ihm jede gründliche Belehrung, ja selbst jede ohne Bitterkeit mitgetheilte Zurechtweisung, wie jeder Wink einer überzeugenden Kritik, stets willkommen seyn.

Der Verfasser.

Digitized by Google

# Inhaltsanzeige.


Einleitung. Seite

§. 1. Begriff der Aesthetik . . . . . 1
„ 2. Ist Aesthetik eine eigentliche Wissenschaft? . . . . . 2
„ 3. Verschiedene Bezeichnungen derselben. — Verhältniß der Kunsttheorie zur Aesthetik . . . . . —
„ 4. Aesthetik in engerer, weiterer, und in der weitesten Bedeutung 4
„ 5. Die Aesthetik ist eine philosophische Wissenschaft. Grenzen derselben . . . . . —
„ 6. Zweck der Aesthetik . . . . . 6
„ 7. Geschichte und Literatur der Aesthetik . . . . 9


## Allgemeiner Theil.

### I. Abschnitt.

#### Lehre vom Schönen.


§. 8. Urideen, und Verschiedenheit derselben . . . . . 27
„ 9. Beschaffenheit derselben . . . . . —
„ 10. Eine Erklärung des Schönen ist nur aus dem Wesen oder der Idee möglich . . . . . —
„ 11. Unzulänglichkeit etymologischer Erklärungen . . . . . 28
„ 12. 13. Subjektive Erklärung des Schönen und Würdigung derselben 28—30
„ 14. Würdigung derjenigen, welche das Schöne bloß in die Form der Dinge setzten . . . . . —
„ 15. Erklärung des Schönen . . . . . 31
„ 16. Einheit in der Mannichfaltigkeit erschöpft nicht das Wesen des Schönen . . . . . —
„ 17. Das Schöne zerfällt in das Schöne der Natur und der Kunst, Unterschied beider Arten . . . . . 32
„ 18. Begriff des Idealen überhaupt und des Ideals der Schönheit insbesondere . . . . . 33
„ 19. Die Menschengestalt allein ist zur Darstellung des Ideals der Schönheit geeignet . . . . . 35
„ 20. Idealisiren und Individualisiren fallen aber in einem Kunstwerke in Eins zusammen . . . . . —
„ 21. Dem Schönen ist das Häßliche entgegengesetzt . . . . . 37
„ 22 Die vorzüglichsten Erscheinungsformen des Schönen sind das Erhabene, das Anmuthige und das Komische . . . —
„ 23. Erklärung des Erhabenen . . . . . —
„ 24. Die Grundlage desselben ist das Große. Unterschied beider . 38
„ 25. Eintheilung des Großen ins Mathematisch- und Dynamisch-Große . . . . . 39
„ 26. Das Ungeheure . . . . . —


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 27. | Das Kolossale | 39 |
| „ 28. | Eintheilung des Erhabenen in das Physisch- und Psychisch-Erhabene. — Das Extensiv-Erhabene | 40 |
| „ 29. | Das Intensiv-Erhabene der Natur | 41 |
| „ 30. | Das Psychisch-Erhabene zerfällt in das Intellektuell- und Moralisch-Erhabene | 42 |
| „ 31. | Darstellung des Erhabenen in den einzelnen Künsten | 46 |
| „ 32. | Das Feierliche und Majestätische | — |
| „ 33. | Das Prächtige | 47 |
| „ 34. | Das Edle | — |
| „ 35. | Das Furchtbare und Schauerliche und dessen Verschiedenheit vom Schauderhaften oder Gräßlichen | 49 |
| „ 36. | Fehler gegen das Große, Erhabene und Edle | 51 |
| „ 37. | Das ästhetisch-Rührende | 54 |
| „ 38. | Das Sanftrührende oder Sentimentale | 56 |
| „ 39. | Das Heftigrührende oder Pathetische | 58 |
| „ 40. | Das Tragische | 59 |
| „ 41. | Das Wunderbare | 62 |
| „ 42. | Das Anmuthige. — Anmuth und Lieblichkeit. — Grazie und Holdseligkeit | 65 |
| „ 43. | Darstellung der Grazie in den einzelnen Künsten | 68 |
| „ 44. | Verwechslung der Grazie mit der Schönheit überhaupt | 69 |
| „ 45. | Ausdruck der Grazie | — |
| „ 46. | Fehler dagegen: das Weichliche und Ueppige | — |
| „ 47. | Künstliche Grazie | 70 |
| „ 48. | Zierlichkeit | — |
| „ 49. | Das Gezierte | — |
| „ 50. | Das Niedliche | 71 |
| „ 51. | Das Tändelnde | 72 |
| „ 52. | Fehler gegen das Niedliche und Beispiele von letzterem | — |
| „ 53. | Streben in der Kunst, das Männlich- und Weiblich-Schöne zu verschmelzen | — |
| „ 54. | Das Naive | — |
| „ 55. | Eintheilung des Naiven | 74 |
| „ 56. | Darstellung des Naiven in den einzelnen Künsten | 75 |
| „ 57. | Das Komische — ihm liegt das Lächerliche zum Grunde | — |
| „ 58. | Erklärung des Lächerlichen überhaupt | 76 |
| „ 59. | — — — und insbesondere | — |
| „ 60. | Grund des Lustgefühls bei Wahrnehmung des Lächerlichen | 80 |
| „ 61. | Zur Auffindung, wie zur Wahrnehmung des Lächerlichen ist eine gewisse subjektive Stimmung erforderlich | 81 |
| „ 62. | Für die erstere überdieß ein höherer Grad von Witz und Scharfsinn | 82 |
| „ 63. | Arten des Witzes | — |
| „ 64. | Grund des Belustigenden des Witzes | 84 |
| „ 65. | Vorsichtsmaßregeln im Gebrauche des Witzes | 85 |
| „ 66. | Das Scherzhafte | — |
| „ 67. | Der Spaß und das Possenhafte — letzteres darf nicht ins Platte oder Läppische verfallen | 87 |
| „ 68. | Wirkung des Scherzhaften | 88 |
| „ 69. | Darstellung desselben in den einzelnen Künsten | — |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 70. | Erklärung des Komischen | 88 |
| „ 71. | Es zerfällt in das Objektiv- und Subjektiv-Komische | 90 |
| „ 72. | — — in das Hoch- und Niedrigkomische oder Burleske | — |
| „ 73. | Das Groteske | 92 |
| „ 74. | Die Karikatur | 93 |
| „ 75. | Beispiele des Burlesken, des Grotesken und der Karikatur | — |
| „ 76. | Das Launige | 94 |
| „ 77. | Das Bizarre und Barocke | 95 |
| „ 78. | Nicht mehr rein und unvermischt erscheint das Komische im Humoristischen und Satyrischen | 96 |
| „ 79. | Das Humoristische | — |
| „ 80. | Darstellung des Launigen und Humoristischen in den einzelnen Künsten | 99 |
| „ 81. | Fehler gegen das Humoristische | 101 |
| „ 82. | Das Satyrische | — |
| „ 83. | Darstellungsmittel des Komischen überhaupt sind: die Parodie und Travestie | 102 |
| „ 84. | Die Persiflage | — |
| „ 85. | Die Ironie | 104 |
| „ 86. | Das Schalkhafte | 106 |


## II. Abschnitt.

### Kunsttheorie.


| | | |
|---|---|---|
| „ 87. | Begriff der Kunst und ihre Verschiedenheit von der Natur | 107 |
| „ 88. | Die Kunst ist aber durch die Natur begründet | — |
| „ 89. | Was treibt den Menschen von der Natur zur Kunst? | 108 |
| „ 90. | Die Kunst selbst zerfällt in mechanische und freie Kunst | 109 |
| „ 91. | Unterschied der freien Kunst und Wissenschaft | 110 |
| „ 92. | Die freie Kunst zerfällt wieder in relative und absolute | — |
| „ 93. | Oberster Grundsatz der Kunst | 111 |
| „ 94. | Kann nicht Nachahmung der Natur seyn | — |
| „ 95. | Nicht Nachahmung der schönen Natur | 113 |
| „ 96. | Nicht Verschönerung der Natur | 114 |
| „ 97. | Inwiefern man Nacheiferung der wirkenden, beseelenden Kraft der Natur dafür gelten lassen könne | 115 |
| „ 98. | Die Kunst vom subjektiven und objektiven Standpunkte betrachtet | 116 |
| „ 99. | Vom erstern aus fordert sie vor allem Genie. Erklärung des Kunstgenies. | — |
| „ 100. | Nothwendige Eigenschaften desselben und seiner Produkte | 117 |
| „ 101. | Unterschied desselben vom Talent | 118 |
| „ 102. | Und von Virtuosität | 119 |
| „ 103. | Die empfangenden Genies | 120 |
| „ 104. | Grundvermögen des Genies | — |
| „ 105. | Die Phantasie in Verbindung mit dem Vermögen der Ideen | — |
| „ 106. | Der Verstand | 121 |
| „ 107. | Das Gefühl | 122 |
| „ 108. | Verhältniß dieser Vermögen zu einander | 123 |
| „ 109. | Begeisterung | — |
| „ 110. | Das Genie muß geweckt werden; wodurch dieß geschehe — wie sich dasselbe kund gebe | 125 |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 111. | Neben dem Kunstgenie bedarf der Künstler unter den zu erwerbenden Eigenschaften vorzüglich der Geschmacks- und artistischen Bildung | 126 |
| „ 112. | Anforderungen an den Beschauer um ein Kunstwerk aufzufassen, und welches ist die höchste Wirkung desselben? | — |
| „ 113. | Der Geschmack | 127 |
| „ 114, 115. | Mittel der Geschmacksbildung | 127—128 |
| „ 116. | Abhängigkeit und Verschiedenheit des Geschmacks | — |
| „ 117. | Vollkommenheiten des Geschmacks | 129 |
| „ 118. | Maß der Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen | 130 |
| „ 119. | Wodurch kann der Geschmack theils unterdrückt, theils falsch geleitet werden? | — |
| „ 120. | Wichtigkeit der Geschmacksbildung | — |
| „ 121. | Kommt dem richtig ausgebildeten Geschmacke Allgemeingiltigkeit zu? | 131 |
| „ 122. | Die Hauptmomente eines Kunstwerks beziehen sich auf die Idee, die Form und die wirkliche Darstellung | 132 |
| „ 123. | Erfindung | — |
| „ 124. | Verschiedenheit des Stoffes | 133 |
| „ 125. | Aus welchem Gebiete entlehnt die Kunst ihre Stoffe? | — |
| „ 126. | Wodurch wird die Wahl der Gegenstände beschränkt? | 134 |
| „ 127. | Anordnung | — |
| „ 128. | Verschiedenheit der Kunstformen | — |
| „ 129. | Ausführung | 135 |
| „ 130. | Im Kunstwerke erscheint das Ideale in individueller Gestalt | — |
| „ 131. | Allgemeine Eigenschaften eines Kunstwerkes | — |
| „ 132. | Besondere in Beziehung auf Erfindung, Anordnung und Ausführung. 1) Einheit und Mannichfaltigkeit | 136 |
| „ 133. | 2) Edle Einfachheit | 137 |
| „ 134. | Doch macht die Einfachheit den Schmuck nicht verwerflich | 138 |
| „ 135. | 3) Leichtigkeit | — |
| „ 136. | 4) Natürlichkeit | 139 |
| „ 137. | 5) Wahrheit | — |
| „ 138. | 6) Deutlichkeit | 140 |
| „ 139. | 7) Vollständigkeit und Präcision | — |
| „ 140. | 8) Haltung und Harmonie | 141 |
| „ 141. | 9) Korrektheit | 142 |
| „ 142. | Das Kunstwerk muß endlich relationslos seyn | 143 |
| „ 143. | Die Kunst ist also nicht da der Nützlichkeit halber, nicht um den Sinnen zu schmeicheln, auch nicht unmittelbar da, Sittlichkeit zu lehren | — |
| „ 144. | Worauf beruht die Sittlichkeit des Künstlers? | 144 |
| „ 145. | Auch der Beschauer muß mit keuschem Sinne an das Kunstwerk hin treten | 145 |
| „ 146. | Widerlegung der Vorwürfe, die man der Kunst macht | 146 |
| „ 147. | Styl | 147 |
| „ 148. | Der persönliche Styl kann wohl ausgebildet, aber nicht angeeignet werden | 148 |
| „ 149. | Manier — das Manierirte — der preciöse Styl | — |
| „ 150. | Realismus und Idealismus der Kunst, Charakter der griechischen und der christlichen Kunst | 149 |


Digitized by Google

Seite

§. 151—155. Gründe des Unterschieds zwischen der antiken und modernen Kunst . . . . . 151—153
„ 156. Symbol und Allegorie . . . . . —
„ 157. Attribut und Emblem . . . . . —
„ 158. Forderungen an das Symbol und die Allegorie . . . 154
„ 159. Wovon der Werth des Symbols abhänge . . . . . 155
„ 160. Darstellung der Allegorie in den einzelnen Künsten . . —
„ 161. Grund der Möglichkeit einer Eintheilung der schönen Künste . —
„ 162. Eintheilungsgrund. Haupteintheilung . . . . . 156
„ 163. Fernere Eintheilung in schaffende und darstellende Künste . 157
„ 164. Ueber Garten-, Beleuchtungskunst ꝛc. . . . . —

# Besonderer Theil.

## Bildende Kunst.

### I. Baukunst (Architektur).

„ 165. Arten der bildenden Kunst . . . . . 159
„ 166. Die Baukunst geht geschichtlich voran . . . . . —
„ 167. Niedere und höhere Baukunst (bürgerliche und schöne) . . —
„ 168. Ist die schöne Baukunst absolut schöne Kunst? . . . 160
„ 169. Erklärung derselben und Verhältniß zu den übrigen Künsten . 161
„ 170. Technischer und ästhetischer Theil der Baukunst . . . 162
„ 171. Der Architekt muß die Bilder seiner Formen aus sich selbst hervorbringen — die Wirkung der Baukunst aber ist lyrisch. — Eigenthümlichkeit der Ausführung . . 163
„ 172. Charakter jedes architektonischen Werkes . . . . . —
„ 173. Vergleich zwischen einem griechischen Tempel und einem gothischen Dom . . . . . —
„ 174. Welche Punkte müssen bei der Architektur berücksichtiget werden? — Die geometrische und mechanische Grundlage . 166
„ 175. Symmetrie . . . . . 167
„ 176. Proportion . . . . . 168
„ 177. Verzierungen (Ornamente) . . . . . 169
„ 178. Der Künstler hüte sich vor Ueberladung . . . . . 170
„ 179. ferner vor Verzierungen, die dem Charakter des Gebäudes widersprechen . . . . . —
„ 180. Wo sind die Verzierungen anzubringen? In den Verzierungen finden die freien und geschwungenen Linien Statt. Woher werden die Verzierungen entlehnt? . . . . 172
„ 181. Aeußeres Element der Architektur . . . . . 173
„ 182. Farbe architektonischer Werke, Ort und Umgebung ders. . —
„ 183. Verschiedenheit des Styls in der Baukunst . . . . 174
„ 184. Literatur der Baukunst . . . . . 175

### II. Plastik.

„ 185. Wesen der Plastik . . . . . 178
„ 186. Die Plastik ist älter als die Malerei . . . . . 179
„ 187. Die Plastik kann nur durch die höchste Reinheit ihrer Formen gefallen . . . . . —
„ 188. Höchstes Princip der plastischen Kunst . . . . . 180
„ 189. Sphäre der Plastik . . . . . 181

Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 190. | Ihre Gegenstände | 181 |
| „ 191. | Darstellung der Thiere | — |
| „ 192. | Beispiel der Griechen | 182 |
| „ 193. | Die menschliche Gestalt ist zum Ausdruck der Ideen der Plastik am meisten geeignet; doch dient sie nur als Hülle | — |
| „ 194. | Die Plastik ist ihrem Wesen nach symbolisch, jede ihrer Gestalten wird eine besondere Idee darstellen | 183 |
| „ 195. | Die Sphäre dieser Kunst ist durch die Griechen keineswegs geschlossen | — |
| „ 196. | Die Plastik bedient sich auch der Allegorie | 184 |
| „ 197. | Ihre Gestalten müssen mit edler Einfachheit und ruhiger Größe ausgeführt erscheinen. — Die Göttergestalten müssen in der höchsten Ruhe dargestellt werden | 185 |
| „ 198. | Das nämliche gilt von einzelnen Menschengestalten | 186 |
| „ 199. | Mäßigung des Ausdrucks ist strengste Forderung für die Plastik | — |
| „ 200. | Diese Mäßigung ist eine nothwendige Wirkung von der Anwendung des idealischen Princips auf die Kunst | 187 |
| „ 201. | Lehre vom Nackten | — |
| „ 202. | Wahl der Draperie | 188 |
| „ 203. | Die Draperie beruht auf dem Gegensatze von Falten und Flächen | 189 |
| „ 204. | Der Stoff darf sich am plastischen Kunstwerke nicht bemerkbar machen | — |
| „ 205. | Aufgabe der Zeichnung in der Plastik | 190 |
| „ 206. | Dimension in der Plastik | — |
| „ 207. | Eintheilung der plastischen Gebilde a) Statue | — |
| „ 208. | Gruppirung in der Plastik | 191 |
| „ 209. | Gesetz für die Darstellung einer Handlung | — |
| „ 210. | Die Plastik kann aber auch an einer einzigen Gestalt ihre ganze Größe beweisen | 192 |
| „ 211. | Einwürfe aus der Kunstgeschichte | — |
| „ 212 u. 213. | Gesichtspunkt und Beleuchtung eines plastischen Werkes | 194 |
| „ 214. | Zu den Gruppen gehören auch Ritterstatuen, Bigä und Quadrigä | 195 |
| „ 215. | Was ist bei einer plastischen Gruppe Hauptsache, was bleibt untergeordnet, und welches ist die Aufgabe ihrer Aufstellung? | — |
| „ 216. | Bildung des Haars, der Nägel, des Auges, des Kopfschmuckes | 196 |
| „ 217. | Beiwerke | — |
| „ 218. | Die Plastik vermag Kolosse zu bilden | 197 |
| „ 219. | Verirrungen in der Plastik | 198 |
| „ 220. | b) Büste | — |
| „ 221. | c) Relief | — |
| „ 222. | Gruppirung des Reliefs | 199 |
| „ 223. | Dürfen plastische Künstler hiezu mehrere Flächen wählen | 200 |
| „ 224. | Gegenstände des Bas-Reliefs | 201 |
| „ 225. | Das Relief dient meist zur Verzierung | — |
| „ 226. | Beispiele aus der Kunstgeschichte | 202 |
| „ 227. | Kameen, Gemmen | — |
| „ 228. | Vasen | — |
| „ 229. | Technische Arten der Plastik | 205 |
| „ 230. | Plastische Darstellungen der Mimik | 208 |
| „ 231. | Literatur und Geschichte der Plastik | 218 |


Digitized by Google

Seite

## III. Graphik.

§. 232. Ihre Arten . . . . . 218
„ 233. a) Zeichenkunst insbesondere . . . . . —
„ 234. b) Malerei . . . . . 220
„ 235. Sphäre der Malerei und Mittel derselben . . . . . —
„ 236. Zweck der Malerei . . . . . 221
„ 237. Auch der Maler hat drei Hauptmomente zu berücksichtigen: . —
„ 238. a) Die Erfindung . . . . . —
„ 239. Die Motive müssen gleichzeitig und neheneinander vorhanden seyn, und sich durch Umriß und Farbe anschaulich machen lassen . . . . . 222
„ 240. Eintheilung der Malerei . . . . . 223
„ 241. Stillleben . . . . . —
„ 242. Blumen- und Fruchtmalerei . . . . . 224
„ 243. Arabesken . . . . . 225
„ 244. Landschaftsmalerei. Eintheilung derselben . . . . . —
„ 245. Die jedesmalige Form der einzelnen Gegenstände wird durch die Idee des Ganzen bestimmt . . . . . —
„ 246. Wirkung der Landschaftsmalerei . . . . . —
„ 247. Verschiedenheit der Charaktere einer Landschaft . . . 227
„ 248. Zweck der Landschaftsmalerei . . . . . 228
„ 249. Verschiedenheit der Landschaften nach ihrem natürlichen, ästhetischen und poetischen Charakter . . . . . —
„ 250. Verschiedenheit derselben nach ihrem natürlichen Charakter . 229
„ 251. Nach ihrem ästhetischen . . . . . —
„ 252—253. Nach ihrem poetischen . . . . . 230
„ 254. Erste Forderung, die an eine Landschaft gemacht wird . . 231
„ 255. Effektstücke . . . . . —
„ 256. Ruhige und bewegte Zustände insbesondere . . . . . —
„ 257. Die Darstellung einer ruhigen oder bewegten Situation ist entweder des Künstlers Hauptzweck oder Nebensache . —
„ 258. In wie weit der Landschaftsmaler Licht und Bewegung darstellen könne . . . . . 232
„ 259. Unterschied zwischen den ruhigen und bewegten Effekten . . —
„ 260. Staffage . . . . . 233
„ 261. Der gemeine und der Idealstyl der Landschaft . . . . —
„ 262—263. Verhältniß der Staffage zur Landschaft . . . . . 234
„ 264. Architektur in der Landschaft . . . . . 235
„ 265. Prospekt . . . . . —
„ 266. Perspektivmalerei . . . . . 236
„ 267—268. Ausführung und Vollendung des Einzelnen . . 236—237
„ 269. Gesammtforderung an ein Landschaftsgemälde. Zwei Schulen der Landschaftsmalerei . . . . . —
„ 270. Die Marinenmalerei . . . . . —
„ 271. Ruhige und bewegte Situationen . . . . . 238
„ 272. Seeschlachtengemälde . . . . . 239
„ 273. Darstellung des Wassers . . . . . —
„ 274. Thierstücke. Verhältniß derselben zur Landschaftsmalerei . —
„ 275. Die Plastik kann Thiere vollkommner darstellen, als die Malerei 240
„ 276. Verschiedenheit der Thierstücke . . . . . —
„ 277. Am höchsten steht unter den Thierstücken das Charakterstück . —

Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 278. | Darstellung der Kämpfe mit Thieren | 241 |
| „ 279. | Wodurch kann der Maler bei Darstellung der Thiere sich verirren? | — |
| „ 280. | Darstellung des einzelnen Menschen | 242 |
| „ 281. | Bildniß | — |
| „ 282. | Charakterbild | 243 |
| „ 283. | Bloß psychologische Charaktere | 244 |
| „ 284. | Ideales Charakterbild | — |
| „ 285. | Aufnahme der Bildnisse in historische Gebilde | — |
| „ 286. | Der Künstler hat nebst der Wahrheit das ästhetische Interesse zu beachten | — |
| „ 287. | Ist hiebei ein Hintergrund nöthig? | 245 |
| „ 288. | Historienmalerei | — |
| „ 289. | Die Historienmalerei ist nur eines Moments der Handlung mächtig; sie wähle den interessantesten | 246 |
| „ 290. | Vortheil, den die Malerei erreicht, daß sie jenem Moment Dauer gibt | 247 |
| „ 291. | Malerisch schöne Darstellung jenes Moments | — |
| „ 292. | Ja es muß nicht immer ein bestimmter Moment seyn | — |
| „ 293. | Forderung an die dramatische Malerei. Das Bild habe anschauliche Verständlichkeit | 248 |
| „ 294. | Welche Gegenstände bleiben ausgeschlossen? | 249 |
| „ 295. | Den Beschauer muß das reinmenschliche Interesse ansprechen | 250 |
| „ 296. | Wie wenn geschichtliche Treue den Forderungen der Kunst entgegensteht? | — |
| „ 297. | Wodurch wird der allzuheftige Ausdruck gemildert? | — |
| „ 298. | Verschiedenheit des historischen Gemäldes bei den Alten und Neuern | 251 |
| „ 299. | Das Kostüm | — |
| „ 300. | Verhältniß der Architektur und anderer Beiwerke in der Historienmalerei | 252 |
| „ 301. | Episoden der Historienmalerei | — |
| „ 302. | Der Historienmaler hüte sich vor überflüssigen Figuren | 253 |
| „ 303. | Historischer Cyklus | — |
| „ 304. | Die Malerei ist vorzüglich geeignet, Schlachten darzustellen | 254 |
| „ 305. | Ueberhaupt sind heroische Gegenstände der Malerei günstig | 255 |
| „ 306. | Raphael bleibt Muster dramatischer Malerei | — |
| „ 307. | Konversationsstücke | — |
| „ 308. | Karikatur | 256 |
| „ 309. | Allegorische und symbolische Gemälde | — |
| „ 310. | Forderungen an die Allegorie | 257 |
| „ 311. | Verschiedenheit der allegorischen Darstellungen | 258 |
| „ 312. | Allegorische Personen dürfen nicht unter historische eingemischt, noch das Historische in das Allegorische umgebildet werden | — |
| „ 313. | Wann wird das symbolische Bildwerk am anziehendsten? | 259 |
| „ 314. | Das Emblem | — |
| „ 315. | Die Anspielung | — |
| „ 316. | Unterschied des Alterthums und der christlichen Zeit rücksichtlich der Allegorie und des Symbols | 260 |
| „ 317. | Mythische Gebilde | — |
| „ 318. | Wie soll der Maler hiebei die Dichter benützen? | — |
| „ 319. | Schwierigkeit der Nachbildung von Gegenständen der nordischen Mythologie | 261 |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 320. | Vorsichtsmaßregeln für den Darsteller der griechischen Mythen | — |
| „ 321. | Mystische Darstellungen | 262 |
| „ 322. | Eintheilung derselben | — |
| „ 323. | Darstellung der christlichen Gottheit | — |
| „ 324. | Darstellung der Engel | 264 |
| „ 325. | Nothwendigkeit der Flügel | 265 |
| „ 326. | Das Naive ist hier nicht auszuschließen | — |
| „ 327. | Das Kostümiren der Engel | — |
| „ 328. | Darstellung des bösen Princips | — |
| „ 329. | Historisch-mystische Personen | 266 |
| „ 330. | Darstellung Jesus Christus | — |
| „ 331. | Die historischen Momente sind doppelter Art | — |
| „ 332. | Welches sind die günstigsten Gegenstände aus der Geschichte des Erlösers? | 267 |
| „ 333. | Darstellung des todten Christus | 268 |
| „ 334. | — — der Madonna | — |
| „ 335. | — — der Schmerzensmutter insbesondere | 270 |
| „ 336. | Tadelnswerthe Darstellungen der Madonna | — |
| „ 337. | Darstellung der Propheten, Apostel und Evangelisten | — |
| „ 338. | Auswahl der historischen Situationen | 271 |
| „ 339. | Darstellung der Märtyrer | — |
| „ 340. | Welches Leiden eignet sich nicht zur künstlerischen Darstellung? | 272 |
| „ 341. | Unter welcher Bedingung kann der Künstler den Märtyrer auch bloß als Charakterbild darstellen? | — |
| „ 342. | Darstellung der Nebenpersonen in Märtyrerscenen | — |
| „ 343. | Darstellungen aus dem alten Testament | 273 |
| „ 344. | Sinnbildliche Darstellung der Gefühle, Begriffe und kirchlichen Meinungen | — |
| „ 345. | β) Anordnung oder Komposition eines Gemäldes | — |
| „ 346. | Allgemeine und besondere Anordnung | 274 |
| „ 347. | Allgemeines Gesetz für die Anordnung. Symmetrie | — |
| „ 348. | Gruppirung. Einheit des Interesse | 275 |
| „ 349. | Verhältniß der Hauptfigur | — |
| „ 350. | — — mehrerer Gruppen zu einander | — |
| „ 351. | Musterformen der Gruppe | — |
| „ 352. | Würdigung derselben | 276 |
| „ 353. | Mannichfaltigkeit der Gruppen | — |
| „ 354. | Vorsichtsmaßregeln bei der Gruppirung | 277 |
| „ 355. | γ) Die Ausführung | — |
| „ 356. | Die Zeichnung | — |
| „ 357. | Linearperspektive | — |
| „ 358. | Die Zeichnung muß anatomisch und perspektivisch richtig seyn | 278 |
| „ 359. | Harmonisch | — |
| „ 360. | Voll edler Einfachheit | 279 |
| „ 361. | Harte — weiche Zeichnung | — |
| „ 362. | Dimension | — |
| „ 363. | Unterschied der Malerschulen in der Zeichnung | 280 |
| „ 364. | Kolorit | 281 |
| „ 365. | Eigenschaften eines guten Kolorits sind Wahrheit des Lokaltons und des Stoffes der Gegenstände und harmonische Vereinigung aller Töne in Einen Hauptton | — |




Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 366. | Tinten | 282 |
| „ 367. | Karnation | — |
| „ 368. | Die Beschaffenheit der Materie ist das Wesentliche des Kolorits | 283 |
| „ 369. | Zu viel Härte oder zu große Mürbigkeit sind Fehler in Hinsicht auf den Ausdruck des Stoffs. Titian bleibt Muster | — |
| „ 370. | Ist es möglich, das Kolorit zu idealisiren? | — |
| „ 371. | Wirkung des Lichts und Dunkels. Zweck der Beleuchtung. Einheit der Beleuchtung | 284 |
| „ 372. | Wahl und Vertheilung der Farben. Harmonie der Farben | 285 |
| „ 373. | Haltung, deren Grundlage die Luftperspektive | 286 |
| „ 374. | Helldunkel. Correggio. Rembrand | — |
| „ 375. | Die Kunst des Helldunkels ist Sache des Genies | 288 |
| „ 376. | Verschiedenheit des Helldunkels nach Verschiedenheit der Arten des Styls | — |
| „ 377. | Idealisches Kolorit | 289 |
| „ 378. | Verschiedenheit des Kolorits und des Helldunkels insbesondere in den verschiedenen Schulen | — |
| „ 379. | Ausdruck | 290 |
| „ 380. | Verschiedenheit des Ausdrucks nach Verschiedenheit der Individualität des Künstlers | 291 |
| „ 381. | Draperie | 292 |
| „ 382. | Gesetz für das Nackte | 294 |
| „ 383. | Werth eines Gemäldes — Berücksichtigung des Orts, für welchen es bestimmt ist | 295 |
| „ 384. | Technische Arten der Malerei | — |
| „ 385. | Literatur der Malerei | 304 |
| „ 386. | c) Holzschneidekunst, d) Kupferstecherkunst, e) Steindruck | 306 |
| „ 387. | Ihr Zweck, Vervielfältigung der Kunstwerke — ihr Entwicklungsgang | 307 |
| „ 388. | Holzschneidekunst | 308 |
| „ 389. | Kupferstecherkunst und ihre Arten | 309 |
| „ 390. | Stahlstich | 314 |
| „ 391. | Steindruck | 315 |
| | **Tonkunst.** | |
| „ 392. | Sie bildet unter der Form des Hörbaren | 317 |
| „ 393. | Begriff der Tonkunst — ihre Verwandtschaft und Verschiedenheit von der lyrischen Poesie | — |
| „ 394. | Wovon das Vergnügen an einer musikalischen Komposition abhänge | 318 |
| „ 395. | Die Musik muß ein treuer Abdruck der innern Zustände des Gefühlvermögens seyn | 319 |
| „ 396. | Die Musik ist zwar eine der ältesten unter den schönen Künsten, erreichte aber am spätesten ihre hohe Vollendung | — |
| „ 397. | Elemente eines vollkommenen Tonstücks | — |
| „ 398. | Musikalischer Rhythmus | — |
| „ 399. | Takt | 320 |
| „ 400. | Verschiedenheit der Taktarten | 322 |
| „ 401—402. | Bewegung (Tempo) | 324–325 |
| „ 403. | Ton — Stärke und Schwäche — Höhe und Tiefe — Härte und Weichheit, Rauhheit und glatte Rundung derselben — Eigenthümlichkeit der Töne | — |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 404. | Schubart's Charakteristik der Töne | 326 |
| „ 405. | Haltung des Grundtones | 330 |
| „ 406. | Eigenthümlichkeit der einzelnen Instrumente rücksichtlich des Tones | 331 |
| „ 407. | Charakterisirung mehrerer Saiteninstrumente | 332 |
| „ 408. | — — der Orgel | 334 |
| „ 409. | — — des Klaviers, Pianoforte, und des Flügels | 335 |
| „ 410. | — — der Harmonika und des Harmonichords | 336 |
| „ 411. | Würdigung neu erfundener musikalischer Instrumente | 337 |
| „ 412. | Charakterisirung der Blasinstrumente | — |
| „ 413. | — — der Pauke und Trommel | 340 |
| „ 414. | Was bestimmt die Wahl der Instrumente? | — |
| „ 415. | Melodie — Intervalle — Tonleiter | 341 |
| „ 416. | Harmonie | 348 |
| „ 417. | Unterschied der griechischen und christlichen Musik | 350 |
| „ 418. | Wesen und Charakter der Tonkunst — Zweck derselben | 352 |
| „ 419. | Ist Malerei in der Musik gestattet? | — |
| „ 420. | Wirkung der Musik | 354 |
| „ 421. | Die Tonkunst zerfällt in die Tonsetzkunst und die musikalische Darstellungskunst | 356 |
| „ 422. | Nothwendige Eigenschaften des Komponisten | — |
| „ 423. | Forderungen an den Virtuosen — Nachtheil der Tonkünstler | 358 |
| „ 424. | Vokalmusik | 359 |
| „ 425. | Forderungen an den Sänger | 361 |
| „ 426. | Zahl der Stimmen im Gesange | 362 |
| „ 427. | Grundformen des Gesanges. — Recitativ und Arie | — |
| „ 428. | Lyrisch-musikalische Dichtungsarten | 365 |
| „ 429. | Episch-musikalische Dichtungsarten. Dramatisch-musikalische Dichtungsarten | 368 |
| „ 430. | Vokalmusik mit der Instrumentalmusik in Verbindung. — Figurirter Kirchengesang | 370 |
| „ 431. | Theatralische Musik | 372 |
| „ 432. | Instrumentalmusik für sich allein | 374 |
| „ 433. | Dichtungsarten der Instrumentalmusik. — Das Koncert | 376 |
| „ 434. | Die Sonate | 377 |
| „ 435. | Die Symphonie | 378 |
| „ 436. | Die Phantasie | 379 |
| „ 437. | Das Rondeau | 380 |
| „ 438. | Die Variationen | — |
| „ 439. | Die Serenade | — |
| „ 440. | Die Tanzmusik | — |
| „ 441. | Der Marsch | 382 |
| „ 442. | Die Fuge und der Kanon sind der Vokal- und Instrumentalmusik gemeinschaftlich | 383. |
| „ 443. | Literatur der Tonkunst | 384 |


## Poesie.


| | | |
|---|---|---|
| „ 444. | Begriff der Poesie überhaupt und insbesondere | 386 |
| „ 445. | Die Sprache als Medium der Darstellung — die Poesie hat das größte Gebiet. — Ihre Wirkung und Dauer | 387 |
| „ 446. | Der Versbau macht nicht das Wesen der Poesie aus | 389 |
| „ 447. | Unterschied der Poesie von der Prosa und der eigentlichen Beredsamkeit | — |




Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 448. | Verwandtschaft und Verschiedenheit der Poesie und Philosophie | 390 |
| „ 449. | Gegenstand der Poesie | 391 |
| „ 450. | Verhältniß der Poesie zur Gegenwart und Vergangenheit | 392 |
| „ 451. | Zweck und oberster Grundsatz der Poesie | — |
| „ 452. | Gehalt und Darstellung | 393 |
| „ 453. | Poetischer Gehalt | — |
| „ 454. | Die Darstellung begreift unter sich das poetische Kolorit und den poetischen Rhythmus | — |
| „ 455. | Forderungen des poetischen Kolorits | — |
| „ 456. | Figuren und Tropen | — |
| „ 457. | Aufzählung der wichtigern | 394 |
| „ 458. | Poetischer Rhythmus | 401 |
| „ 459. | Ist der Rhythmus der Poesie wesentlich? | — |
| „ 460. | Quantität — Accentuation | 402 |
| „ 461. | Verschiedenheit der Sprachen in dieser Beziehung | 403 |
| „ 462. | Versfuß | 404 |
| „ 463. | Verschiedenheit der Versfüße | — |
| „ 464. | Wirkung der Versfüße | 406 |
| „ 465. | Vers. Cäsur | — |
| „ 466. | Wort-, Takt- und Sinn-Cäsur | 407 |
| „ 467. | Reim — Alliteration und Assonanz | 408 |
| „ 468. | Verschiedenheit der Versarten | 412 |
| „ 469. | Jambische Versart | — |
| „ 470. | Trochäische | 414 |
| „ 471. | Der daktylische Vers | 415 |
| „ 472. | Der heroische Vers oder Hexameter | 416 |
| „ 473. | Der Pentameter | 417 |
| „ 474. | Der anapästische Vers | 418 |
| „ 475. | Der amphibrachische Vers | 419 |
| „ 476. | Die alkäische Versart | — |
| „ 477. | Die sapphische | 420 |
| „ 478. | Die choriambische | — |
| „ 479. | Die Stanze | 421 |
| „ 480. | Die Sestine | 422 |
| „ 481. | Die Terzine | 423 |
| „ 482. | Die Dezime | — |
| „ 483. | Angabe der auf die Rhythmik sich beziehenden Schriften | — |
| „ 484. | Eintheilung der Dichtarten | 425 |
| „ 485. | Lyrische Poesie | 426 |
| „ 486. | Ihr Wesen — ihr Zweck — ihre Sphäre | — |
| „ 487. | Das dargestellte Gefühl muß rein menschlich erscheinen | 427 |
| „ 488. | Beruf des lyrischen Dichters | — |
| „ 489. | Eigenthümlichkeiten der Lyrik | — |
| „ 490. | Lyrische Unordnung — lyrischer Schwung | 428 |
| „ 491. | Lyrische Sprache | — |
| „ 492. | Lyrischer Rhythmus | — |
| „ 493. | Eintheilung der Lyrik | — |
| „ 494. | a) das Lied | 429 |
| „ 495. | Rhythmus des Liedes | — |
| „ 496. | Das geistliche — das weltliche Lied | 430 |
| „ 497. | Volkslied | — |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 498. | Das Lied erscheint außerdem noch in doppelter Form | 430 |
| „ 499. | Das Lied nähert sich oft der Ode — es gestattet auch eine dramatische Einkleidung | 431 |
| „ 500. | Dem Liede untergeordnete Dichtungsformen | — |
| „ 501. | Das Sonett | — |
| „ 502. | Endreime | 433 |
| „ 503. | Das Madrigal | — |
| „ 504. | Das Rondeau | — |
| „ 505. | Das Triolet | — |
| „ 506. | Die Glosse | 434 |
| „ 507. | Lyrische Kantate | — |
| „ 508. | b) Ode | — |
| „ 509. | Eigenschaften der Ode | 435 |
| „ 510. | Eintheilung der Ode | 436 |
| „ 511. | Die Ode kann auch den dramatischen Charakter erhalten | 437 |
| „ 512. | Vergleichung der Oden der Alten und der Neuern | — |
| „ 513. | Die Hymne | 438 |
| „ 514. | Verschiedenheit des griechischen, des hebräischen und des neuern Hymnus | — |
| „ 515. | Dithyrambe | — |
| „ 516. | Rhapsodie | 439 |
| „ 517. | c) Elegie | — |
| „ 518. | Charakter derselben | 440 |
| „ 519. | Ton — und Gegenstände der Elegie | — |
| „ 520. | Sphäre der Elegie | 441 |
| „ 521. | Die Elegie kann länger seyn, als die Ode — ihre Umständlichkeit — ihre Milde | — |
| „ 522. | Fehler gegen die Elegie | 442 |
| „ 523. | Ausdruck der Elegie | — |
| „ 524. | Elegische Versart | — |
| „ 525. | Heroide | — |
| „ 526. | Personen und Charakter der Heroide | 443 |
| „ 527. | Thema derselben | — |
| „ 528. | Regeln der Schreibart der Heroide | — |
| „ 529. | Ihr Zustand bei den Neuern | 444 |
| „ 530. | Lyrische Epistel | — |
| „ 531. | Kanzone | — |
| „ 532. | Idylle | 445 |
| „ 533. | Gegenstand der Idylle | — |
| „ 534. | Das reine Naturleben liegt mitten inne zwischen Verfeinerung und Rohheit | 446 |
| „ 535. | Ton der Idylle | — |
| „ 536. | Ausdruck und Rhythmus der Idylle | 447 |


## Didaktische Poesie.


| | | |
|---|---|---|
| „ 537. | Zweck derselben | — |
| „ 538. | Gegenstände der didaktischen Poesie | 448 |
| „ 539. | Worin das Wesen der didaktischen Poesie nicht bestehe | — |
| „ 540. | Verschiedenheit der didaktischen Poesie von der Lyrik | 449 |
| „ 541. | Eintheilung der didaktischen Poesie | — |
| „ 542. | Das eigentliche Lehrgedicht | 450 |
| „ 543. | Das philosophische und das scientifisch-artistische Lehrgedicht | — |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 544. | Didaktische Satyre | 451 |
| „ 545. | Scherzende und ernste Satyre | 452 |
| „ 546. | Standpunkt des Satyrikers | — |
| „ 547. | Allgemeine und persönliche Satyre | 453 |
| „ 548. | Gegenstände, welche von der Satyre ausgeschlossen bleiben | — |
| „ 549. | Wirkung der Satyre | — |
| „ 550. | Forderungen der Satyre | 454 |
| „ 551. | Unterschied der didaktischen Satyre vom eigentlichen Lehrgedicht | — |
| „ 552. | Unterschied derselben vom satyrischen Epos und Drama | — |
| „ 553. | Metrum der didaktischen Satyre | — |
| „ 554. | Von der Parodie und Travestie | 455 |
| „ 555. | Die didaktische Epistel | 456 |
| „ 556. | Das Spruchgedicht | 457 |
| „ 557. | Das Epigramm, Sinngedicht, ist gleichsam der Keim zu jeder andern Dichtungsart | 458 |
| „ 558. | Eigenschaften des Epigramms | — |
| „ 559. | Aeußere Form und Sylbenmaß des Epigramms | 459 |
| „ 560. | Räthsel | — |
| „ 561. | Charade | 460 |
| „ 562 | Anagramm a) Logogryph, b) Palindrom | — |
| „ 563. | Die äsopische Fabel | 461 |
| „ 564. | Beschaffenheit der Lehre | — |
| „ 565. | Beschaffenheit des Bildes oder Faktums | 462 |
| „ 566. | Die Thierwelt eignet sich am meisten zu handelnden Personen in der Fabel | — |
| „ 567. | In wie fern der Fabeldichter seine handelnden Personen auch außerhalb der Thierwelt wählen könne | 463 |
| „ 568. | Eigenschaften der Fabel | — |
| „ 569. | Eintheilung der Fabeln | — |
| „ 570. | Form und Ton der Fabel; sie kann prosaisch und metrisch seyn | — |
| „ 571. | Erfindung der Fabel | 644 |
| „ 572. | Ursprung der Fabel | — |
| „ 573. | Unterschied der Fabel vom Beispiele und von der Parabel | — |
| „ 574. | Und von der mythischen und allegorischen Dichtung | 466 |
| „ 575. | Ueber beschreibende Poesie | 468 |


## Epische (erzählende) Poesie überhaupt.


| | | |
|---|---|---|
| „ 576. | Epische Poesie überhaupt | — |
| „ 577. | Forderung an die poetische Erzählung überhaupt | 469 |
| „ 578. | Gegenstände der erzählenden Poesie überhaupt | 469 |
| „ 579. | Fabel der erzählenden Poesie | — |
| „ 580. | Darstellung der erzählenden Poesie | 470 |
| „ 581. | Unterarten der epischen Poesie überhaupt | 471 |
| „ 582. | Die poetische Erzählung mit ihren Unterarten | — |
| „ 583. | Die eigentliche poetische Erzählung | — |
| „ 584. | Stoff derselben | 472 |
| „ 585. | Sie zerfällt in die ernste und komische Erzählung | — |
| „ 586. | Eigenschaften der poetischen Erzählung | — |
| „ 587. | Die Form derselben ist rhythmisch oder unrhythmisch. Versart | 473 |
| „ 588. | Legende | — |
| „ 589. | Romanze und Ballade. Unterschied zwischen der südlichen Romanze und nördlichen Ballade | 474 |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 590. | Wesen derselben | 475 |
| „ 591. | Stoff derselben | 476 |
| „ 592. | Romanze im Sinne der Neuern | — |
| „ 593. | Eigenthümlichkeit der Ballade | — |
| „ 594 | Novelle. Unterschied derselben von der poetischen Erzählung, vom Roman und Mährchen. — Verschiedenheit derselben bei Boccaccio, Cervantes und Tieck | 477 |
| „ 595. | Das Mährchen. — Ursprung, Stoff u. Eigenthümlichkeit desselben | 479 |
| „ 596. | Der Roman | 482 |
| „ 597. | Sphäre des Romans — wodurch wird der Roman poetisch. — Ursache der Verbreitung und Herrschaft des Romans | — |
| „ 598. | Geschichtsfabel des Romans. Vergleich des Romans mit dem Traume | 483 |
| „ 599. | Epische Natur des Romans | 484 |
| „ 600. | Verwicklung und Auflösung im Romane | — |
| „ 601. | Charakteristik des Romans. Hauptperson. Passivität derselben | 485 |
| „ 602. | Einheit des Romans. — Objektivität des Ganzen | 486 |
| „ 603. | Zweck des Romans | 487 |
| „ 604. | Form des Romans | — |
| „ 605. | Komischer Roman und Arten desselben | — |
| „ 606. | Würdigung des historischen Romans | 488 |
| „ 607. | Verwerfliche Romane | 490 |
| „ 608. | Eintheilung der Romane nach Jean Paul — nach historischen Beziehungen | — |
| „ 609. | Das eigentliche Epos insbesondere. Wesen desselben | — |
| „ 610. | Geschichtsfabel des Epos | 492 |
| „ 611. | Organisirung des gewählten Stoffes. — Einheit der epischen Handlung, Episoden | 493 |
| „ 612. | Objektiver Charakter des Epos — ruhige Darstellung des Fortschreitenden | 494 |
| „ 613. | Motivirung desselben | 495 |
| „ 614. | Im Epos tritt an die Stelle des Schicksals hohe Zufälligkeit | — |
| „ 615. | Charakteristik des Epos | — |
| „ 616. | Darstellung des Epos | 496 |
| „ 617. | Grundform der epischen Darstellung | 497 |
| „ 618. | Versart des Epos | 498 |
| „ 619. | Ankündigung, Anrufung, und Abschnitte des Epos | — |
| „ 620. | Abarten des Epos | 499 |
| „ 621. | Das historische Epos | — |
| „ 622. | Das romantische Epos | — |
| „ 623. | Das idyllische Epos | 500 |
| „ 624. | Das komische Epos | — |


## Dramatische Poesie.


| | | |
|---|---|---|
| „ 625. | Dramatische Poesie. Ihr Unterschied von andern Dichtungsarten | 501 |
| „ 626. | Im Drama ist die Handlung individuell | 502 |
| „ 627. | Im Drama erscheint ein Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit | — |
| „ 628. | Der dramatische Dichter stellt die Handlung unter der Form der Gegenwart dar | — |
| „ 629. | Höchste Objektivität des Drama. Motivirung desselben | 505 |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 630. | Nothwendigkeit der dialogischen Form. — Erklärung des Drama | 503 |
| „ 631. | Beschaffenheit des dramatischen Dialogs und Monologs | 504 |
| „ 632. | In wie fern ein dramatisches Werk poetisch, in wie fern es theatralisch sey | 505 |
| „ 633. | Wahl des Stoffes | — |
| „ 634. | Einheit der Handlung — des Orts und der Zeit | 506 |
| „ 635. | Erklärung der dramatischen Handlung — ihrer Einheit und Vollständigkeit | — |
| „ 636. | Verschiedenheit des modernen und antiken Drama in Beziehung auf Einheit der Zeit und des Ortes | 507 |
| „ 637. | Die Handlung zerfällt in die innere und äußere | — |
| „ 638. | Exposition | 508 |
| „ 639. | Verwicklung | — |
| „ 640. | Entwicklung | 509 |
| „ 641. | Charakteristik im Drama. Forderungen an dieselbe | — |
| „ 642. | Verhältniß des Hauptcharakters und der Nebenpersonen im Drama | 511 |
| „ 643. | Eintheilung des Drama in Akte und Scenen | — |
| „ 644. | Sprache des Drama. — Versart desselben | 512 |
| „ 645. | Eintheilung des Drama | 513 |
| „ 646. | Tragödie | — |
| „ 647. | Wesen der Tragödie | — |
| „ 648. | Fabel der Tragödie. — Mythische Stoffe | 517 |
| „ 649. | Historische Stoffe | 518 |
| „ 650. | Einheit und Vollständigkeit der Handlung — Exposition, Verwicklung und Auflösung — und Motivirung in der Tragödie | — |
| „ 651. | Tragische Charakteristik — Hauptcharakter — darf der Dramatiker absolut vollkommene oder absolut unvollkommene Charaktere gebrauchen? | 519 |
| „ 652. | Ist der hohe Rang der Hauptpersonen wesentlich? | 521 |
| „ 653. | Zur Basis der tragischen Dichtung dienen entweder Situationen oder Leidenschaften oder Charaktere | — |
| „ 654. | Unterschied der Tragödie rücksichtlich der Charakteristik und der Gruppirung der Charaktere von den übrigen dramatischen Dichtungen | 522 |
| „ 655. | Leidenschaft als Basis der tragischen Dichtung — Behandlung derselben | 523 |
| „ 656. | Ist Reinigung der Leidenschaften Zweck der Tragödie? | — |
| „ 657. | Das Wunderbare in der Tragödie | 524 |
| „ 658. | Gebrauch des Wahnsinns als tragischen Motivs | 525 |
| „ 659. | Tragische Diktion | — |
| „ 660. | Versart der Tragödie | 526 |
| „ 661. | Ueber die Verschiedenheit der antiken Tragödie und des romantischen Trauerspiels | 527 |
| „ 662. | Komödie. Erklärung derselben | 531 |
| „ 663. | Seinen Stoff wählt der Lustspieldichter aus dem gemeinen Leben | — |
| „ 664. | Die Komödie zerfällt in die heiter scherzende und in die scherzhaft spottende. — In ihr erscheint bald mehr das Hochkomische, bald mehr das Niedrigkomische | 532 |
| „ 665. | In der Komödie herrscht der neckende Zufall, Laune und Willkühr | — |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 666. | Verwicklung der Komödie — Situationsstück, Intriguen- und Charakterstück, Posse | 533 |
| „ 667. | Stoff der Komödie insbesondere | 534 |
| „ 668. | Sittliche Tendenz des Lustspiels | 535 |
| „ 669. | Dialog, Monolog, Sprache, Versart und Titel des Lustspiels | — |
| „ 670. | Unterschied der alten Komödie und der neuern | 536 |
| „ 671. | Neben- und Mittelarten des Drama. 1) Das humoristische Schauspiel | 538 |
| „ 672. | 2) Das romantische Schauspiel | — |
| „ 673. | 3) Das geistliche Schauspiel | 539 |
| „ 674. | 4) Das historische Schauspiel mit Inbegriff des Ritter-Schauspiels | — |
| „ 675. | 5) Das Familien-Drama | 541 |
| „ 676. | 6) Das idyllische Drama | 542 |
| „ 677. | 7) Das dramatische Sittengemälde, wohin auch die Maler-Schauspiele gehören | — |
| „ 678. | 8) Das didaktische Schauspiel | 543 |
| „ 679. | 9) Das musikalische Schauspiel (die Oper) | — |
| „ 680. | Aufgabe für den Operndichter | 544 |
| „ 681. | Der Operndichter muß musikalisch dichten | — |
| „ 682. | Verhältniß der Künste untereinander in der Oper | 545 |
| „ 683. | Stoffe für die Oper | — |
| „ 684. | Anordnung der Oper | 546 |
| „ 685. | Eintheilung der Oper in die eigentliche Oper, die Operette und das Melodrama — der eigentlichen Oper in die ernsthafte und komische | — |
| „ 686. | Die Operette | — |
| „ 687. | Das Melodrama | 547 |
| „ 688. | Die Kantate | — |
| „ 689. | Forderungen an den Dichter einer Kantate | 548 |
| „ 690. | Aeußere Form der Kantate. Unterschied derselben vom Oratorium | — |
| „ 691. | Literatur der Poetik | 550 |


## Redekunst.


| | | |
|---|---|---|
| „ 692. | Die Redekunst ist nur eine relativ schöne Kunst. Ihre Eigenthümlichkeit | 551 |
| „ 693. | Bestimmung der Beredsamkeit | 552 |
| „ 694. | Die Theorie der Beredsamkeit ist aber verschieden von der Theorie des Styls | 553 |
| „ 695. | Figuren und Tropen hat die Beredsamkeit mit der Poesie gemeinschaftlich | — |
| „ 696. | Eigenschaften des Redners | — |
| „ 697. | Die Theorie der Beredsamkeit zerfällt in die innere und äußere | 555 |
| „ 698. | Literatur der Rhetorik | 556 |
| „ 699. | Innere Rhetorik — Erfindung | 559 |
| „ 700. | Wahl des Thema | — |
| „ 701. | Wahl der Erläuterungen | 560 |
| „ 702. | Erläuterungen in Beziehung auf den Charakter der Rede überhaupt | — |
| „ 703. | Beachtung des Verhältnisses dessen, was der Erläuterung bedarf, zu dem besondern Zweck und Thema der Rede | — |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 704. | Erläuterungen, die durch die Fassungskraft der Zuhörer nothwendig werden . . . . . | 560 |
| „ 705. | Wahl der Beweise überhaupt . . . . . | — |
| „ 706. | Allgemeine Quellen der Gründe, durch welche Ueberzeugung bewirkt wird . . . . . | 561 |
| „ 707. | Am meisten sagen der Beredsamkeit die verpflichtenden und bewegenden Gründe zu . . . . . | 562 |
| „ 708. | Wahl der Gründe insbesondere . . . . . | — |
| „ 709. | Der Redner suche dem Zuhörer die Uebersicht und Festhaltung der Gründe zu erleichtern . . . . . | — |
| „ 710. | Der Redner berücksichtige auch die Meinungen und Ansichten, Neigungen, Zweifel und Einwürfe, welche seinen Behauptungen und Forderungen entgegenstehen könnten . | — |
| „ 711. | Anordnung der Rede . . . . . | 563 |
| „ 712. | Eingang der Rede . . . . . | — |
| „ 713. | Proposition und Eintheilung . . . . . | 564 |
| „ 714. | Exposition (narratio) . . . . . | 565 |
| „ 715. | Argumentation . . . . . | 566 |
| „ 716. | Pathetischer Theil . . . . . | 567 |
| „ 717. | Schluß der Rede . . . . . | 568 |
| „ 718. | Ausführung, Eigenthümlichkeit der rednerischen Darstellung . | 569 |
| „ 719. | Periodenbau . . . . . | — |
| „ 720. | Wesentliche Erfordernisse eines schönen Periodenbaues . . | 570 |
| „ 721. | Wohlklang der Rede a) Euphonie . . . . . | 571 |
| „ 722. | Fehler gegen die Euphonie . . . . . | 572 |
| „ 723. | b) Eurhythmie (oratorischer Numerus) . . . . . | 573 |
| „ 724. | Schreibart der Rede . . . . . | — |
| „ 725. | Die Beredsamkeit zerfällt in die weltliche und geistliche — in die darstellende, berathende und rein bestimmende . . | 574 |
| „ 726. | Die weltliche Beredsamkeit ist a) politisch, b) gerichtlich, c) panegyrisch, d) akademisch, e) sogenannte Anrede oder Harangue . . . . . | — |
| „ 727. | Geistliche Beredsamkeit . . . . . | 576 |
| „ 728. | Die äußere Beredsamkeit, oder der mündliche Vortrag zerfällt in die Deklamation und Gesticulation oder Mimik . | 577 |
| | **Deklamation.** | |
| „ 729. | Zweck und Grundlage derselben . . . . . | — |
| „ 730. | Die Deklamation zerfällt in die grammatische, charakterisirende und personificirende. Die grammatische hat es mit der Aussprache, mit der grammatisch-richtigen Betonung und mit der Beobachtung der grammatischen Pausen zu thun | — |
| „ 731. | Charakterisirende Deklamation. Sie fordert a) eine volltönende, hinlänglich starke, biegsame und gebildete Stimme, b) die richtige Anwendung der verschiedenen Töne, c) den Gebrauch des Rede-Accents, d) die Beachtung der oratorischen Pausen, und e) das reine Auffassen und Wiedergeben des natürlichen Verhältnisses zwischen den verschiedenen Arten des Vorstellungslebens und den entsprechenden Formen des Tonausdrucks. — Deklamatorische Malerei . . . . . | 579 |
| „ 732. | Personificirende Deklamation. Sie ist doppelter Art . . | 585 |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 733. | Die Deklamation zerfällt in die redneriſche, dichteriſche und theatraliſche. Redneriſche Deklamation | 586 |
| „ 734. | Dichteriſche Deklamation | 588 |
| „ 735. | Theatraliſche Deklamation | — |
| „ 736. | Literatur der Deklamation | — |
| | **Mimik.** | |
| „ 737. | Mimik oder Gebärdenkunſt. Natürliche und konventionelle Gebärden | 590 |
| „ 738. | Erforderniſſe zur mimiſchen Darſtellung von Seite des Körpers und Geiſtes | — |
| „ 739. | Eigenſchaften des mimiſchen Spiels | 591 |
| „ 740. | Verſchiedenheit der Accente im mimiſchen Ausdrucke | 593 |
| „ 741. | Das mimiſche Spiel begleitet entweder die Sprachdarſtellung, oder bildet ein ſelbſtſtändiges Ganzes | — |
| „ 742. | Mimik in Verbindung mit der redneriſchen Darſtellung | — |
| „ 743. | Mimik in Verbindung mit der poetiſchen Deklamation | 594 |
| „ 744. | Mimik in Verbindung mit theatraliſcher Deklamation | 595 |
| „ 745. | Pantomime | — |
| | **Tanzkunſt.** | |
| „ 746. | Charakter und Weſen derſelben | 596 |
| „ 747. | Der Tanz zerfällt in den Natur- und Kunſttanz | 597 |
| „ 748. | Der Kunſttanz in den geſellſchaftlichen und theatraliſchen, oder in den niedern und höhern | 598 |
| „ 749. | Grundformen des Tanzes | 599 |
| „ 750. | Stoff der Tanzkunſt | 600 |
| „ 751. | Beſondere Geſellſchaftstänze | — |
| „ 752. | Der theatraliſche Tanz zerfällt in das gemeine Theaterballet und das pantomimiſche Ballet | 601 |
| „ 753. | Würdigung des pantomimiſchen Ballets | 602 |
| „ 754. | Forderungen an das pantomimiſche Ballet | 604 |
| „ 755. | Eintheilung der pantomimiſchen Ballete | 606 |
| „ 756. | Literatur der Tanzkunſt | 607 |
| | **Schauſpielkunſt.** | |
| „ 757. | Erklärung derſelben | 608 |
| „ 758. | Der Schauſpieler iſt Künſtler und Kunſtwerk zugleich, er ſtellt aber einen fremden Charakter dar | — |
| „ 759. | Das Kunſtwerk des Schauſpielers iſt zwar das lebendigſte von allen, aber auch das flüchtigſte | — |
| „ 760. | Nothwendige Anlagen des Schauſpielers von Seite des Körpers und des Geiſtes | 609 |
| „ 761. | Nothwendige Vorübungen und Vorkenntniſſe des Schauſpielers | — |
| „ 762. | Zu letztern muß ſich eine tiefe Menſchen- und Weltkenntniß geſellen — und Geiſtesgegenwart | 610 |
| „ 763. | Ferner hat der Schauſpieler tief in den Geiſt und Charakter der darzuſtellenden Rolle einzudringen, und beſonders ihr Verhältniß zum Ganzen und zu allen übrigen Rollen genau zu berechnen. Wichtigkeit des Zuſammenſpiels | 611 |
| „ 764. | Nothwendige Haltung des Schauſpielers | 613 |


Digitized by Google

| | | Seite |
|---|---|---|
| §. 765. | Der Schauspieler hat seinen Charakter idealisch aufzufassen . | 614 |
| „ 766. | Ob der Schauspieler selbst fühlen, und ob er zu viel Feuer haben könne? . . . . . | — |
| „ 767. | Ob der Schauspieler ein selbstständiger Künstler sey, oder ganz vom dramatischen Dichter abhänge . . . . . | — |
| „ 768. | Deklamation und Mimik des Schauspielers — subjektive Semiotik . . . . . | 615 |
| „ 769. | Unterschied des Ausdrucks der pathologischen und contemplativen Zustände . . . . . | 616 |
| „ 770. | Ausdruck des Uebergangs der Zustände . . . . . | 617 |
| „ 771. | Nothwendigkeit eines vermittelnden Zwischenausdruckes . . | — |
| „ 772. | Geberdenspiel in stummen Scenen . . . . . | — |
| „ 773. | Wie sollen moralische Betrachtungen gesprochen werden? . | — |
| „ 774. | Verschiedenheit der Deklamation und der Mimik nach Verschiedenheit des auszudrückenden Interesses . . . | 618 |
| „ 775. | Verschiedenheit der Deklamation und Mimik nach Verschiedenheit der dramatischen Dichtung . . . . . | — |
| „ 776. | Wie sind Helden- und Liebhaberrollen darzustellen? . . . | 620 |
| „ 777. | Wie sind Anstandsrollen darzustellen? . . . . . | 621 |
| „ 778. | Wie sind Naturmenschen darzustellen? . . . . . | — |
| „ 779. | Wie sollen boshafte Charaktere dargestellt werden? wie intriguante? . . . . . | — |
| „ 780. | Wie Doppelcharaktere? . . . . . | 622 |
| „ 781. | Wie der Wahnsinn? . . . . . | 623 |
| „ 782. | Wie Geisterrollen? . . . . . | — |
| „ 783. | Wie der Buffo? . . . . . | — |
| „ 784. | Verschiedenheit des Ausdrucks in ethischer Beziehung . . | 624 |
| „ 785. | Vergleich des Schauspielers mit dem bildenden Künstler . | — |
| „ 786. | Wie soll der Vortrag des Chors in der Tragödie beschaffen seyn? | — |
| „ 787. | Gruppirung im Schauspiele . . . . . | 625 |
| „ 788. | Das Kostüme des Schauspielers . . . . . | — |
| „ 789. | Forderungen an die Direktion . . . . . | 627 |
| „ 790. | Orchester . . . . . | — |
| „ 791. | Literatur der Schauspielkunst . . . . . | 628 |


Digitized by Google

# Einleitung.

§. 1. Das Wort Aesthetik kommt von dem griechischen Zeitworte: αἰσθάνομαι, (empfinden, eigentlich physisch afficirt werden), daher es nicht nur vom Tastsinne, sondern auch von andern Sinnen gebraucht wird, und da das Wort αἴσθησις sinnliche Vorstellung, Empfindung bezeichnet; so könnte man Aesthetik dem Nominal- oder Wortbegriffe nach mit Sinnenlehre, Theorie der Sinnlichkeit, oder des Anschauungsvermögens, Empfindungslehre übersetzen.

Darum brauchte Kant (in seiner Kritik der reinen Vernunft) das Wort Aesthetik, um damit den ersten Theil der Transcendental-Philosophie, die Analytik der Sinnlichkeit, zu bezeichnen.

Alexander Gottlieb Baumgarten, ein ausgezeichneter analytischer Philosoph aus der Leibnitz-Wolfischen Schule, verstand unter Aesthetik die Wissenschaft des Schönen, oder der sinnlichen Erkenntniß (scientia cognitionis sensitivae), weil er das Schöne für einen Gegenstand der sinnlichen Erkenntniß hielt. Das Schöne ist ihm nämlich, nach der Bestimmung seines Lehrers Wolf, die sinnlich erkannte Vollkommenheit, oder vollkommene sinnliche Erkenntniß. Die Regeln des Schönen und die Bedingungen, unter welchen uns etwas wohlgefällt, fließen demnach aus dem Begriffe der Vollkommenheit, und werden auf das sinnliche oder niedere Erkenntnißvermögen angewendet. Dadurch entsteht nun die Aesthetik, die Wissenschaft des Schönen, und was man dabei immer bezweckte, die Theorie der schönen Künste (αἰσθητική sc. ἐπιστήμη), die von Baumgarten als ein Theil der theoretischen Philosophie der Logik gegenüber gesetzt wurde, als welche es mit den Regeln des höhern Erkenntnißvermögens, oder mit der Verstandeserkenntniß, zu thun habe. Dieser Name ist beibehalten worden, und so verschieden seitdem die Ansichten von dem Wesen des Schönen und seiner Beziehung auf Natur und Kunst



Digitized by Google

waren, so hat man doch immer, selbst wenn man an Regeln zur Beurtheilung des Schönen zweifelte, eine Wissenschaft, oder Philosophie des Schönen darunter verstanden, und dieß war es, was Baumgarten eben so wohl, als die neuesten Aesthetiker, wenn auch auf den verschiedensten Wegen, anstrebten.

§. 2. Baumgarten hoffte die Gesetze des Schönen und das Urtheil über solches ganz auf Vernunftprincipien zu bringen, und so die Aesthetik als eigentliche Wissenschaft zu begründen. Konnte dieses Bestreben Baumgarten's auf seinem Standpunkte und zu seiner Zeit nicht gelingen; so behauptete Kant und seine Schule, daß diese Bemühung auch für uns und die Zukunft vergeblich sey; denn a) werde das Schöne nicht durch die Vernunft erkannt, sondern durch den Geschmack (Schönheitssinn) gefühlt; b) die Regeln des Schönen seyen bloß empirisch; denn man könne nicht a priori behaupten, daß etwas schön seyn müsse; aus empirischen Regeln aber lasse sich die eigentliche Wissenschaft nicht herleiten. Doch hat Kant in seiner »Kritik der ästhetischen Urtheilskraft« diese selber aufgestellte Behauptung faktisch zurückgenommen. Denn jene Kritik enthält in der That transscendental-philosophische Untersuchungen über den Geschmack, und gibt insofern der Aesthetik eine rein wissenschaftliche, philosophische Grundlage.

§. 3. Ehe wir aber prüfen, ob die Aesthetik eine eigentliche Wissenschaft seyn könne, oder nicht, müssen wir ihren Begriff noch näher entwickeln. Daß die Aesthetik ihrem Gegenstande nach der Philosophie angehöre und von der Ansicht der Philosophie abhänge, welche freilich dem Wechsel der Systeme unterworfen ist, daß folglich auch ihre Ansicht wechsle, ist von selbst einleuchtend, und man hat sie bald in engerer, bald in weiterer Bedeutung genommen, oft auch mit andern Benennungen vertauscht. Kant und mehrere seiner Anhänger wollten den Namen Aesthetik überhaupt verdrängt wissen, und nannten sie bloß eine Geschmackslehre, oder eine Wissenschaft, welche allgemeine, aus der Natur des menschlichen Geistes selbst geschöpfte Grundsätze zur Beurtheilung des Wohlgefälligen in den Erzeugnissen der Natur und Kunst aufstellt; wollten aber, weil der Geschmack sich nicht lehren, sondern bloß durch Beurtheilung gegebener Fälle mittelst gewisser, empirischer Kriterien berichtigen und verfeinern lasse, dafür bloß das Wort »Geschmackskritik« gebraucht wissen, obwohl wir eben so ohne Bedenken die Ethik eine Tugendlehre und die

Digitized by Google

Religions-Philosophie eine Religionslehre nennen, und Tugend und Religion sich eben so wenig als der Geschmack, im eigentlichen Sinne lehren lassen. Ueberhaupt aber sind beide Benennungen zu eng; sie sprechen bloß von den Wirkungen des Schönen, und erschöpfen also nicht den Begriff der von Baumgarten sogenannten Aesthetik. Andere nannten die Aesthetik eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Allein die letztere Benennung ist unstatthaft, weil es nur schöne Künste, aber keine schönen Wissenschaften gibt. Der Wissenschaft ist es nur um Wahrheit zu thun. Was man sonst schöne Wissenschaften nannte, ist nichts anders als die schönen Redekünste, Poesie und Beredsamkeit. Ob und inwiefern die letztere unter die schönen Künste gezählt werden könne, davon später. Ferner ist die Aesthetik nur in Ansehung ihres angewandten Theils eine Theorie der schönen Künste; an und für sich ist sie eine Theorie vom Schönen überhaupt, das Verhältniß der Kunsttheorie zur Aesthetik ist aber folgendes: die Theorie der Künste nimmt gewöhnlich einen historischen Ursprung, das heißt, sie ist ein durch Kritik vorhandener Kunstwerke und Vergleichung derselben, so wie durch Vergleichung der verschiedenen Künste unter einander gefundener Inbegriff mannichfaltiger Regeln, nach welchen der Künstler in bestimmten Gattungen der Kunst wirken und beurtheilt werden soll, nebst Beobachtungen über die verschiedenen Wirkungen der Kunstwerke, anfangs gewöhnlich mit den technischen, oder materiellen Kunstregeln vermischt, die sich auf die Bearbeitung der verschiedenen Stoffe oder Darstellungsmittel beziehen, deren sich die Künste bedienen. Allein vorhandene Werke der Kunst, selbst die vortrefflichsten, zeigen nur das Erreichte, nie das, was sich in jedem Fall erreichen läßt: und wenn die Idee der Kunst über alle Kunstwerke erhaben ist; so steht die Idee der Schönheit, welche der Aesthetik vor Allem zu entwickeln obliegt, über allen Kunsttheorien, und diese haben ohne jene keinen wahren Grund und Haltungspunkt, geschweige denn, daß sie die Stelle derselben ersetzen könnten. Doch läßt sich von der andern Seite nicht läugnen, daß die Kunsttheorien anwendbarer gewesen seyen, und der Kunst größeren Vortheil gebracht haben mögen, als manche Systeme der Aesthetik. Jene weisen nämlich unmittelbar auf etwas wirklich Vorhandenes hin, was sich bestimmen, und für Jeden, der nur mit einiger Kenntniß der Gattungen von Kunstprodukten begabt ist, deutlich nachweisen läßt. Weil das von Baumgarten gewählte Wort



Digitized by Google

»Aesthetik« Gefühlslehre (eigentlich Empfindungslehre) überhaupt andeute, wählte Kaiser das Wort Kalliästhetik; aber auch dieses Wort drückt nur einen integrirenden Theil der Wissenschaft aus, die hier abgehandelt werden soll.

§. 4. Das Wort Aesthetik wird nämlich bald in engerer, bald in weiterer, bald in der weitesten Bedeutung gebraucht. Aesthetik in engerer Bedeutung wäre daß die Lehre von dem Wesen des Schönen, und der damit verwandten ästhetischen Gefühlsart, oder eine Philosophie, oder Metaphysik des Schönen; Aesthetik in weiterer Bedeutung umfaßte außerdem die Lehre vom Kunstgenie, dem Wesen und Zwecke der schönen Kunst, oder eine Kunstphilosophie; Aesthetik endlich in der weitesten Bedeutung würde außer diesen beiden Theilen noch einen dritten umfassen, nämlich die Lehre von dem Vermögen und der Kunst der Beurtheilung des Schönen, die Kritik der vorhandenen Kunstwerke. **Wir nehmen hier das Wort in seiner weitesten Bedeutung und verstehen darunter diejenige philosophische Wissenschaft, welche das mit unbestimmtem und wandelbarem Gefühle empfundene Schöne in Natur und Kunst durch unveränderliche klare und deutliche Begriffe erkennen lehrt.** Sie gehört übrigens zu den objectivsten und positivsten Wissenschaften, weil sie nichts aus der Subjectivität zu deduciren hat, sondern alles, was sie behandelt, ihr in objectiver Gestaltung vorliegt.

§. 5. **Von selbst einleuchtend ist es, daß das Gebiet unserer philosophischen Erkenntniß nicht geschlossen sey, wenn es nicht auch die Entwicklung der Grundidee des Schönen in sich aufnimmt, und daß es stets eine Anforderung an das gründliche Wissen bleibe, die Lehre von der Kunst auf die Idee des Schönen zu beziehen, und diese mit den höchsten unserer Ideen in Verbindung zu setzen.** Es gibt aber drei Grundideen in der Seele, welche den drei Grundvermögen anheim fallen: Die Idee des Wahren dem Erkenntnißvermögen, die Idee des Schönen dem Gefühlsvermögen und die Idee des Guten dem Bestrebungsvermögen. Das Wahre wird gedacht, das Schöne wird gefühlt, das Gute wird gewollt. Die Principien und Gesetze, die in dem Schönen liegen, sind dieselben mit dem Guten und Wahren, nur daß dieses beides sich auf Erkenntniß- und Willenskraft, jenes sich auf das Gefühl bezieht. Die wissenschaftliche (philosophische) Erforschung der drei Grundideen aber bildet eine Metaphysik des

Digitized by Google

Wahren, Schönen und Guten. Die Erfahrungsbeweise, die Kant dafür aufstellt, daß Aesthetik keine Wissenschaft seyn könne, sind, wie Grohmann treffend bemerkt, leicht widerlegt. Was erstlich die Verschiedenheit der ästhetischen Urtheile betrifft; so verliert dieser Grund seine nöthige Haltbarkeit durch die nicht minder große Verschiedenheit und Entgegensetzung der moralischen und anderer Urtheile, die sich auf Erkenntniß beziehen. Was die Unmöglichkeit demonstrativer ästhetischer Urtheile betrifft; so stützt sich die Gewißheit des ästhetischen Urtheils eben so gut, wie die demonstrative Gewißheit in Sachen der Erkenntniß und des Willens auf Thatsachen des höhern Bewußtseyns. Wenn drittens Kant behauptet, daß das Schöne und die Beurtheilung desselben gar nicht von einem Begriffe, sondern von einer innern, subjectiven Beziehung abhänge; so könnte man ja bei einem ähnlichen Verfahren auch das Gute und Wahre nicht minder für ein solches subjectives, formelles Spiel erklären. Wer läugnet ein rein rationelles Wissen, wo die höchsten Principien der Vernunft, die höchsten Thatsachen des Bewußtseyns aufgestellt werden, wo also keine Demonstration aus noch höhern Thatsachen möglich ist? Aber eben diese Thatsachen der Vernunft sind auch so unmittelbar, so ursprünglich, so nothwendig und allgemein giltig, daß, wie sie über allen möglichen begriffsmäßigen Demonstrationen hinausliegen, sie derselben auch nicht bedürfen. Waltet nun kein Zweifel ob, daß diejenigen Wissenschaften, welche es mit den höchsten Principien des Erkenntniß- und Willensvermögens zu thun haben, obschon diese Principien sich auf eine nicht weiter demonstrable Thatsache des höhern Bewußtseyns gründen, wahre und im eigentlichen Sinne des Wortes Vernunft-Wissenschaften sind; so wird auch diejenige Wissenschaft, welche die höchsten Principien des Gefühlsvermögens zum Gegenstande hat, obschon sich diese Principien auch, wie die des Erkenntniß- und Willensvermögens auf ursprüngliche, rationelle, nicht weiter erweisbare Thatsachen gründen, Wissenschaft im strengen Sinne des Worts genannt werden können. Uebrigens sind die Grenzen der Aesthetik allerdings bisher noch nicht gehörig abgemarkt. Am meisten hängt sie mit der Philosophie als integrirender Theil zusammen, und der Geschichte der Kunst kann sie durchaus nicht entbehren.

Digitized by Google

§. 6. **Der Zweck der Aesthetik kann kein anderer seyn, als: Die Idee des Schönen, das Wesen der Kunst und ihre mannichfachen Formen philosophisch zu erklären, das heißt, die letzten Gründe des Schönen im menschlichen Gemüthe aufzusuchen, den Zusammenhang der Kunst mit den höchsten Bestrebungen des Menschen zu zeigen, und die verschiedenen Kunstformen methodisch zu entwickeln, dadurch aber den Kunstsinn zu wecken und zu beleben, nicht aber Kunstsinn und Schöpfungsgeist zu ertheilen.** Die Aesthetik maßt es sich nicht an, den Genius bilden zu wollen; sie setzt bei jedem Künstler Kunstsinn und Schöpfungsgabe, bei jedem Beurtheiler wenigstens das Daseyn des Kunstsinnes als unumgängliche Bedingung voraus. Der Aesthetiker kann dem Künstler wohl einen höchsten Grundsatz und die davon abgeleiteten Gesetze angeben, die ihm die Kunst in ihrer Ehrfurcht gebietenden Würde zeigen; er kann ihm ferner Regeln mittheilen, die sich auf Anordnung und Composition der Theile zu irgend einem bestimmten Ganzen, so wie auf Ton und Farbe desselben beziehen; aber er kann ihn dieses Ganze nimmermehr selbst erfinden lehren, und muß ihm sogar die Anwendung jener Regeln überlassen. Er kann, wie Dambek sagt, dem Schiffer wohl Klippen und Untiefen bezeichnen, vor denen er sich zu hüten hat; er kann ihm die Leuchte aufstecken, wornach er seinen Lauf richte; aber er kann nicht zugleich die Stelle des Steuermanns, oder des lebendig wehenden Windes vertreten, der das Fahrzeug treibt. Eben so gibt er dem Kunstrichter wohl die Norm (das Richtmaß) in die Hand, womit er Kunstwerke messe; der Gebrauch des Maßes aber bleibt diesem selbst überlassen. — Immer kommt also hier das Beste auf die Fähigkeit zur Kunst selbst an. Sie ist ein Geschenk des Himmels, das er seinen Lieblingen ertheilt. Poetae nascuntur. Unterricht, von welcher Art er auch sey, kann sie uns weder verschaffen, noch den Mangel derselben ersetzen oder vergüten, und selbst die eifrigste Verwendung für sich allein, das studium sine divite vena kann, wie schon Horaz sagte, dem Künstler nur wenig Heil bringen. — Aber, dürfte man einwenden, wozu nützt die Aesthetik, wenn es ihrer nicht bedarf, um ein Kunstwerk hervorzubringen, oder wenn es hervorgebracht ist, es mit Wohlgefallen zu betrachten und mit Geschmack zu beurtheilen? Bevor Aristoteles mit seiner Poetik und Rhetorik als Kunstrichter aufstand, waren die großen Genien, ein Homer, ein Pindar, ein Sophokles, ein Aristophanes längst entschlummert, aber ihre Gesänge lebten fort im Munde des

Digitized by Google

kunstsinnigen Hellenen; selbst die Wirksamkeit des großen Demosthenes hatte aufgehört, und hat er nicht aller Zuhörer Gemüth unwiderstehlich an sich gefesselt? Die höchste Blüthe der schönen Kunst war dahin, als sich die Theorie erst auszubilden anfing. Auch eine vollendete Philosophie der Kunst würde zur Wiederherstellung des echten Kunstgefühls, nachdem es einmal verloren gegangen, allein nicht hinreichend seyn. — Wahr ist's, ehe die Aesthetik ward, war die Schönheit, so wie der gestirnte Himmel war, ehe es eine Astronomie gab; wie das Gute war, ehe es eine wissenschaftliche Erörterung desselben gab; wie Sprachen lange gesprochen wurden, ehe es Sprachlehren gab. Die Schönheit war von Ewigkeit in Gott, vom Anfang an in den Werken der Natur, und vor aller Philosophie in den Werken der Kunst. Der Genius schafft seine Kunstgebilde der Regeln unbewußt, und diese werden erst von seinen Produktionen durch den Philosophen abstrahirt. Genie und Geschmack werden zunächst durch das öftere Betrachten des Schönen in der Natur und Kunst, durch fleißiges Studium schon vorhandener Kunstwerke, was mehr ist als bloße Beschauung, und durch eigene Uebung nach guten Mustern entwickelt und ausgebildet. — Allein durch die Aesthetik lernt 1) der Künstler und der Kunstrichter sein Geschäft mit philosophischem Geiste treiben, die tiefer liegenden Bedingungen der ästhetischen Wirksamkeit des menschlichen Gemüthes erforschen und von seinem Verfahren Rechenschaft geben, was derjenige nicht kann, der bloß nach dunklen Begriffen in seinem Denken und Wirken sich richtet. Die Aesthetik stellt in klarer Geschiedenheit von allen möglichen Bedingungen eines eigenthümlichen Stoffes, das von den sämmtlichen Künsten gemeinschaftlich Bearbeitete vor Liebhabern, Kennern und Künstlern hin, eröffnet den ersteren einen größeren Kreis des Genusses, den andern einen größern Kreis ihrer Beurtheilung, den Künstlern einen Weg großartiger Zusammenwirkung. Die Aesthetik hat die Tendenz, den Genius zu verstehen in seinem Schaffen und in seinen Werken; ja sie wird den Künstler selbst bei seiner ästhetischen Thätigkeit unterstützen und leiten können. Denn er wird leichter auf das menschliche Herz wohlgefällig wirken, treffender über das, was auf das menschliche Herz so wirken soll, urtheilen können, wenn er weiß, warum und unter welchen Bedingungen das menschliche Herz an schönen Gegenständen Wohlgefallen finde, und was es eigentlich sey, was an ihnen das menschliche Herz

Digitized by Google

mit solch' einer Zaubergewalt an sich zieht. Und lehrt Aesthetik auch nicht Kunstwerke hervorbringen, so bewahrt sie doch vor Mißgriffen und vor den falschen Richtungen, welche Stümper dem Geschmacke geben können, z. B. daß die Kunst keinem äußern Zwecke dienen dürfe, oder auch einem bloßen Modegeschmacke, wie es der Fall war mit den gemeinen Ritterromanen, Geistergeschichten, Familiengemälden, kränklich sentimentalen Dramen. Alles, was die Kritik vermag — aber, zum Glück auch Alles, was das Genie bedarf — sind Winke, Warnungen, Fingerzeige ꝛc. Der hohe Nutzen der Aesthetik ist also auch von dieser Seite außer Zweifel gesetzt, und Horazens: »Nec rude, quid prosit, video ingenium« gerechtfertigt. So sagt Goethe in Künstlers Apotheose:

»Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen
Sich durch Natur und Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.«

2) Sichert die Aesthetik den schönen Künsten ihren Rang unter den höchsten Bestrebungen des Menschen, indem sie einerseits die zur Hervorbringung derselben nothwendigen Geisteskräfte erklärt, anderseits den Einfluß derselben auf die Bildung der Menschen zeigt. Das schönste, würdigste Ziel, das der Mensch als solcher seinen Bestrebungen setzen kann, ist wohl unstreitig Humanität, oder wahrhaft menschliche Bildung. Diesem Ziele führt ihn nun die Kunst um so zuverlässiger entgegen, da die höchste Gewalt in ihr zugleich mit dem höchsten Reize vermählt ist, und ihre Bande daher eine magische Kraft besitzen, ohne doch je drückend zu seyn. Denn die Kunst nimmt nicht, wie die Wissenschaft, bloß gewisse einzelne Geisteskräfte in Anspruch, sondern sie greift in die Entwicklung aller menschlichen Kräfte ein, weckt, regelt und bildet sie auf eine harmonische, und so den ganzen Menschen beseligende Weise. Da nun die Aesthetik diese wundersame Kraft der Kunst so viel wie möglich zu erklären strebt, so liefert sie unstreitig wissenschaftliche Belege für die hohe Würde derselben. Eben so unläugbar ist es, daß sie durch treue Darstellung von dem Adel der Kunst dem Sinne für solche, dem Geschmacke reiche Nahrung bietet. Wie

Digitized by Google

wichtig und edel aber dieses Geschäft sey, dafür geben Geschichte und Erfahrung laute Beweise. So oft jener Rang verkannt, und Kunst wenig oder gar nicht geachtet, oder zu Zwecken der Nothdurft behandelt ward, versanken die Völker in Barbarei. »Da befehden sich im Grimme die Begierden wild und roh. Nur der Eris rauhe Stimme waltet, wo die Charis floh.« Ganz andere, höchst erfreuliche Daten bieten uns hingegen jene Zeiten, wo die Kunst blühte. Denn das ästhetische Gefühl wird auch, besonders wo es die lebendige Idee des Schönen leitet, nicht minder Quelle der Begeisterung zu großen, edlen Thaten und Unternehmungen. In einem Zeitalter aber, dessen höchstes Streben der Vortheil ist, das ökonomisch genug ist, die Behauptung Campe's zu ertragen, der Erfinder eines Spinnrades, oder gar der braunschweiger Mumme sey dem Dichter der Ilias vorzuziehen; in einem Zeitalter, das einseitig genug vorzüglich Verstandesbildung bezweckt, thut es Noth, den Sinn für alles Schöne und Große tief aufzuregen, Ehrfurcht und Liebe zu erwecken und zu unterhalten gegen die großen Genien aller Zeiten und ihre Produktionen. Die ästhetische Kultur gewährt daher den gewiß zu berechnenden Gewinn, daß sie der ganzen Ankündigung des durch die Künste veredelten Jünglings eine Milde und Feinheit gibt, die durch keine Gelehrsamkeit und durch kein Sprachstudium erworben wird, und die in Verbindung mit der Reinheit der Sitten die äußere Liebenswürdigkeit des Menschen vermittelt. 3) Die Aesthetik unterstützt und fördert das Studium der schönen Kunstwerke, indem sie uns tiefere Blicke in den Bau und die Schönheit der trefflichsten Denkmäler des menschlichen Geistes thun läßt, und bewirkt, daß ihre höhere Natur auch die unsrige immer inniger und lebendiger anspricht. Zum Belege dient Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums ꝛc. Hiermit wird aber nicht geläugnet, daß es überhaupt einen Punkt gebe, von welchem an die Schönheit jedes echten Kunstwerkes zu einem Geheimniß wird, dessen Lösungswort zwar im Allgemeinen auszusprechen, doch im Einzelnsten nicht mehr zu begründen ist.

## Geschichte und Literatur der Aesthetik.

§. 7. War die griechische Kunst auch nicht die ursprüngliche, wie dieß die Ruinen großer und kolossaler Werke der Plastik und Architektur in Asien und Afrika und die feurige und erhabene Tem-

Digitized by Google

pelpoesie der Hebräer bezeugen; so zeigt sich doch vor der Zeit der Griechen keine Spur ästhetischer Betrachtung. Bei den Griechen aber finden wir erstens in die Form der Mythe gekleidete Ansichten über den Ursprung der Kunst überhaupt und insbesondere der Poesie. Zweitens finden sich zerstreute Betrachtungen über das Schöne, und zwar zunächst über das Schöne einzelner Kunstwerke und Kunstgattungen, früher der bildenden Kunst, als der objektivsten und zur Vergleichung mit der Natur unmittelbar einladenden. Solche Betrachtungen waren mit der materiellen Technik fast unzertrennlich verbunden und der Kanon des Polykleitos deutet auf Kunstregeln dieser Art. Platon (übersetzt von Schleiermacher) erblickte zuerst das Schöne unter den Ideen; im Phaidros spricht er sich darüber in einem philosophischen Mythos aus, im Philebos führt er es mit dem Guten auf Einen Quell zurück, im Hippias Major wird es an sich betrachtet, im Gastmahl erhebt er die Poesie über alle Künste, und weiset auf die ewige, unveränderliche Schönheit hin, welche der Quell alles Schönen ist; in der Republik aber betrachtet er die Poesie mehr, wie sie zu seiner Zeit war, im Verhältniß zum Staate, wie er nach seiner Ansicht seyn soll. Alles Schöne ist nach Platon Ausdruck einer Idee der Gottheit. Die höchste Schönheit ist in Gott. Die menschliche Seele lebte in ihrem frühern Daseyn in der Gesellschaft der Götter, wo sie das Schöne im hellen Lichte anschaute. Der beflügelte Geist des Philosophen sey darum in Erinnerung an das frühere Daseyn, das die menschliche Seele mit den Göttern lebte, auf das Göttliche gerichtet. In dieser Richtung empfange die Seele die geheimnißvolle Weihe, erinnere sich an ihr früheres Anschauen des Schönen aus jener Zeit, da sie unter den Göttern lebte, und erblicke nun die irdische Schönheit im Lichte jener himmlischen. Von der Kunst und den Künstlern sprach Platon in wahrhaft mystischen Ausdrücken. Er sah in der Kunst etwas Göttliches, in den Künstlern die Ausleger der Götter, die Verkündiger göttlicher Geheimnisse. (Vgl. Ruge's Platon. Aesthetik.)

Der Vernunftansicht Platon's gegenüber spricht Aristoteles die Verstandesansicht über das Schöne aus, nur Schade, daß mehrere seiner Schriften, die hieher gehörten (z. B. über das Schöne) verloren gegangen sind; bloß seine Schriften über Poetik und Rhetorik (erstere übersetzt von Buhle, letztere von Roth) haben sich erhalten, und die Poetik ist nur unvollkommener

Digitized by Google

Auszug, oder roher Entwurf eines größern Werkes. Indeß kann uns seine ästhetische Ansicht im Wesentlichen nicht zweifelhaft seyn, wenn wir die Methode seines Philosophirens festhalten und bemerken, wie Aristoteles überall und seiner Methode gemäß, seine Kunstregeln durch Abstraktion von dem Gegebenen erhielt, und das überschaute Gebiet in Gattungen und Fächer anordnet. — Die Ansichten des Platon und Aristoteles enthalten gleichsam den Keim der späterhin weiter entwickelten ästhetischen Denkarten, welche man nach ihren verschiedenen Ausgangspunkten den ästhetischen Idealismus und Realismus nennen könnte.

Im alexandrinischen Zeitalter ward der Sinn für die Kunst durch die Last der Gelehrsamkeit erdrückt; es erhob sich die Kritik, auch ward die technische Theorie, z. B. der Musik, der Metrik, ausgebildet; die ästhetische Betrachtung hingegen beschränkte sich mehr theils auf Rhetorik, wie bei Dionysios von Halikarnassos, einem Zeitgenossen August's, der sich aber als Kritiker über die Ansichten seines Zeitalters erhob, oder beim spätern Longinos im dritten Jahrhunderte n. Chr., der in seiner Abhandlung vom Erhabenen (eigentlich von der Hoheit der Rede, oder der hohen Schreibart) tief in die Natur desselben eindrang, und die aufgestellten Regeln durch treffende Beispiele erläutert; — theils verliert sie sich in Beschreibungen von Kunstwerken, wie bei Pausanias, Philostratos ꝛc. Bedeutender für die Geschichte der Aesthetik ist Plotinos, der Neuplatoniker, aus dem dritten Jahrhunderte n. Chr., der im sechsten Buche der ersten und im achten Buche der fünften Enneade die platonische Idee des Schönen entwickelt, welche späterhin auch die christlichen Lehrer Augustinus und Boethius ergriff.

Die Römer geben auch hier nur einen Wiederschein der Griechen. Für die Rhetorik ist Cicero, Quinctilianus und der unbekannte Verfasser des Gesprächs: **De causis corruptae eloquentiae** bemerkenswerth; Horaz in seinem Briefe an die Pisonen gibt nur den Aristoteles, aber als Dichter wieder, und der vielerfahrene Plinius der Aeltere ergänzt die Geschichte der griechischen (bildenden) Kunst. (Vergl. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten von Eduard Müller. Breslau 1834 bis 1837. 2 Bde. 8.)

Nach dem Mittelalter mußte erst wieder eine neue Kunst entstehen, ehe die Kunsttheorie sich neuerdings regen, und in einem

Digitized by Google

wissenschaftlichen Zeitalter sich allgemeine ästhetische Betrachtungen zur wissenschaftlichen Aesthetik erheben konnten. In Italien war seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ästhetische Kultur allgemein verbreitet, wie denn auch Italien Musterwerke der Poesie, Tonkunst, Malerei und selbst zum Theile der Plastik und Architektur in Menge aufzuweisen hatte. Aber in Italien ist die Kritik und Theorie der Kunst stets hinter der Ausübung derselben zurückgeblieben, und hat auf diese selbst einen geringen Einfluß geäußert. Ein Hauptgrund von dieser Erscheinung dürfte wohl darin liegen, daß die philosophische Reflexion, geschweige denn die Spekulation der Italiener bei weitem nicht der Lebendigkeit und dem Reichthume ihrer Phantasie gleichkommt. Die in die Kunsttheorie und Aesthetik einschlagenden Abhandlungen der spätern Muratori, Spaletti, Bettinelli, Algarotti, Cesarotti, Malespina, Cicognara u. A. haben auf die Ausbildung der Aesthetik geringen Einfluß gehabt. Aus der neuesten Zeit sind zu bemerken: Dr. Giov. B. Talia. Saggio di Estetica. Venez. 1822. 8.

L. Pasquali Istituzioni di Estetica. 2 vol. Padova 1827. 8.

P. Lichtenthal Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti. Milano 1831. 8.

Weit mehr Einfluß auf die Ausbildung der Aesthetik hatten die Franzosen. Der französische Nationalgeschmack hat sich im Glanze des Hoflebens und in der gesellschaftlichen Sitte entwickelt. Diesem Geschmacke gemäß wurden die Regeln des Aristoteles über Poesie modernisirt, und es bildete sich eine einseitige Kritik, die durch die nationelle Nachahmung der Alten verblendet, höchstens eine in ihrer Art konsequente Poetik erzeugte. Man erinnere sich nur an die Namen eines Perrault, Boileau, Rapin, Le Bossu, Fontenelle, Moudart de La Motte, Rollin, L. Racine, Marmontel, Domairon ꝛc. Du Bos (Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture et la musique, Paris 1719. 2 Theile. Neue Auflage in 3 Theilen 1755, übersetzt 1759 von Gottf. Benjamin Funk) erweiterte die Kunstkritik durch Vergleichung der Poesie, Malerei und Musik. Ihm ist das Gefühl der einzige Richter in der Sache des Geschmacks. J. P. de Crousaz schrieb über das Schöne (traité du beau 2 vol. Amsterdam 1712. Neue Auflage 1724. Die Uebersetzung Königsberg 1758). Er setzte

die Schönheit in Mannigfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß. Bedeutender ward die Abhandlung des Paters André (Essai sur le beau. Paris 1741. 2. Auflage in 2 Theilen 1763, überſetzt Altenburg 1765), der alle Künſte auf das Princip des Schönen, oder der Einheit, nur im Geiſte des nationellen Geſchmackes aufgefaßt, zurückführte. Noch mehr Aufſehen machte durch ſeine gewandte Darſtellung Charles Batteux in ſeinem Werke: les beaux arts reduits à un même principe. Paris 1746 (überſetzt von Adolph Schlegel. 3. Auflage. Leipzig 1770, 2 Thle.) und in dem andern Werke: Cours des belles lettres, ou Principes de la Literature. Paris 1755, 4 Thle. — eine Erläuterung des vorigen Werkes. (Ramler bearbeitete es für die Deutſchen. Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften nach dem Franzöſiſchen des Herrn Batteux, mit Zuſätzen vermehrt von Karl Wilh. Ramler. 4 Thle. 5. Aufl. Leipzig 1802.) Batteux hat das ſogenannte ariſtoteliſche Princip der Kunſt: »Nachahmung der Natur« dahin modificirt, daß er ſagte: »Nachahmung der ſchönen Natur«; auch hat er die Verſchiedenheit der Künſte nach ihrem eigenthümlichen Darſtellungsmittel genauer erkannt, als ſeine Vorgänger, und ſomit dieſe Wiſſenſchaft durch ſeine Behandlung vervollkommnet. Aber auch er drang in's Weſen des Schönen nicht tiefer ein, ſondern abſtrahirte ſeine Kunſtregeln bloß von vorhandenen Kunſtwerken, hält ſich demnach lediglich auf dem hiſtoriſchen Standpunkte. — Diderot ſetzte in ſeinem traité du beau, einem Artikel der franzöſiſchen Encyklopädie, das Schöne in das Zweckmäßige und Natürliche. Er wirkte durch ſein Natürlichkeits-Princip beſonders in der eklektiſchen Periode und ſelbſt auf unſern kräftigen Leſſing ein. Nicht ohne Einfluß blieben auch Montesquieu's, Voltaire's, d'Alembert's, und in der neueſten Zeit Chabanon's, Guard's, Ségur's, Barthez, la Harpe's, Mercier's, Millin's, Bonſtetten's, der Frau v. Staël, Quatremère de Quincy's (zumal in ſ. Essais sur la Nature, le But, et les Moyens de l'Imitation dans les beaux arts. Paris 1823.) und Kératry's Anſichten über das Schöne. — An die Franzoſen ſchließen ſich die Holländer an, und zwar vorzüglich Hemſterhuys, Camper (deutſch von Schatz) und van Beeck Calcoen (Enryalus oder das Schöne. Aus dem Holländiſchen überſetzt von Heldecamp 1803).

Die Engländer wirkten beſonders ſeit Locke durch ihre pſycholo-

gischen Untersuchungen auf dem empirischen Wege zu einer Aesthetik hin, indem sie von dem ästhetischen Gefühle, oder vom Geschmacke, ausgingen. Hierher gehören: Shaftesbury's Ansichten, der das Schöne mit dem Guten verbindet, Hutcheson's Abhandlungen über den Ursprung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend, Harris Untersuchungen über Schönheit, Alison's, Hume's Gerard's (deutsch von Garve) und Knight's Versuche über den Geschmack und das Genie, Pope's Lehrgedicht über die Kritik (deutsch von Dambek), Home's Grundsätze der Kritik (deutsch von Mainard; 3. Aufl. von Schatz), Burke's philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen (deutsch von Garve), Beattie über das Lächerliche; ferner die Abhandlungen über die Schönheit von Donaldson (deutsch in der N. Bibliothek der schönen Wissensch. Thl. 27, St. 1.), William Hogarth (besonders in Beziehung auf Malerei — Schönheitslinie, deutsch von Mylius), Daniel Webb in Beziehung auf Musik, Hugh Blair, Campbell und Priestley in Beziehung auf Redekunst (Bl. deutsch von Schreiter; für Deutsche bearbeitet von Eiselein), William Jones Versuch über die Künste, Thom. Robertson's Untersuchung über den Zweck der schönen Künste ꝛc. Die Engländer erklärten aber das Schöne bald auf psychologische, bald auf physiologische Weise. Auf psychologische Weise vorzüglich Locke und Home. Nach ihnen liegt der Grund, warum wir einen Gegenstand als schön erklären, der Grund des ästhetischen Wohlgefallens, in der Ideen-Association, in den Nebenvorstellungen, welche durch die Betrachtung des Gegenstandes in unserer Seele erweckt werden. Doch auf diese Weise fällt die Allgemeinheit und Nothwendigkeit der Geschmacksurtheile hinweg; denn es hängt immer nur von subjektiven und zufälligen Bedingungen und Ursachen ab, welche Nebenvorstellungen vermöge der Gesetze der Ideen-Association in der Seele erweckt werden. Darum kann der Anblick desselben Gegenstandes, vermög der geweckten Nebenvorstellungen, in dem einen Lust, in dem andern Unlust erregen, z. B. der Anblick eines spielenden Kindes erfüllt mit Freude die Seele einer Mutter, die ein Kind von demselben Alter besitzt, ist dagegen für eine Mutter, die ihren einzigen Liebling am Grabe beweint, eine Quelle der bittersten Thränen. Eine physiologische Erklärung des Schönen versuchte vorzüglich Burke. Burke erklärte, wie Nüßlein sich aus-

Digitized by Google

drückt, das Wohlgefallen am Schönen aus Nachlassung, Losspannung, Erschlaffung der Fibern des Körpers; nur das Weiche, das Glatte, das Zarte und Schwächliche ist ihm daher das Schöne. Auf diese Art würden auch vernunftlose Thiere, welche den Organismus des Körperbaues mit uns theilen, des Wohlgefallens am Schönen fähig seyn. Doch die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen hat die Natur bloß dem Menschen als Mitgift verliehen. Die Gefühle, welche aus einer Affektion der Nerven entstehen, sind bloß sinnlicher Natur, und die Gegenstände, welche sie zur Folge haben, führen den Namen des Angenehmen. Aber es ist eine unendliche Kluft, welche die ästhetischen Gefühle von den sinnlichen, wie das Schöne vom Angenehmen trennt. Wie der poetische Geist eine Gabe des Himmels ist, so ist auch die Erkenntniß des Schönen nur durch einen Sinn möglich, welcher von aller Organenbewegung, allem Körperlichen, unabhängig wirkt. — Das Gefühl des Erhabenen knüpfte Burke an das Gefühl des Schauers an. Der Schauer und Schreck ist nach ihm das Princip und der Grund des Erhabenen. Doch die grausame Niedermetzelung tausend wehrloser Gefangener ist gewiß schauererregend, aber keine erhabene Szene. Ja, heißt es: »Es ist äußerst angenehm, andere leiden zu sehen, und sich in Sicherheit zu wissen?!« Die physiologischen Gründe des Erhabenen sind ihm auch die des Wohlgefallens an demselben. Der Schreck nämlich ist ein unnatürlicher Schauer und Reiz der Nerven, und eben darum bringt er nach Burke Wohlgefallen hervor. Doch bei dem nächtlichen Ausbruche einer verheerenden Feuersbrunst ergreift uns alle ein Schreck; aber wer wird in diesem unnatürlichen Schauer und Reize der Nerven ein Vergnügen, ein Wohlgefallen finden?

Unter den gebildeten Nationen war nun im achtzehnten Jahrhunderte eine große Mannigfaltigkeit von Kunstregeln und Abhandlungen über ästhetische Gegenstände vorhanden. Die Idee einer Aesthetik aber, als einer dieselben umfassenden, philosophischen Wissenschaft, ist nur von den Deutschen entworfen und ausgeführt worden. Zu einer solchen Theorie des Schönen, welche zugleich die Gesetze für Darstellung und Ausübung desselben enthalten sollte, machte nun Baumgarten den Entwurf, wiewohl er dieselbe weder vollständig ausführte, noch überhaupt die gelungene Realisirung dieser Idee damals zu erwarten war. Denn seine Aesthetica (Frankfurt an der Oder 1750 — 1758, 2 Theile. 8.),

Digitized by Google

welche durch seinen Tod unvollendet blieb, ist in der Hauptsache doch mehr Theorie der sogenannten redenden Künste. Was aber seine Ansicht selbst betrifft, die man auch aus Meier's Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften (3 Thle. Halle 1748), welche dieser aus Baumgarten's Dictaten ausarbeitete, kennen lernen kann, und welche in den oben angegebenen Hauptbestimmungen im Wesentlichen ausgesprochen ist; so ist sie in so fern logisch und rationell zu nennen, als das Prinzip der sinnlichen Vollkommenheit von dem Begriffe der Vollkommenheit überhaupt abhängig ist. Nun aber ist Vollkommenheit, nach dem Begriffe der wolfischen Schule, Uebereinstimmung eines Gegenstandes mit seinem Begriffe; von dem Begriffe wird also die Schönheit abhängig gemacht. Diese aber wird vermöge seiner Ansicht von dem sinnlichen Erkenntnißvermögen, auf welches er das Schöne und somit die Kunst beschränkt, von diesem nur dunkel und verworren erkannt. Sonach wäre das Schöne selbst eine unvollkommene Erscheinung, und eine wissenschaftliche Erkenntniß des Schönen (Aesthetik) unmöglich. — Näher wurde die Wolfisch-Baumgarten'sche Ansicht bestimmt, und durch den Einfluß der psychologischen Untersuchungen der Engländer über das Gefühlsvermögen, so wie durch die Regeln der französischen Kunsttheorie modificirt von Moses Mendelsohn (hierher gehören seine Briefe über die Empfindungen und seine Abhandlung über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften; beide in seinen philosophischen Schriften. Er setzt das Wesen der Kunst in die künstliche, sinnlich vollkommene Darstellung); — von J. G. Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung, welcher die Aesthetik als Philosophie der schönen Künste betrachtet, und sie aus der Natur des Geschmackes herleitet; — von J. J. Engel. (Von ihm gehört hierher seine Abhandlung über die Schönheit des Einfachen, in seinen Schriften 4. Thl. S. 267 ff. und die zwei Gespräche über den Werth der Kritik im Philosophen für die Welt 2. Thl. S. 202 ff.) — Die letztern Aesthetiker bezogen das Schöne genauer auf die edleren oder deutlicheren Sinne. Daher die Bestimmung des den deutlicheren Sinnen Gefallenden. Hierher gehören ferner die Lehr- und Handbücher von Johann Joachim Eschenburg (Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, seit der 3. Aufl., der schönen Redekünste), wovon 1834 die fünfte durch Dr. Moritz

Digitized by Google

Pinder völlig umgearbeitete Auflage erschien, worin vorzüglich Poetik und Rhetorik behandelt ist. Das Werk war nach einem sehr verständigen Plane angelegt, und mit einer reichen, auch das Ausland berücksichtigenden Literatur ausgestattet. Unter allen Lehrbüchern aus der eklektischen Periode der Philosophie ist es am brauchbarsten. Die Rücksichten auf die neuere Aesthetik sind auch in der neuesten Auflage von 1817, die der Verfasser selbst noch besorgte, unbedeutend. J. A. Eberhard, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Halle 1783. 3. Auflage 1790; und Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen, in Briefen. 4 Thle. Halle 1803 und 2. Aufl. 1807. Es enthält viele einzelne treffende und feine Bemerkungen, ist aber den Principien nach veraltet, da der Verfasser auf die neuern Ansichten dieser Wissenschaft keine Rücksicht nahm. Ferner verdienen hier angeführt zu werden die größtentheils die Theorie der schönen Künste bearbeitenden Schriften von Büsching, König, Riedel, Schütz, Steinbart, Lindner (beide Sulzer's Nachfolger), Schubart, Meiners, Andr. Heinr. Schott, Schneider u. A. — Auch haben Garve, Feder und Plattner (s. neue Anthropologie 1. Thl.) seit dieser Periode als Lehrer und Schriftsteller für die Bildung der Aesthetik mitgewirkt. Endlich dürfen die Beiträge derer nicht übergangen werden, welche durch eigenthümliche Ansicht über verschiedene Gegenstände der Aesthetik sich auszeichneten — vorzüglich die Abhandlungen des geistvollen Moritz (über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788. — Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste, in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste 3. Thl. 2. Stück. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten, in der Berliner Monatsschrift 1785 März-Heft; doch was ist dieses in sich Vollendete? Worauf beruht es? Das Gute und Wahre ist auch ein in sich Vollendetes. So wird der eine Begriff in den andern hinübergespielt, und die deutlicheren Merkmale der Begründung der Definition fehlen); — Lichtenberg (über Theorie der Schönheit, im Götting'schen Magazin 1782. 3. Bd. 1. St.); Sturz (Fragmente über Schönheit in seinen Schriften 1. Thl. Leipzig 1779); — Schlosser, Gerstenberg, Dusch, Herz, Kosegarten (über die wesentliche Schönheit,



Digitized by Google

in seinen Rhapsodien. 1. Thl. Leipzig 1790). — Den größten Einfluß aber auf Ausbildung der Aesthetik unter den Deutschen äußerten folgende Umstände: a) Die Entstehung einer Kritik, vorzüglich der poetischen und rhetorischen Literatur, seit der Entstehung mehrerer belletristischen und anderer Zeitschriften (seit Gottsched, Schwabe) und die Bearbeitung der deutschen Sprache seit Bodmer und Breitinger ꝛc. Gediegener, kräftiger und selbstständiger wurde diese Kritik in Lessing's Hand, welcher, obwohl dem Aristoteles huldigend und Diderot's Princip der Natürlichkeit anerkennend, im Uebrigen der französischen Autorität rüstig entgegen trat, die verschiedensten Dichterwerke alter und neuer Zeit mit damals einziger Unbefangenheit zu würdigen verstand, die Kunstgattungen genauer schied (vergl. s. Laokoon), eine scharfsinnige dramaturgische Kritik einführte, und den mit Oberflächlichkeit behafteten Namen der schönen Wissenschaften zu Ehren brachte. Für die Sprache wirkte Er und Klopstock sowohl kritisch, als poetisch. Dazu traten auch v. Goethe, v. Schiller, Wieland u. A. mit Meisterwerken deutscher Poesie auf, und die ästhetische Bildung erreichte durch diese großen Muster eine höhere Richtung. — b) War von unendlichem Einflusse die geistvolle Würdigung der Werke der alten bildenden Kunst, besonders durch den unsterblichen Joh. Winkelmann und seine Nachfolger Heyne, Zoëga, Heinse, v. Ramdohr, Böttiger, Meyer, Hirt, Thiersch, O. Müller u. A. und der neuern Malerei durch Mengs, Georg Forster, Heinse, v. Goethe, Fernow, Speth, Hirt, v. Rumohr u. A.; denn wie diese Würdigung eine größere Schätzung der Kunstwerke einführte, so beförderte sie auch eine umfassendere Philosophie der Kunst, als deren gemeinsames Princip man die Schönheit anerkennen mußte. — c) Endlich wirkte zur Ausbildung der Aesthetik in dem letzten Jahrzehent des 18. Jahrhunderts das Fortschreiten der philosophischen Ansichten. Hier macht nun Kant's Kritik der Urtheilskraft (Berlin 1790. 3. Aufl. 1799) vorzüglich Epoche, so daß mit ihm eine neue Periode der wissenschaftlichen Aesthetik beginnt. Vorher hatte schon dieser große Denker Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen herausgegeben (Königsberg 1764). Kant führte seinen formalen Idealismus auch in das Gebiet der Aesthetik ein, und behauptete zu Folge desselben, daß wir das

Digitized by Google

Schöne nur durch unser Gefühl auffassen können, daß es eine Beziehung der Gegenstände auf unser Gefühlsvermögen enthalte; da aber die Regeln der Beurtheilung des Schönen, ihrer Quelle nach, bloß empirisch und subjektiv seyen, so sey eine Aesthetik, welche die Aufgabe habe, die kritische Beurtheilung des Schönen unter Vernunft-Principien zu bringen, eine vergebliche Bemühung. Schon der um die Aesthetik verdiente Heydenreich, der in seinem Systeme der Aesthetik 1. Thl. Leipzig 1790. 8. sein eigenthümliches Princip der Kunst, das der Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit aufstellte (welchem Princip in neuester Zeit Dambek in seinen Vorlesungen über Aesthetik, Prag 1823. 2 Thle. 8. folgte), bemerkte, daß es nicht darauf ankomme, zu zeigen, was man gewöhnlich schön nenne, und was ein jeder für schön halte, sondern daß es einer Ableitung der Geschmacksregeln aus Vernunft-Principien, oder einer Philosophie des Schönen bedürfe, oder, wie andere bemerken, daß auch die Geschmacksurtheile, oder das ästhetische Wohlgefallen überhaupt, von gewissen, ursprünglichen Bedingungen des Gemüths abhängig seyn müßten, deren wissenschaftliche Darstellung eine Geschmackslehre bilde. Aber Kant nahm faktisch seine Meinung zurück durch Aufstellung der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, welche psychologisch-philosophische Untersuchungen über die Natur und die ursprünglichen Bedingungen des Geschmacks enthält. Die Aesthetik Kant's und seiner Schule trägt als Geschmackslehre den Charakter einer subjektiven Aesthetik; nach ihr liegt der Haupt-Charakter des Vergnügens am Schönen darin, daß es durch bloße Auffassung der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einer bestimmten Erkenntniß, entsteht. Kant ging also bloß von Beurtheilung des Schönen aus. Allein die Betrachtung der Wirkung des Schönen auf uns bildet nur ein Haupt-Kapitel der Wissenschaft des Schönen. Ferner wird hier die Idee des Schönen schon vorausgesetzt, und doch muß sie als Grundidee der Aesthetik in der Entwickelung derselben die erste Stelle einnehmen. Bei Kant wird das Schöne im gemeinen Sprachgebrauche dem Erhabenen entgegengesetzt, und dafür an die Spitze der Aesthetik der allgemeine und gehaltlose Begriff des Aesthetischen gesetzt, als der Begriff dessen, was lediglich durch seine Beziehung auf das Gefühl Gegenstand des Wohlgefallens wird, und welcher das Erhabene und Schöne als Verschieden-



Digitized by Google

heit des Aesthetischen durch das höchst allgemeine Merkmal des Wohlgefallens verbindet. In den meisten Darstellungen aus dieser Schule schwankt übrigens der Begriff des Schönen zwischen diesem allgemeinen Begriffe des Aesthetischen und dem gemeinen Sprachgebrauche, und erhält einen hier nicht genug begründeten Vorzug vor dem Erhabenen, dessen Erörterung übrigens als der ausgezeichnetste Theil der Kant'schen Aesthetik anerkannt wird. War nun die Aesthetik nach Baumgarten's Ansicht die Wissenschaft von der sinnlich-vollkommenen Erkenntniß, so ist die Kant'sche Kritik des Geschmacks oder der ästhetischen Urtheilskraft die Zergliederung (Analyse) des Geschmacksurtheiles, oder Wissenschaft des ästhetischen Wohlgefallens. Die wichtigsten Bearbeiter und Verbesserer der Aesthetik nach Kant'schen Grundsätzen sind: Karl Wilh. Snell (Lehrbuch der Kritik des Geschmacks. Leipzig 1795), K. L. Reinhold (in mehreren Abhandlungen), Christ. Gottl. Hermann (Kant und Hemsterhuis in Rücksicht ihrer Definition der Schönheit. Erfurt 1791), Fr. Grillo (von den Künsten überhaupt und von den schönen insbesondere, nach Kant; in Meusel's neuen Miszellaneen artistischen Inhalts), Chr. Fr. Michaelis (Entwurf der Aesthetik. Augsburg 1796), Laz. Bendavid (Versuch einer Geschmackslehre. Berlin 1799), C. F. von Schmidt-Phiseldeck (Briefe ästhetischen Inhalts. Altona 1797), J. H. G. Heusinger (Handbuch der Aesthetik. 2 Thle. Gotha 1797 f.), W. T. Krug (Geschmackslehre oder Aesthetik. Königsberg 1810), G. A. Bürger (Lehrbuch der Aesthetik, herausgegeben von Karl von Reinhard. Berlin 1825. 2 Thle.), Fries (in seiner Kritik der Vernunft). Hierzu kommen die von Kant'schen Ansichten erregten und ausgehenden Abhandlungen von Maimon (in seinen Streifereien im Gebiete der Philosophie. Berlin 1793), F. W. B. v. Ramdohr (Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. 2 Thle. Leipzig 1793), Fr. Schiller (seine kleinen prosaischen Schriften ꝛc.), F. Delbrück (das Schöne. Berlin 1800. — Ein Gastmal. Reden und Gespräche über die Dichtkunst. Berlin 1809), C. L. Fernow (römische Studien. 3 Thle. Zürich 1806), Hirt (über das Kunstschöne, im 7. Stücke der Horen vom Jahre 1797. — Laokoon,

Digitized by Google

im 10. u. 12. Stücke der Horen 1797. — Charakteristik als Hauptgrundsatz in den bildenden Künsten, im Archive der Zeit v. J. 1798 — und im Freimüthigen 1805. Nr. 137), W. v. Humboldt (Aesthetische Versuche. 1. Thl. Braunschweig 1802 — ein geistvolles Werk, das eine neue Ansicht über das Epos eröffnete), K. L. Pörschke (Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. Königsberg. 2 Thle. 1797 voll origineller Ideen, die aber nur fragmentarisch hingeworfen sind; auch macht Pörschke die Kunst bloß zur Dienerin der Moral).

Wie der trockene Formalismus der Kant'schen Schule dem lebendigen Naturſinne eines G. Herder (dessen Kalligone. 3 Thle. Leipzig 1800, nebst mehrern ästhetischen Abhandlungen in seiner Adrastea und in den kritischen Wäldern ꝛc. vorzüglich hieher gehören) widerstrebte, und ein umfassender Kunstsinn durch Kant's Ansicht nicht befriedigt eine für die Kunsttheorie fruchtbare Theorie des Schönen verlangte; so wirkte die Hervorhebung des Begriffes des Geschmackes, oder der ästhetischen Urtheilskraft, in der Kant'schen Aesthetik, zur Hervorhebung des entgegengesetzten Begriffes der darstellenden Kraft der Phantasie und des Genie's, welcher Begriff der herrschende in der neuern philosophischen Schule ward. Von dieser wurde die Aesthetik größtentheils als Kunstphilosophie, Kunstwissenschaft dargestellt, die freilich noch immer von der bloßen Theorie der Künste verschieden seyn sollte. Der Führer dieser Schule war Schelling. Seine Philosophie begann mit der Idee des Absoluten, der Identität des Idealen und Realen, und suchte dieselbe auch in dem Schönen, und in der das Schöne schaffenden Kraft des Genie's nachzuweisen, und dadurch das Schöne auf das Höchste zurückzuführen. Schelling wies durch diese Ansichten der Aesthetik und der Kunst einen hohen Platz an, und erhob zu einer geistvollen Würdigung des Schönen und der Kunst um so mehr, je mehr bei der bisherigen Ansicht der Begriff der Phantasie, des Genie's und der Kunst vernachlässiget war, und je mehr die Schelling'sche Ansicht (z. B. von der Natur) einer poetischen Weltansicht überhaupt zusagt. Dieses bestätigt die geschichtliche Beobachtung des Einflusses seiner Philosophie, möge man im Ganzen oder Einzelnen über dieselbe denken wie man will. Nach der Schelling'schen Ansicht wurde die Aesthetik eine Wissenschaft des Schönen, namentlich aber

Digitized by Google

seiner Darstellung in der Kunst. Die jenem trockenen Formalismus entgegengesetzte Ausartung seiner Schüler war natürlich ein vages Phantasiren und ein phantastisch-witziges Spiel mit Gegensätzen. — Mit Schelling's philosophischen Untersuchungen zusammentreffend wirkten Aug. Wilh. und Fried. Schlegel, welche von der von Fichte aufgestellten schaffenden Thätigkeit des geistigen Subjektes ausgingen, mit einer damals wohl durch den Gegensatz verstärkten Paradoxie, und streuten den Samen einer bessern und erweiterten Kritik aus (in mehrern Journalen, im Athenäum, späterhin in der Europa, im deutschen Museum, in Recensionen und eigenen Werken — in Charakteristiken und Kritiken — Vorlesungen über dramatische Kunst ꝛc. v. A. W. Schlegel. 2. Aufl. Heidelberg 1817. — Die Griechen und Römer. — Ueber das Studium der griechischen Poesie — Vorlesungen über ältere und neuere Literatur von Fr. Schlegel ꝛc.). Sie lenkten zugleich die Aufmerksamkeit auf die weniger bekannte altdeutsche, spanische und englische, in der letztern Zeit auch auf die indische Poesie hin. Mit ihnen verbunden standen mehrere geistvolle Männer L. Tiek, der verewigte Novalis, Falk (kleine Abhandlungen über Poesie und Kunst. Berlin 1803), Adam Müller (Vorlesungen über die Schönheit. Berlin 1809, und Vorlesungen über die deutsche Literatur. Dresden 1806, auch in seinen vermischten Schriften. 2 Thle), welche auf mannichfaltige Weise zur Ausbildung der durch Schelling erweckten Ansicht beitrugen. Die nach Schelling'schen Grundsätzen bearbeiteten Compendien und Handbücher der Aesthetik (Schelling selbst gedachte der Kunst nur in seinem Systeme des transcendentalen Idealismus, in dem Kapitel: über Wissenschaft und Kunst, in seinen Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, und in seiner vortrefflichen Rede über das Verhältniß der Natur zur bildenden Kunst) sind von Fr. Ast (System der Kunstlehre, oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik. Leipzig 1805. 2. Aufl. Grundriß der Aesthetik. Landshut 1807), H. Luden (Grundzüge ästhetischer Vorlesungen. Jena 1808), C. F. Bachmann (die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse. Jena 1811), F. A. Nüsslein (Lehrbuch der Kunstwissenschaft. Landshut 1819; zweite umgearb. u. verm. Aufl. von Max Furtmair.

Digitized by Google

Regensburg 1837. 8.) ꝛc. Hieher gehören auch: Wendel (von der Errichtung des Reiches der Schönheit. Nürnberg 1805), des geistreichen J. Görres Aphorismen über die Kunst. Koblenz 1804, die viel Eigenthümliches enthaltenden Schriften Joh. Jac. Wagner's, welcher, früher Schelling's Anhänger, späterhin die Grundlage dieses philosophischen Systems verwarf (Philosophie der Erziehungskunst 1803 — mehrere Paragraphe des Werkes über die Natur der Dinge, und in der Idealphilosophie, besonders der Abschnitt: Aesthetische Philosophie), Eschenmeyer's Psychologie. Stuttgart und Tübingen 1817. 8. und Andreas Erhard's Möron, philosophisch-ästhetische Phantasien in sechs Gesprächen. Passau 1826. — Als Gegner der neuern ästhetischen Ansicht und Herder's Princip der Humanität verfolgend trat auch F. Bouterweck auf (Aesthetik. 2 Thle. 1806, sehr verändert in der 2. Aufl. 1815 Göttingen; und Ideen zu einer Metaphysik des Schönen. Leipzig 1807), dessen angewandte Aesthetik vieles Vortreffliche enthält. Jacobi's Ansichten wendet Köppen auf die Aesthetik an in seinem Buche: Darstellung des Wesens der Philosophie. Nürnberg 1810. — Eklektisch sind die Lehrbücher von Heinr. Zschocke (Ideen zur psychologischen Aesthetik. Berlin und Frankfurt a. d. Oder 1793), Geo. Dreves (Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens ꝛc. Leipz. 1793), ferner K. v. Dalberg (Grundsätze der Aesthetik. Erfurt 1791) und die spätern von Aloys Schreiber (Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809. Er umfaßt alle schönen Künste, vorzüglich ausgeführt ist aber die Theorie der Malerei. Er zeichnet sich durch einen Reichthum treffender Ansichten und Bemerkungen aus; nur blieb das Schöne fast ohne alle Erörterung), K. H. L. Pölitz (Aesthetik für gebildete Leser. 2 Thle. Leipz. 1807, besonders dadurch, daß er das Gefühlsvermögen als das Grundprincip, nach welchem das Wesen der Schönheit erklärt werden müsse, aussprach, und durch die beigefügte Literatur verdienstlich), G. Ph. Chr. Kaiser (Ideen zu einem System der allgemeinen reinen und angewandten Kallästhetik. Nürnberg 1813), G. Freyherr v. Seckendorf (Kritik der Kunst. Göttingen 1812); — F. K. Griepenkerl (Lehrbuch der Aesthetik in 2 Theilen. Braunschweig 1827) schloß sich an Herbart an, eben so E. Bohrik in den freien Vorträgen über

Aesthetik, gehalten zu Zürich im Jahre 1834. Zürich 1834. 8. — auch gehört hieher J. G. Gruber (ästhetisches Wörterbuch 1810. 1. Thl. Er hatte aber auch die Aesthetik wissenschaftlich zu begründen gesucht in seiner Aesthetica, philosophiae pars. Dissertationis academicae Sectio 1. Jena 1803). — Mehr der Schelling'schen und Herder'schen Ansicht zugewandt ist des originellen Jean Paul's (eigentlich Friedrich Richter's) Vorschule der Aesthetik 3 Thle. Hamburg 1804. 2. Aufl. 1813 (eigentlich Vorschule der Poetik, enthält sehr viel Vortreffliches, aber ohne systematische Einheit. Besonders wirft Jean Paul tiefe und geistreiche Blicke auf Witz, Humor, Erhabenes, Charakteristik ꝛc.) — und Solger's Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Thle. Berlin 1815 — dessen nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausgegeben von Ludw. Tieck u. Friedr. von Raumer. 2 Bde. Leipzig 1826. 8. und dessen Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von K. W. L. Heise. Leipzig 1829. 8. — Endlich Seidel Charinomos. Magdeb. 1825—27. 2 Thle. 8. — K. F. E. Trahnsdorff's Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. 2 Thle. Berlin 1827 sich an Hegel anschließend und von L. Schedius Principia Philocaliae. Pesth 1828. 8. — Grohmann Aesthetik als Wissenschaft Leipzig 1830. 8. — Quandt Briefe aus Italien über das Geheimnißvolle der Schönheit und der Kunst. Gera 1830. 8. — Chr. H. Weiße System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig 1830. 2 Thle. 8. dem Systeme Hegel's folgend. Zuletzt verdienen noch erwähnt zu werden: Aesthetische Ansichten (von Körner, Leipz. 1808), Bihler über die Verwandtschaft der Philosophie und Poesie. Landshut 1812. Weichselbaumer über Verwandtschaft und Verschiedenheit der Poesie und Philosophie. München 1813. Karl v. Morgenstern Grundriß der Aesthetik 1815. St. Schütze: Theorie des Komischen. Leipzig 1817. Das Komische (oder neue Vorschule der Aesthetik) von Dr. Arnold Ruge (nach Hegel'schen Ansichten) Halle 1836 8. Eben so: Ueber das Erhabene und Komische von Dr. Fr. Th. Vischer. Stuttg. 1837. 8. Fr. Calker's Urgesetzlehre des Wahren, Schönen und Guten. Berlin 1820. Ferd. Chr. Weise's Allgemeine Theorie des Genie's. Heidelberg 1821. Heinr. Schreiber Wissenschaft

Digitized by Google

vom Schönen. Freiburg 1823. 8. W. E. Weber's Vorlesungen über die Aesthetik. Leipzig und Darmstadt. Zwei Theile. 1834. 8. — Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen, bearbeitet von Doctor B. H. C. Lommatzsch. Berlin 1835. 8. Trautvetter's Bardenhain. Reinbeck's Poetik. Lehrbuch der Literar-Aesthetik oder Theorie und Geschichte der schönen Literatur von Doctor Joseph Hillebrand. Mainz 1827. f. 2 Theile. 8. A. E. Umbreit. Zur Aesthetik. Untersuchung und Berichtigung. Heidelberg 1834. 8. — Dessen Aesthetik. 1. Theil. Leipzig 1838. 8. G. W. F. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von H. G. Hotho. Bd. III (der Werke Band X—XII.) Berlin 1835. ff. 8. — Ignaz Jeitteles: Aesthetisches Lexikon. Wien 1. Theil 1835. 8. 2. Theil 1837. — Doctor Dursch. Aesthetik auf dem christlichen Standpunkte. Stuttgart und Tübingen 1839. 8. — Friedrich Guttermann. Ueber den Begriff und die Charaktere des Schönen. Frft 1837. 8. ꝛc. Auch gehört so manches Treffliche von Wendt, Franz Horn, Klingemann und Anderen hieher. Thut man einen Rückblick auf die ganze Literatur der Aesthetik, so zeigt sich, daß die neuesten Aesthetiker in vier Hauptklassen zerfallen, nämlich a) in solche, die bloß der Autorität der Alten folgen, wie zum Beispiele Batteux; b) in Empiriker, wie Home, Burke; c) in Rationalisten, wie Baumgarten und seine Schule, Lessing, Kant, Moritz, Heydenreich ꝛc.; d) in geniale Forscher, wie Winkelmann, Herder, Schiller, die Brüder Schlegel, Jean Paul, Tieck und Andere.

Auch in der Journalistik ward für Aesthetik und wird noch viel gewirkt; ich erinnere an Wieland's Merkur, an von Goethe's Propyläen, an Schiller's Thalia — die Horen ꝛc. Ueber die Literatur der Aesthetik vergleiche man ferner: Sulzer's Theorie; Gruber's Revision der Aesthetik in den Ergänzungsblättern zur hallischen und allgemeinen Literaturzeitung in den Jahrgängen 1805 und 1806, Krug's Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig 1802 und das allgemeine Repertorium der Literatur (belletristische Literatur 1785—1790—1795—1800). — Ferner Literatur der schönen Künste (von J. S. Ersch) Amsterdam und Leipzig 1813. 8. — A. Wendt, in der allgemei-

Digitized by Google

nen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste herausgegeben von Ersch und Gruber. Art. Aesthetik *).

*) Der studirende Jüngling ist jedoch vor dem allzuvielen Lesen ästhetischer Schriften zu warnen; ist er einmal in einem umfassenden Lehrbuche orientirt, so weihe er seine ganze Liebe und sein Studium den Kunstwerken selbst. So lernt man auch, ist man einmal durch die Karte orientirt, die Natur besser aus der Pracht des gestirnten Himmels, als durch den Anblick der Karte.

Digitized by Google

# Allgemeiner Theil.

## Erster Abschnitt.

### Lehre vom Schönen.

§. 8. **Es gibt drei Urideen, die nicht im Umkreise der sinnlichen Natur wahrgenommen werden, sondern aus dem innern Heiligthume des Menschen hervorgehen, die Idee des Wahren, die Idee des Schönen, und die Idee des Guten, die sich wie alle Ideen der Vernunft zuletzt in der Idee des Absoluten (negativ ausgedrückt: in der Idee des Unendlichen — die aber von dem existirenden, unendlichen Geiste, von Gott, wesentlich verschieden ist) endigen. Diese drei Urideen unterscheiden sich aber dadurch von einander, daß die erste sich auf das Erkenntnißvermögen, die zweite auf das Gefühlsvermögen, die dritte auf das Bestrebungsvermögen bezieht. Zum Wahren führt uns die Wissenschaft, vorzüglich die Philosophie, gleichsam das Centrum alles Wissens, aus dem die Radien sich so vielfach in den ganzen Umkreis verbreiten. Zum Guten gelangen wir durch rein-menschliches Handeln, Sittlichkeit, Tugend; den Genuß des Schönen gibt uns die Kunst.**

§. 9. **Die freie Thätigkeit des Menschen strebt zwar grenzenlos nach Realisirung dieser Ideen, ohne sie doch je ganz erreichen zu können.** Wohl aber sind jene Ideen leuchtende Sterne des emporstrebenden vernünftigen Wesens auf der dunklen Bahn des gewöhnlichen Lebens. Sie erinnern den Menschen an seine höhere Abkunft; sie verschmelzen in Eins mit den edelsten Bedürfnissen seiner bessern Natur; er kann, er darf, er soll sie nicht von sich weisen.

§. 10. Das Schöne kann nicht demonstrirt, sondern nur geschaut und gefühlt, aber eben so, wie das allgemein giltige Gute und Wahre, auf allgemein giltige, nothwendige Vernunftgesetze zurückgeführt werden. Das Schöne ist,

Digitized by Google

seinem Wesen nach, nur Eines; aber in der Wirklichkeit ist es unendlich mannichfaltig und verschieden. **Eine vollständige und befriedigende Erklärung des Schönen ist also nur aus dem Wesen, oder der Idee, nicht aus den Erscheinungen desselben möglich.** Wollte man das Schöne aus den Erscheinungen erklären, müßte man nicht nur alles wirklich vorhandene Schöne, sondern auch alles Schöne, das bereits gewesen ist und noch seyn wird, kennen, und in einen Ueberblick zu umfassen vermögen. Daß ein Gegenstand schön ist, und daß es mehrere schöne Gegenstände gibt, muß freilich die Erfahrung lehren; daraus folgt aber noch nicht, daß sie auch lehren könne, was das Schöne ist.

§. 11. **Unzureichend für diesen Zweck sind auch etymologische Erklärungen.** Wenn es auch ausgemacht wäre, daß schön von scheinen abgeleitet ist; so folgt daraus bloß, daß das Schöne sinnfällig ist, daß es erscheint. Hiemit ist also bloß das sinnliche Element beim Begriffe der Schönheit angedeutet. So lernen wir den Begriff, das Wesen der Tugend noch nicht völlig kennen, wenn wir auch wissen, daß das Wort von thun, oder von taugen, oder anders woher entsprungen ist.

§. 12. **Viele Aesthetiker suchten das Schöne bloß subjektiv aus dem menschlichen Gemüthe zu entwickeln und befriedigend zu erklären.** Denn das Schöne sey für uns nur insofern da, als der Sinn für dasselbe in uns entwickelt ist. Die andern Sinne gibt und entwickelt die Natur ohne unser Zuthun; zum Schönheitssinne gibt sie bloß in der Menschheit die Anlage, die erst durch eine zweckmäßige Erziehung entwickelt werden muß; daher auch dieser Sinn in der Gesellschaft sehr ungleich vorhanden, und bei vielen Individuen wenig, oder gar nicht entwickelt ist, welches theils in der Ungleichheit der Anlage dazu, theils in den verschiedenen Arten und Graden der Ausbildung seinen Grund hat. So sagt Jean Paul: »Nichts ist schön, als unsere Empfindung des Schönen, nicht der körperliche Gegenstand.« — Wahr ist's, der Geschmacklose sitzt mit sinkenden Augenliedern in dem Antikensaale, und vergnügt sich jauchzend in der Gaukler-Bude. Auch die Natur in allen ihren Reizen gewinnt nur in des Geistvollen Auge ihre Gottverkündende Schönheit; in rauhen Stunden öffnet das Sternengewölbe keine Unendlichkeit, es liegt öde vor uns und der herrliche Freudengarten sinkt zu einer ewigtodten Stätte herab. Daraus folgt aber nur, daß zur Wahr-

Digitized by Google

nehmung des Schönen von Seiten des wahrnehmenden Subjektes gewisse Bedingungen vorausgesetzt werden, unter welchen ein schöner Gegenstand als ein solcher wahrgenommen wird. Diese Bedingungen ändern aber durchaus nichts an der Schönheit des Gegenstandes. Es sind folgende: a) Ausbildung der Vernunft, um Ideen zu erfassen; b) völlig entwickelte gesunde Sinne, namentlich Feinheit des innern Sinnes und Schärfe des Gesichts und Gehörs; für den Blinden hat kein Raphael gemalt, für den Tauben kein Mozart komponirt; hören aber deswegen ihre Werke auf, schön zu seyn? c) die Richtung der Aufmerksamkeit, um den schönen Gegenstand aufzufassen, und d) wirkliche Affektion des Sinnes; bei dunkler Nacht verschwindet der Reiz der Natur, aber bei den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne kehrt er siegend zurück.

§. 13. Nicht bloß die Empiriker, auch Kant sah anfangs bei der Konstruktion des Begriffes des Schönen von dem Objekte hinweg, und nahm nur auf den Gemüthszustand des anschauenden Subjektes Rücksicht, um aus ihm das Schöne zu erklären und zu bestimmen. **Welches war nun das Resultat der Nachforschungen jener Philosophen über das Schöne in subjektiver Hinsicht?** — Daß das Schöne nur in einer freien, harmonischen Thätigkeit der Gemüthskräfte zum Bewußtseyn gelange. Forderten einige hierzu bloß Beschäftigung der Phantasie und des Verstandes, so heischten andere mit Grund noch überdieß Belebung des Gefühls und Erhebung des Geistes über die Beschränkung des Einzelnen und Endlichen und freies Emporstreben zu einem Uebersinnlichen und Idealen. Wo nun eine solche Thätigkeit der Gemüthskräfte Statt findet, da ist auch das Gefühl des Schönen rege. Nur durch das Gefühl des Schönen können wir uns der freien Thätigkeit des Gemüths — und durch die freie Thätigkeit des Gemüths können wir uns des Schönen bewußt werden; denn beide sind wie Ursache und Wirkung unzertrennlich verbunden; und wir nennen alle die Gegenstände schön, deren Eindruck die freie Harmonie der Gemüthskräfte in uns bewirkt, und durch diese Wirkung das Gefühl des Schönen in uns erregt.

Durch diese Erklärung kennen wir nun zwar unsern Zustand, wenn wir das Schöne anschauen und fühlen, und den innern Grund unsers Urtheils, durch das wir einen Gegenstand für schön erklären; aber von der objektiven Ursache dieses Zustandes, von dem, was das Schöne ist und worin es besteht, erfahren wir in

Digitized by Google

der obigen Erklärung noch nichts. Kant räumt aber selbst ein, daß das ästhetische Wohlgefallen immer die Vorstellung eines Gegenstandes voraussetzet, ohne jedoch mit der Betrachtung eines jeden verbunden zu seyn. Die Receptivität des Geistes kann nicht ohne ein Erfüllendes und Ergänzendes gedacht werden.

§. 14. **Weil nun das Schöne, wie die Erfahrung lehrt, nur angeschaut, und in der Anschauung gefühlt wird; so suchten andere Aesthetiker, die doch mehr das Objektive aufsuchten, die Schönheit in der Form der Dinge, sie machten die Schönheit der Form zur Basis der Schönheit.** Aber für's erste setzt diese Ansicht die Idee der Schönheit voraus; setzt man aber das Schöne bloß in die Form, so ist ein Aeußeres, dem kein Inneres zu entsprechen braucht, schön, und läßt sich wohl in einem Kunstwerke Form und Inhalt schlechthin trennen? Wollte man die Form allein schön nennen, würde nicht alle Schönheit mathematisch werden, und vermag man durch bloße mathematische Berechnung ein schönes Tonstück, ein schönes Werk der Architektur hervorzubringen? — Dadurch ließ sich auch Herr Krug u. A. verleiten, die Parfümirkunst, Schreibkunst, Fecht-, Reit- und Turnierkunst in die Reihe der schönen Künste aufzunehmen. Wo ist aber, wird jeder Unbefangene fragen, hier die Idee, die sie darstellen? und diese ist doch die Seele aller Kunstgebilde. Warum sagen wir, wenn uns z. B. ein Menschenantlitz anstößt, in welchem wir zwar schöne Formen gewahren, aber den Ausdruck der tiefen, innigen Schönheit vermissen, diesem Antlitze fehlt die Seele, es ist eine kalte, eine geistlose Schönheit? — Diejenigen, welche die Schönheit der Form zur Basis aller Schönheit machen, müssen sich auf die bildende Kunst beschränken. In der Poesie werden sie ihre Ansicht schwerlich bewähren. Ein allgemeiner Satz aber, der nicht durch die ganze Kunstsphäre gilt, ist schon dadurch verwerflich. Die Erkenntniß des Schönen ruht im Geiste, und in ihr Reich fällt nur das Geistige. Nicht der gegliederte Marmor gefällt am belvederischen Apollon, sondern das Göttliche, welches aus seinen Mienen strahlt; — und blicken wir entzückt zur Madonna des Raphael hinan, so durchströmt uns die Glorie der Himmel, wir sehen eine Himmlische vor uns. — Freilich beginnt der Beschauer mit dem Sinnlichen, wie der Künstler mit demselben vollendet; aber dem Künstler erscheint zuerst die Idee, dann erst greift er nach dem Meißel oder Pinsel; und der Beschauer ist erst dann in seligen Kunstgenuß ergossen, wenn er die Idee des Kunstwerkes

Digitized by Google

lebendig erfaßt. Nur daraus wird es erklärbar, warum wir, bei der Betrachtung eines wahrhaft schönen Kunstwerkes, gleichsam dem Boden der irdischen Welt entrückt, und in den Aether höherer Regionen erhoben werden. In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel maltest? fragte ein Papst den Guido Reni.

§. 15. **Um aber sowohl das Wesen des Gegenstandes, als seine Wirkung auf unser Gemüth zu bezeichnen, möchte ich das Schöne erklären, als Darstellung einer Idee in einer entsprechenden anschaulichen Form, wodurch die harmonische Thätigkeit der Gemüthskräfte erregt wird.** Die Idee kann nach dem Ausspruche Nüsslein's nicht unmittelbar und an sich selbst an den Sinn gebracht, objektiv dargestellt werden; sie muß, wie alles, was in die Sinnenwelt eintreten will, sich den Bedingungen des Raumes und der Zeit unterziehen, eine sinnliche Form annehmen; nur in dieser Hülle wird sie dem Sinne wahrnehmbar. Soll aber durch die Form, als das sinnliche Bild, die Idee objektiv werden, was Forderung an das Kunstwerk ist, wenn es schön seyn soll; so muß die Form das Wesen der darzustellenden Idee ganz in sich aufnehmen und in sich erschöpfen; die Form muß, so zu sagen, als Form untergehen und zum Wesen werden, oder beide müssen als absolut Eins und ungetheilt erscheinen. Ohne das von der Idee ausgehende Leben, welches allein der Form Bedeutung gibt, würde diese letztere leb- und sinnlos, von allem Interesse entblößt, vor uns unbeachtet und unbemerkt vorübergehen; ohne das Charakteristische der individuellen Form würde die Idee aus der übersinnlichen Welt, in welcher sie ihre Heimath hat, nie heraustreten, oder nur eine unbestimmte, neblichte, kalte, zerfließende Gestalt annehmen. Wie im bloßen Ideellen die Lichtgestalten zerrinnen, so verkörpern sie sich auch an der bloßen Individualität zur gemeinsten Prosa. Erinnerung an Klopstock und Wieland. **Zur Schönheit wird daher erfordert, die vollkommenste Harmonie, die innigste Durchdringung von Wesen und Form.** Und diese Harmonie muß in ihrer lebendigen Erscheinung sich der innern Anschauung ohne Reflexion vergegenwärtigen.

§. 16. Schon früher hat man diese Harmonie als den Grund-Charakter alles Schönen ausgesprochen, aber sie zu allgemein aufgefaßt. Man hat die Schönheit in die Einheit des Mannichfaltigen gesetzt. Es ist wahr, Einheit und Mannichfaltigkeit

muß sich in jedem schönen Gegenstande finden; aber nur nicht ausschließend; denn jeder Begriff, jede Anschauung, eine Zahl, ein Triangel, eine Maschine, eine Korngarbe, ein Reißbündel und andere ähnliche Dinge haben Einheit in der Mannichfaltigkeit, ohne darum schön zu heißen. **Die Idee der Schönheit ist also durch die Einheit in der Mannichfaltigkeit zu wenig bestimmt.** Das Mangelhafte dieser Erklärung liegt demnach in der Unbestimmtheit sowohl der Einheit, als des Mannichfaltigen.

§. 17. **Sobald wir das Gebiet des Schönen in der Erfahrung betreten, haben wir es nur mit den verschiedenen Arten des Schönen und mit schönen Gegenständen aller Art zu thun. Wenn wir uns auf demselben näher und ferner umsehen, so finden wir, daß der Gattungsbegriff des Schönen zuerst in zwei Arten zerfällt: in das Schöne der Natur und das Schöne der Kunst.** Das Schöne gehört aber zunächst in die Sphäre der Kunst, wie das Wahre in der Wissenschaft, das Gute im Leben sich findet. Wenn wir also von dem Schönen in der Natur sprechen, so tragen wir den Begriff aus der Kunst, der Analogie gemäß, auf Naturprodukte über, wie wir auf ähnliche Weise von dem Verstande, von der Klugheit und Geschicklichkeit der Thiere sprechen. Nur im All der Dinge, in der ganzen Schöpfung, dem Abglanze der Gottheit, der sie den Charakter eigener Vollkommenheit aufdrückte, ist wahre, ist höchste Schönheit. Die Einzeldinge in der Natur können wir nur uneigentlich schön nennen, weil nicht leicht ein einzelnes Werk der Natur die Idee vollkommen abdrückt. In der Natur ist alles in einem fortwährenden Flusse begriffen, alle Erscheinungen tragen das Gepräge der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit an sich, Gestalten kommen und schwinden, mannichfaltig wechseln die Formen. Die Idee also, welche in der Kunst in Einer unmittelbaren Anschauung gegeben ist, legt sich in der Natur durch die ganze Zeitdauer eines Dinges auseinander. Wir können also einzelne Naturwerke nur bildlich und übertragend schön nennen, in so fern wir darin die Idee ahnen. Nur in jenen Naturerscheinungen, wo die Natur ungestört, rein, ungehindert und kräftig genug waltet, um ihre Bedeutung im Kreise des großen Naturganzen wahrhaft zu erreichen, empfindet auch der Mensch innig das Walten der ewigen Gesetzmäßigkeit, er erkennt Schönheit. Das Kunstschöne unterscheidet sich ferner von dem Naturschönen dadurch, daß während das

Digitized by Google

Produkt der Kunst der Freiheit sein Daseyn verdankt, das Naturprodukt nach nothwendigen Naturgesetzen entsteht; daß das Schöne in der Natur als zufällige Eigenschaft erscheint, in der Kunst dagegen das Schöne einzig bezweckt wird. Ueberdieß ist das Höchste, was man von einem Naturprodukte aussagen kann, daß es existirt, daß es erscheint; eine höhere Vollendung, als es schon besitzt, kann nichts Sinnliches erreichen. Nur in der Geisterwelt ist Annäherung an Ideale möglich, und zwar eine Annäherung in's Grenzenlose, unter den mannichfaltigsten Verhältnissen und Abstufungen. So einzig aber auch die Betrachtung der Natur jeden guten, des Schönen empfänglichen Menschen erfreut; so kann doch die Natur hinsichtlich des Eindruckes auf Gefühl und Phantasie und Erhebung zum Uebersinnlichen, zum Idealen, nie den Vergleich mit der Kunst aushalten, weil uns die Kunst, die aus unserem innern Wesen hervorgeht, näher liegt, als die äußere Natur, der wir bloß durch unsere Organisation angehören. Die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborne Schönheit, und um so viel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Durch die Kunst ist die übersinnliche Welt aus dem Gemüthe zur Wirklichkeit, zum Daseyn gelangt, eine höhere Welt hat sich nun geoffenbart, als die unmittelbar körperliche, reell-materielle Sinnenwelt ist. Auch feiert die Kunst einen Triumph über die Wirklichkeit dadurch, daß sie auch das Flüchtigste zu fixiren im Stande ist. Mag also immerhin das Blau des wolkenlosen gestirnten Himmels, eine vom Monde beleuchtete Landschaft, der Anblick der wiederauflebenden Natur, die Mischung der Farben des Regenbogens, der ruhige Gang des dahingleitenden Stromes, der glatte Spiegel des weiten, unübersehbaren Meeres, der sturmempörte Ocean, Donner und Blitz, das Schauspiel eines sich ergießenden Vesuvs ꝛc. unser Wohlgefallen erregen; ungleich tiefer muß unser Gefühl bewegt, unsere Phantasie ungleich stärker aufgeregt und der Geist zu Ideen erhoben werden durch eine Verklärung von Raphael oder Correggio's Nacht, durch die Gruppe einer Niobe, eines Laokoon, oder den belvederischen Apollo, von Klopstock's Messias, Schiller's Maria Stuart, Goethe's Iphigenia, von Pergolese's Stabat mater, Gluck's Iphigenia, Mozart's Don Juan und Requiem ꝛc.

§. 18. **Ein einzelnes Ding (Individuum), das als einer Idee angemessen gedacht wird, im Gegensatze mit dem, was**

bloß die Wirklichkeit zum Vorbilde hat, heißt ein Ideal überhaupt, Urbild, ein Gegenstand höchster Vollkommenheit, wie wir ihn durch Ideen denken, und durch die Phantasie veranschaulichen; idealisch das, was sich über die Wirklichkeit erhebt, und nur ein Gegenstand der Phantasie ist. Das Ideal hat einen übersinnlichen Ursprung. Die sinnlichen Eindrücke, die der Mensch empfängt, veranlassen die Erscheinung des Ideals, aber nicht sein Daseyn. Das Gemüth und die Phantasie des Künstlers gaben das Ideal, die Natur reichte den Stoff und die Elemente der Form. Das Ideal geht lediglich auf Vollkommenheit, mag sich diese nun im Guten oder Bösen, im Erhabenen oder Niedrigen, im Reizenden oder Widrigen zeigen; die Phantasie schafft durch dasselbe Verfahren einen homerischen Olymp und eine dantesche Hölle, einen Gott und einen Teufel, einen Hain der Liebesgöttin und ein dunkles Reich, wo der Tod mit seinen Schrecknissen hauset, eine Madonna und ein Zerrbild. Deshalb sind die Ausdrücke: schönes Ideal, ideale Schönheit und Ideal der Schönheit, die häufig ohne Unterschied für einander gebraucht werden, nichts weniger als gleichbedeutend. Das schöne Ideal ist die allgemeinste Darstellung der in der Idee irgend einer Wesengattung begründeten Idee der Schönheit; die ideale Schönheit eine solche, wo die Schönheit eines Gegenstandes durch das Idealisiren erhöht erscheint, und das Ideal der Schönheit das vollkommnen Schöne. Die Vernunft als das Vermögen des Absoluten und der darauf sich beziehenden Idee stellt auch die Schönheit als ein Absolutes, als höchste oder vollendete Schönheit vor. Diese Vorstellung, als bloße Idee der Vernunft, enthält aber gar nichts Anschauliches, sie hat keinen bestimmten Gegenstand, worauf sie bezogen werden könnte, sondern dieser muß ihr erst gegeben werden. Von Außen kann ihr aber derselbe nicht unmittelbar gegeben werden, weil ja erst ein Maßstab erforderlich wäre, um darnach zu bestimmen, ob ein äußerer Gegenstand jener Idee von der absoluten Schönheit entspreche. Das Gemüth muß demnach zuförderst durch Versinnlichung der Idee ein Bild von einem solchen Objekte in seinem Innern schaffen, ehe es zur Realisirung dieser Idee im Aeußern fortschreiten kann. Die Phantasie ist es folglich, welche jenes Bild von einem der Idee der absoluten Schönheit entsprechenden Objekte entwerfen, und das durch die Phantasie geleitete Darstellungsvermögen ist es, welches das von jener entworfene Bild zu einem wirkli-

Digitized by Google

chen Objekte machen muß. Es ist also ein gemeinschaftliches Produkt der Vernunft und der Phantasie. Wir unterscheiden aber das durch die Phantasie entworfene, von dem durch das Darstellungsvermögen ausgeführten Ideale. Jenes ist Urbild (ἀρχέτυπον), dieses Abbild (ἔκτυπον), jenes ist also das Urideal, dieses ein nachgebildetes Ideal der Schönheit. Die Urschönheit ist demnach die als Idee in unserem Gemüthe lebende Schönheit.

§. 19. **Die Menschengestalt ist freilich vorzüglich fähig, die Idee der absoluten Schönheit auf eine befriedigende Weise zu versinnlichen, mithin unter allen uns bekannten Naturformen die tauglichste zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit.** Die Ideale der alten griechischen Künstler sind insgesammt idealisch schöne Menschengestalten, und eben dadurch haben sie als Denkmäler und Muster des Geschmacks einen so hohen, wahrhaft klassischen Werth für die Nachwelt erhalten. Sie sind aber doch nur Abbilder vom Urideal der Schönheit, und konnten das eigentliche Ideal der Schönheit niemals vollkommen erreichen. Man kann daher eine mediceische Venus, und einen vatikanischen Apoll nur insofern Ideale der Schönheit nennen, in wiefern sie sich als Abbilder dem Ideale der Schönheit selbst als Urbilde möglichst annähern. **Doch darf man daraus keineswegs folgern, daß nur dem Plastiker und Maler vergönnt sey, Ideale zu schaffen, während der Musiker, der Dichter, der Architekt vergebens nach dem Ideale in ihren Künsten streben würden.** Sollte das Ideal nur im Räumlichen zu finden seyn, nicht auch im Zeitlichen, nicht im Geistigen? Lassen sich nicht von einem Charakter seine Bestandtheile, ihre Anordnung, ihr organischer Zusammenhang und ihre organische Entwicklung bis zur festen Gestalt hin mit derselben Genauigkeit unter einer Normalgestalt denken, als wir die menschliche Körpergestalt uns vorzustellen pflegen?

§. 20. »Gehört es zu dem Wesen der Schönheit«, sagt Rüßlein, »daß die sinnliche Form objektiver Ausdruck einer Idee sey, so scheint daraus die Forderung an den Künstler hervorzugehen, daß er alles Individuelle in seinem Werke vertilgen müsse; hervorzugehen, daß das Wesen der Schönheit selbst in Charakterlosigkeit bestehe.« Winkelmann vergleicht die Schönheit mit dem Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches um so gesünder geachtet wird, je weniger es Geschmack hat. Aber gerade ist ein Kunstwerk um so schöner, je individueller es ist, d. h. je mehr jedes Ein-



Digitized by Google

zelne scharf und deutlich erkennbar, nach allen seinen unterscheidengen Merkmalen gezeichnet ist. Die Unendlichkeit der Idee bleibt dieselbe, die Form aber wird desto bestimmter. Man sehe nur, wie Shakespeare zwischen beiden Extremen die rechte Mitte zu treffen weiß, wie deutlich bei ihm die volle lebendige Individualität des Einzelnen zugleich als Repräsentant des allgemein Menschlichen hervortritt. Idealisiren und Individualisiren fallen in Eins zusammen. Eine Seele wird dargestellt in einem Körper, der jene nur so verhüllen soll, wie nasses Gewand die Glieder, daß sie in allen Theilen durchscheine. Soll es aber dahin kommen, so ist vor allem erforderlich, daß man durch vielfältige Uebung dahin gelangt sey, zu jedem Geiste den passenden Körper zu finden, so wie in jedem Körper den beseelenden Geist zu erkennen. Dieses war bei den griechischen Bildnern der Fall, und daher haben alle ihre Ideale jene so einzige Individualität. Ein ästhetisches Ideal ist jeder Zeit zugleich Individuum. Das Charakteristische wird mit Unrecht vom Schönen getrennt; in einem Kunstwerke fällt das Schöne mit dem Charakteristischen zusammen, und schließt es ein, so daß man sagen kann: es gibt keine Schönheit ohne Charakter. Diese idealische Individualität, oder schöne Darstellung des Ideals unter charakteristischen Bedingungen war das feste Prinzip der alten Kunst. Sie wurde in der Bildung ihrer Ideale durch ihre Mythenlehre begünstigt, welche ihr so viele Götter und Heroen darbot von dem sprechendsten, eigenthümlichsten Gepräge. Der sinnliche Kultus jener Zeit forderte eine sinnliche Darstellung jener übermenschlichen, mithin idealischen Wesen; die Kunst mußte sie also auf eine idealisch-schöne Weise darstellen, wenn sie mit dem höchsten Wohlgefallen angeschaut werden sollten. Die Meinung aber, als wären von der alten Kunst alle möglichen Darstellungsarten des Ideals der Schönheit erschöpft, wird von der neuern Kunst durch die Madonnenbilder sattsam widerlegt. Die Ideale beider sind in ihrer Art vortrefflich, beide stellen das Urideal auf eigenthümliche Weise dar, aber auch beide erreichen es nicht ganz vollständig. Darum wird die Phantasie noch fortan auf eine originelle Weise das Ideal der Schönheit darstellen können; denn dieses kann als etwas Absolutes in keinem Falle vollkommen erreicht werden. Auch würde es vergeblich seyn, das Ideal der

Digitized by Google

Schönheit in der Natur zu suchen, und es ist falsch, wenn behauptet wird, daß die Kunst durch die bloße Nachahmung der Natur die ideale Schönheit geschaffen habe. Nur die Form überhaupt, unter welcher die Kunst ihr Ideal darstellt, entlehnt sie von der Natur; das Ideal selbst aber bildet die Phantasie des Künstlers mit völliger Freiheit und Selbstständigkeit, ohne erst die einzelnen Züge desselben von einzelnen Naturdingen mühselig zusammenzutragen, wie dieß ein altes Kunstmährchen von Zeuxis erzählt, indem dadurch nie ein organisches Ganzes, ein wahres Kunstwerk zu Stande kommen würde. Sollte jenes Geschichtchen doch wahr seyn, so waren es nur sehr sorgfältige Studien, womit der Künstler die freie Hervorbringung schöner Gestalten vorbereitete.

Anmerkung. Allerdings gaben uns aber die Künstler zuweilen statt des Idealischen bloß Portraite, z. B. Michel-Angelo, Carlo Maratti, Mengs u. A.

§. 21. **Dem Schönen in seiner vollkommenen Bedeutung ist das Häßliche entgegengesetzt, oder dasjenige, worin die Einheit oder Uebereinstimmung des Geistigen und Sinnlichen, der Idee und Form aufgehoben ist.** Insofern die höchste körperliche Schönheit nur im Menschen existirt, so finden wir auch das Häßliche in seinen höhern Graden nur an ihm; und das an sich Zweckmäßige in der Natur erscheint uns nur häßlich, indem wir es als etwas Abgesondertes und von dem Naturganzen gleichsam getrennt betrachten, oder es mit der menschlichen Bildung vergleichen. Beweist das Schöne eine anziehende Kraft gegen das Gemüth, erregt es Liebe in weiterer Bedeutung in demselben, so übt das Häßliche eine abstossende Kraft auf dasselbe aus, und die dadurch bewirkte Empfindung nennen wir Haß.

§. 22 **Die vorzüglichsten Erscheinungsformen des Schönen, Modifikationen desselben, gleichsam Töne einer Skala, Farben eines gebrochenen Strahls, sind das Erhabene, das Anmuthige und das Komische.** Doch darf man bei den verschiedenen Arten des Schönen nicht zu scharfe Grenzlinien ziehen. Es gibt in diesem Gebiete durchaus keine Abschließungen, sondern nur Uebergänge.

§. 23. Das Schöne war die verkörperte, oder erscheinende Idee, die sinnliche Form und die Idee im Gleichgewichte. **Ist nun die Idee, welche dargestellt werden soll, überwiegend, zu**

Digitized by Google

groß, als daß sie das Werk ganz ausdrücken könnte; wird aber der Geist dennoch so davon ergriffen, daß die Idee in ihrer Unendlichkeit ihm offenbar wird, und er sich von dem Werke in die Unermeßlichkeit derselben erhebt; so ist uns das Erhabene gegeben. Das Erhabene ist demnach dasjenige Große, welches die Vorstellung des Unendlichen anregt. Man könnte das Erhabene auch das Männlichschöne nennen. Wir betrachten z. B. in mondheller Nacht das Himmelsgewölbe, denken uns unzählbare Gestirne durch das All hingestreut, — wir denken Gott, Ewigkeit — und die kühnste Imagination erlahmt, die Idee eines unermeßlichen Raumes, eines Wesens, einer Dauer ohne Anfang und Ende zu erfassen. Aber unsere Vernunft vermag es allerdings, sich selbst bis zu dieser Höhe emporzuschwingen. Vernunft und Sinnlichkeit liegen also bei dem Gefühle des Erhabenen im Streite; die Folge davon und zugleich einer von den Charakterzügen dieser Art Gefühls ist eine Mischung von Lust und Unlust. Unlust von Seite der Sinnlichkeit, die über dem Bestreben, sich des Gegenstandes ganz zu ermächtigen, in fruchtloser Anstrengung erliegt, folglich auch das Gefühl einer mächtigen, die gemeine physische Kraft des Menschen bewältigenden Nothwendigkeit, eines außerhalb der menschlichen Freiheit gelegenen und ihr sich gegenüberstellenden Ueberschwänglichen — und hohe Lust von Seite der Vernunft, die eben durch jenes gegentheilige Moment zum entschiedenern Bewußtseyn gelangt, hoch über alle Schranken der Sinnlichkeit sich erhebt, und ihrer Kraftfülle, ihrer höhern, göttlichen Natur auf das lebendigste inne wird. Jene Dissonanz bleibt also nicht unaufgelöst, sondern geht in Harmonie über. Das Gefühl des Erhabenen ergreift unser ganzes Gemüth, erschüttert die innersten Nerven unsers Wesens; wir fühlen Hochachtung, Ehrfurcht, Bewunderung, Erstaunen, begleitet von einer Art heiligen Schauers.

§. 24. **Die Grundlage vom Erhabenen überhaupt ist Größe. Groß heißt aber, was gewöhnliches Maß beträchtlich übersteigt.** Obwohl aber das Erhabene die Größe voraussetzt, so ist doch nicht jede Größe, oder das bloß Große, als solches, schon erhaben. **Größe bleibt immer ein relativer Begriff, und ist begrenzt.** So hört z. B. der Schneeberg, verglichen mit dem Cimborasso, auf, groß zu seyn — so der Cimborasso verglichen mit der Erde — die Erde verglichen mit der Sonne u. s. w. **Das Erhabene hingegen finden wir über alles Maß hinausreichend, und**

Digitized by Google

**es ist kein Verhältnißbegriff; es ist unbegrenzt; es ist das Unermeßliche, Unendliche.** Was daher die Idee des Unermeßlichen, des Unendlichen nicht mit sich führt, ist, so viel Größe es auch besitze, nicht erhaben, sondern immer nur groß, wie z. B. die Riesencyklopen der Alten.

§. 25. **Man theilt das Große in das mathematisch- oder extensiv- und in das dynamisch- oder intensiv-Große.** Mathematisch-groß ist alles, was eine solche Extension im Raume oder in der Zeit hat (im letztern Falle nennt man es auch protensiv-groß), daß es nur mit angestrengter Erweiterung der Vorstellkräfte erfaßt werden kann, z. B. ein hohes, weitausgedehntes Gebirge, eine lange Zeit. Dynamisch-groß ist alles, was eine Kraft ankündigt, sey diese nun eine physische, geistige oder sittliche, die nur mit großer Anstrengung vorgestellt werden kann, z. B. ein Sturm und Ungewitter, ein Vulkan, der rollende Donner einer Kanonade ꝛc.

§. 26. **Reicht das Große bei Weitem über das Maß hinaus, das es seiner Bestimmung nach haben sollte, so zwar, daß es alle unsere Begriffe von einem zu diesem oder jenem Zwecke vorhandenen Dinge seiner Art übersteigt, und daher in Fällen, wo es uns schädlich werden kann, sogar Schrecken und Grauen erregt, so heißt es ungeheuer,** wie z. B. der Kraken, eine Meerschlange, in der norwegischen See, ein Raubthier von so ungeheurer Größe, daß nicht selten ganze Schiffe auf seinem Rücken festsitzen, dessen hervorragende Theile Hügel zu seyn scheinen. Der Schädlichkeit des Thieres wegen erregt das Ungeheuer hier offenbar Furcht und Grauen. Aber auch in der sittlichen Welt erscheint das Ungeheure; so nennen wir die Lady Macbeth ungeheuer wegen der widernatürlichen Größe ihrer gräßlichen Herrschsucht, und Regan und Goneril im Lear verdienen ebenfalls den Namen wegen widernatürlicher Größe ihrer gräßlichen Leidenschaften.

§. 27. **Was an Größe nicht sowohl das zu seiner Bestimmung erforderliche Maß, als vielmehr bloß unsere Begriffe von Gegenständen dieser Art beträchtlich übersteigt, so zwar, daß an solchen weder das Gefährliche oder Schreckhafte, noch sonst ein Mißverhältniß besonders hervortritt, heißt im eigentlichsten Sinne kolossal.** Das Kolossale hat bekanntlich seinen Namen von den Kolossen, und besonders von jenem vorzugsweise sogenannten auf der Insel Rhodos, welcher, 70 Ellen hoch, von

Digitized by Google

Chares Lyndios, einem Schüler des Lysippos, verfertigt, und dem Sonnengotte zu Ehren am Eingang des Hafens der Hauptstadt aufgestellt war. Erhebt sich die Kolossalität eines Gegenstandes bis zur Ueberschwänglichkeit der Größe, so wird dieselbe eben dadurch als wirkliche Erhabenheit erscheinen. So sind jene alten Naturkolossen, die mit ewigem Eis und Schnee bedeckten Schweizergebirge, und jene alten Kunstkolossen, die gleich hohen Bergkegeln sich emporthürmenden Pyramiden in Aegypten, Gegenstände, die sich dem Erhabenen nähern. Jedoch bleibt das Kolossale der Kunst zurück hinter dem Kolossalen der Natur.

§. 28. **Das Erhabene selbst zerfällt in ein physisch- und psychisch-Erhabenes, ein Erhabenes der Natur und des Geistes. Man theilt das physisch-Erhabene, wie das Große, entweder in ein extensiv- oder intensiv-Erhabenes.** Beispiele des extensiv-Erhabenen sind: das unbegrenzte Weltmeer, das unermeßliche Himmelsgewölbe, die Vorstellung der Ewigkeit. Das Vergnügen an dem Erhabenen dieser Art beruht aber nicht etwa auf dem mathematischen Interesse im theilweisen Auffassen der verschiedenen Maße und Zahlen, und dem allmäligen Verknüpfen derselben zu Einem Begriffe; sondern es gründet sich in dem schnellen Gesammteindrucke des Unendlichen auf das erregte Gemüth. Dieser Eindruck findet bei dem allmäligen Fortrücken, oder Aufsteigen von den Theilen zum Ganzen nicht Statt, außer insofern die Phantasie, im Bestreben, das Ganze zu umfassen, alle messenden Kräfte zu Hilfe ruft, endlich aber selbst verzweifelt, und alles Maß als unzulänglich ausgibt, so daß nun das Unermeßliche wieder ganz vor uns liegt, und mit desto stärkerer Kraft auf Geist und Gemüth wirkt, was Haller in seinem Gedichte über die Ewigkeit veranschaulicht. So berichten Reisende, daß man nur in einer bestimmten Entfernung stehend die Pyramiden erhaben finde, weil näher stehend die bestimmte Reihenfolge der Stufen ein zu leichtes Hilfsmittel des Maßvergleiches darbietet, und der Totaleindruck verschwindet. So kann einem Obelisk durch große Farbenflecke die erhebende Größe benommen werden, und die Gewalt des Eindrucks schwindet, wenn wir nahe tretend nur einen Theil des erhabenen Gegenstandes überschauen. — Ferner läßt sich das Unermeßliche des Raumes kaum scheiden von dem Begriff des Unermeßlichen der Kraft, die jenen hält, oder bewegt. So kann die

Digitized by Google

unabsehbare Meeresfläche nicht darum erhaben genannt werden, weil sich unserem Auge ein unermeßlicher Raum darstellt, sondern weil dieser Raum mit elementarischem Leben erfüllt ist. So können große Gebirgsketten uns nicht an sich, als aufgethürmte Masse, erhaben erscheinen, sondern nur weil sie das Produkt einer außerordentlichen Kraft sind, und diese Kraft noch in der Ruhe in sich enthalten. Da das Erhabene überhaupt, und das extensiv-Erhabene insbesondere bloß durch sein Wesentliches, den Charakter des Unendlichen, Unermeßlichen die Aufmerksamkeit fesselt; so verträgt es sich auch als Kunstdarstellung nicht mit kleinen Verzierungen, die als überflüssig den Totaleindruck nur schwächen. Darum mißfallen die gehäuften hieroglyphischen Figuren an den ägyptischen Obelisken; darum macht der allzureiche Schmuck an der Triumphsäule Trajan's, an jener des Kaisers Antonin keinen günstigen Eindruck; darum macht die Peterskirche in Rom, dieses riesenmäßige Gebäude, dem weder ein Tempel der alten, noch der neuen Welt an Größe gleichkommt, nicht den ihrer Größe verhältnißmäßigen Eindruck. Darum wird der Dichter seinen Gegenstand nicht einmal ausmalen, sondern bloß einzelne, imponirende Kraftzüge hinwerfen; so Klopstock in der Messiade: »Ich breite mein Haupt durch die Himmel, meinen Arm aus durch die Unendlichkeit.« Dieses Nichtausmalen des Gegenstandes erstreckt sich bei den Dichtern mitunter selbst auf das jähe Abbrechen, oder eine unvollkommene Kadenz des Verses, wodurch nicht selten der Eindruck des Erhabenen ebenfalls verstärkt wird, z. B. Klopstock's: »Und er neigte sein Haupt, und starb.« — —

§. 29. **Erscheint die Natur als unermeßlich in Hinsicht ihrer Macht oder Kraft, so heißt sie dynamisch- oder intensiv-erhaben.** Zur dynamischen Erhabenheit der Natur wird nach Rüsslein erfordert, daß die Macht derselben als eine solche erscheine, welcher keine menschliche Kraft gewachsen ist, als eine solche, mit welcher im Kampfe jede menschliche Macht nothwendig unterliegen müßte, d. h., daß sie als furchtbar erscheine. Jedoch dürfen wir uns vor derselben nicht wirklich fürchten; denn Furcht und Angst stört den ruhigen Gemüthszustand, ohne welchen die Natur in ihrer Erhabenheit nicht aufgefaßt werden kann. Allein wenn gleich unsere sinnliche Kraft gegen die Natur als Macht verschwindet; so verändert sich doch dieß alles, sobald wir die Natur als Macht auf unser selbstständiges, freies,

Digitized by Google

übersinnliches Wesen beziehen. Im Bewußtseyn dieses Wesens fühlen wir uns vollkommen unabhängig; wir fühlen unsere moralische Kraft, und indem wir diese gegen die physische Macht der Natur halten, entdecken wir unsere Erhabenheit über jeden Einfluß der Natur. Beispiele bietet eine hochlodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst, das Weltmeer in Empörung durch die Gewalt stürmender Orkane. Selbst die ruhenden Wirkungen zerstörender Kräfte behalten einen Reiz des Erhabenen, z. B. die von Zerstörung eines Erdbebens übriggebliebenen, durcheinander liegenden, unübersehbaren Trümmer. — Zu dem dynamisch-Erhabenen gehört noch die Macht des Schicksals, wie es Horaz in der 35. Ode des 1. B. schildert. Die Macht des Zeus, wie sie Homer in der Ilias I. 528 ff.; Horaz in der 1. Ode B. III. darstellt. Die Macht Gottes in den Worten Moses: »Gott sprach: Es werde Licht und es ward Licht.«

§. 30. **Das psychisch-Erhabene begreift zwei Arten unter sich, das intellectuell-Erhabene und das moralisch-Erhabene. Jenes deutet auf unumfaßliche Größe der Intelligenz, dieses der Gesinnung hin.**

Intellectuell-erhaben ist das Weltall, indem es auf die Idee einer unendlichen Weisheit hindeutet; intellectuell-erhaben erscheint uns die Weltgeschichte, als Enthüllerinn eines Weltplanes, den die ewige Weisheit selbst entworfen hat.

Das moralisch-Erhabene besteht in dem Ausdrucke hoher Gesinnungen, in der Offenbarung großer Charaktere. Um aber Hoheit der Gesinnung, Größe des Charakters, um Seelengröße zu beweisen, dazu wird Kampf, wird Widerstreit erfordert. Die Größe der Kraft bewährt sich immer am anschaulichsten durch die Größe des Widerstandes, und der Schwierigkeiten, denen sie obsiegt. Das moralisch-Erhabene bietet die interessanteste Seite seiner ganzen Gattung dar; denn es gibt, sagt Seneca, kein Schauspiel, auf welches die Götter mit mehr Wohlgefallen herabblicken, als den großen Mann, der mit dem Unglücke ringt. — Der Kampf ist aber entweder ein innerer, den der Mensch mit sich selbst kämpft, oder ein äußerer, mit der umgebenden Welt, oder mit dem Schicksale. Wir huldigen dem Helden, dessen Vernunft im Kampfe mit seiner sinnlichen Natur in Ueberlegenheit erscheint, und unsere Achtung steigt im Verhältniß mit der sinnlichen Macht, die sich, aber vergebens, gegen den vernünftigen

Digitized by Google

Willen erhob. »Erhaben in dieser Hinsicht erscheint der Gottmensch am Oelberge durch den Triumph über die widerstrebende Menschheit,« wie Rüssstein sich ausdrückt. Diese Seelen-Erhabenheit, welche er bewies, erreichte noch ihre höchste Verklärung durch die himmlische Ruhe und Gelassenheit, mit welcher er sich seinem Leiden unterzog, durch die göttliche Erbarmniß, womit er Jerusalems Weiber anredete, und durch das inbrünstige Gebet am Kreuze für seine Feinde: »Vater! vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie thun!« — Im Kampfe mit der Außenwelt beweist die Seele moralische Erhabenheit: Durch furchtlose Bestehung der größten Gefahren. Fürchte dich nicht, sprach Cäsar zu dem erblaßten Steuermanne, du führst Cäsar und sein Glück.

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae. Hor. Od. III. 3.

Durch standhafte Duldung der schwersten und qualvollsten Uebel. Als Beispiel dient Prometheus im Aeschylos. — Durch die Festigkeit des Entschlusses, lieber sich von dem Leibe zu trennen, als eine sittliche Befleckung zu dulden. So beweist sich die moralische Erhabenheit eines Regulus im römischen Senate und bei seinem Scheiden aus Rom. Hor. Od. III. 5. — Durch freiwillige Hingabe aller äußern Würde, sogar des irdischen Lebens, sobald sie dasselbe von einer, wenn auch bewußtlos begangenen Schuld befleckt sieht. Auf dieser Höhe zeigte sich Oedipus im Sophokles. — Bei der ästhetischen Schätzung einer großen, erhabenen Gesinnung kommt es aber nicht auf ihren innern (sittlichen) Werth oder Unwerth an, sondern auf die Größe der Willenskraft, die sich dadurch kund gibt. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenn gleich nicht immer den Stämpel des Sittlichen. Wenn in Corneille's Medea, dieses weibliche Ungeheuer, auf die Frage ihrer Vertrauten: Euer Land haßt euch, Euer Gemahl hegt kein Vertrauen. Was bleibt Euch nun in einem so großen Unfalle übrig? schlechthin antwortet: »Moi;« so fühlt jeder die Größe dieser Gesinnung, ungeachtet der Unthaten, welche Medea mit und zum Theil selbst durch diese Gesinnung ausführt. Mahommet bei Voltaire versetzt auf die Frage: »welches Recht er habe, die Völker zu täuschen?« — »Das Recht, welches ein Geist, groß und fest in seinen Planen, über die rohen Seelen gemeiner Menschen hat.« — Von der Art ist auch die Gesinnung, welche Milton,

Digitized by Google

im verlornen Paradies, dem Satan leiht, wiewohl sie zugleich die größte Bosheit verkündet. Er redet nach seinem Falle die Hölle also an: »Seyd gegrüßt, Schreckniſſe, dich grüße ich, unterſte Welt, und dich, tiefſte Hölle. Empfange deinen neuen Bewohner, einen, der ein Gemüth mit ſich bringt, das weder Ort, noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth iſt ſein eigner Platz, und kann in ihm ſelbſt einen Himmel aus der Hölle und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigſtens werden wir hier frei ſeyn; denn der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen ſollte, er wird uns hier nicht verjagen.«

Mephiſtopheles in Goethe's Fauſt hat etwas Imponirendes, wenn er mit Zuverſicht der menſchlichen Halbheit, des ewigen Schwankens zwiſchen Gut und Böſe ſpottet, und ſich der eignen Entſchiedenheit im völligen Verneinen alles Tüchtigen und Ganzen erfreut; wir geſtehen dem Weſen, das uns die Abgründe und Klippen, die unſerem Herzen durch die eigene Schwäche bereitet ſind, in ihrer ganzen Entſetzlichkeit vorſpiegelt, einen Anſtrich erhabener Größe zu.

Obwohl, dem Geſagten zu Folge, der Schein einer höhern Energie, auch wohl eine wirklich überwiegende, aber irregeleitete Geiſteskraft äſthetiſches Intereſſe gewähren; ſo bedarf es doch nur Eines hellern Lichtſtrahls äſthetiſcher Reflexion, und alle Scheinerhabenheit des Laſters ſchwindet vor der reinen Glorie der Tugend, in der allein wahre, überirdiſche Größe, unendlicher Adel wohnt.

Auch die Affekte und Leidenſchaften offenbaren nicht ſelten eine Größe, welche imponirt, zwar nicht unmittelbar und durch ſich ſelbſt, doch durch die hohe Thatkraft, welche ſie verleihen, und durch die heroiſche Kühnheit, zu der ſie entflammen. Oft unterſtützen ſie auch die Vernunft-Forderungen. Von dieſer Art iſt z. B. die Entrüſtung Hamlet's über den Mord ſeines Vaters und das Sündenleben der Königin; der Zorn Lear's gegen ſeine undankbaren, unnatürlichen Töchter, insbeſondere der ſchreckliche Fluch 1. Akt 4. Scene; der Schwur des zum höchſten Affekte empörten Karl Moor 4. Akt 5. Scene; die Rachſucht Makduff's, der niedergedonnert durch die Schreckenskunde, Makbeth habe ſeine Kinder ermordet, mit verhülltem Geſichte lange ſchweigt, zuletzt aber voll unendlichen Schmerzens, Wuth und Rache in die Worte ausbricht: »Er hat keine Kinder.« — Unter allen Gat-

Digitized by Google

tungen des Erhabenen erfordert das Erhabene in den Affekten und Leidenschaften den ungekünstelten Ausdruck, wie das eben erwähnte Beispiel zeigt. Ein bewegtes Gemüth ist in sich versenkt, alles, was es von seinem Affekte entfernt, ist ihm eine Marter. Eine Menge von Vorstellungen drängen sich zum Ausbruche, und da der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, stockt er, und vermag kaum einzelne Worte hervorzubringen, die sich ihm am ersten darbieten. — Was konnte Oedipus z. B. in dem entsetzlichen Augenblicke sagen, da sich ihm, durch die Aussage des alten Hofbedienten, das ganze Geheimniß enthüllte, und er es fühlte, daß ihn selbst der schreckliche Fluch treffen müsse, den er wider den Mörder des Lajus ausgesprochen? »Weh! Weh! nunmehr ist alles klar!« läßt ihn Sophokles ausrufen. Weh! Weh! ist der Ausdruck der Natur in der ersten Betäubung, der Seufzer, den der Unglückliche ausstößt, wenn sich ihm keine Worte darbieten; und der erste Gedanke, der in der Seele des Oedipus wieder erwachen konnte, mußte sich auf die Uebereinstimmung der Umstände beziehen; nunmehr ist alles klar! — Seneca hingegen, dem dieses viel zu ruhig scheint, läßt seinen Oedipus bei dieser Gelegenheit ganz anders rasen:

**Dehisce tellus, tuque tenebrarum potens**
**In Tartara ima, rector umbrarum, rape.**

Man sieht, je brausender die Worte, desto kälter bleibt das Herz; denn wir fühlen es, daß wir den stolzirenden Dichter, und nicht den unglücklichen Oedipus hören.

Allein so unveränderlich eine heroische Seele in ihren Gesinnungen ist, und so kurz und nachdrücklich sie diese ihre Gesinnungen zu erkennen gibt, wenn der Entschluß gefaßt ist; eben so reich und unerschöpflich an Gedanken muß sie sich äußern, wenn sie vor der Handlung überlegt, und noch ungewiß ist, welchen Weg ihr die Tugend zu wandeln befiehlt. Alsdann nimmt das Erhabene in den Gesinnungen den reichsten Schmuck im Ausdrucke an, und das ganze Feuer der Beredsamkeit wird angewendet, die Beweggründe auf beiden Seiten in ihrem hellsten Lichte darzulegen. Die unentschlossene Seele wankt, wie von Wellen getrieben, von einer Seite zur andern, und reißt die Zuhörer allerwärts mit sich fort, bis sie endlich die Stimme der Tugend erkennt, die sie aus der Ungewißheit reißt. Sogleich sind alle Zweifel besiegt, alle Hinderniße überstiegen, der Entschluß steht fest.

Digitized by Google

Zum Beispiele diene der bekannte Monolog Hamlet's: »Seyn oder Nichtseyn« ꝛc.

§. 31. **Die Darstellung des Erhabenen ist zwar beinahe in allen Künsten möglich; aber nicht in allen unter denselben Bedingungen und mit demselben Erfolge.** Der Dichter sowohl als der Redner, der Maler und Plastiker haben es in ihrer Gewalt. Die Baukunst drückt gewöhnlich mehr Größe als Erhabenheit aus. In der Tonkunst ist das Erhabene zunächst an die musikalische Begleitung und an den Ausdruck eines erhabenen Textes gebunden. Hieher gehören vor Allem die ältesten Hymnen und die besten der Choräle; — das Halleluja in Händel's Messias, das Sanctus in Vogler's, das Agnus Dei in Mozart's Requiem; hieher Händel's »das Roß und der Reiter« in Israel in Aegypten, die vorzüglicheren Stücke seines Dettinger Te Deum; — das Andante zu Beethoven's C Moll-Symphonie, mit dem majestätischen Eintritte der Trompeten, das herrliche Finale dieses Meisterwerks mit seinen imponirenden Tonmassen. In der Tanzkunst ist heut zu Tage weder der Ausdruck von Größe, vielweniger der von Erhabenheit möglich. Anders war das Verhältniß bei den Hellenen und andern Völkern des Alterthums, wo der Tanz ursprünglich den Göttern gewidmet, um die Altäre gehalten wurde.

§. 32. **Verwandt mit dem Erhabenen ist das Feierliche, das mit dem eigenthümlichen Charakter von Ruhe den Geist zu ehrfurchtsvollen Erwartungen großer und wichtiger Dinge stimmt, und uns so entweder in uns selbst versenkt, oder uns zwar mächtig, doch ohne Heftigkeit des Affekts, in die heitern Regionen des Ideals emporführt.** — Wenn aber jene Ruhe nicht ungewöhnliche Ideen und Bilder in uns entstehen läßt; so hat sie auch nichts Feierliches, sondern oft vielmehr etwas Abspannendes, Geisttödtendes, wie z. B. in steifen Assembleen, das todte Schweigen auf einer wüsten Sandsteppe, oder im Hause eines Euclid, wie ihn Plautus schildert. — Im Feierlichen waltet vorzugsweise vor allen andern Künsten die Tonkunst mit der lebendigsten Zauberkraft, weßhalb sie auch so vortrefflich zur Unterstützung des religiösen Gefühls und frommer, ehrfurchtsvoller Andacht beim Gottesdienste geeignet ist. Wer fühlte nicht das Feierliche, wenn in der Peterskirche zu Rom bei den tausend allmälig ersterbenden Lampen, durch das schauerliche Gewölbe und seine hohen Pfeiler hinab, das ernste Miserere dringt, und mit ihm der Gedanke an Grab und Ewigkeit die Seele mächtig erfaßt?

Digitized by Google

**Ein höherer Grad des Feierlichen ist das Majestätische, das eine gewisse Verehrung fordert, die sich selbst bis zur Anbetung erheben kann.** So wenn Jehova in der Messiade (Gsg. I. V. 138—145) erscheint. Die Musik hat dafür das ihr eigene Maëstoso. Im Geiste desselben ist die Ouverture von Clemenza di Tito, von Mozart, so wie der Eingangs- und Schlußmarsch daselbst geschrieben.

§. 33. **Ebenfalls verwandt mit dem Erhabenen ist das Prächtige. Es ist Vereinigung des Erhabenen mit idealem Schmucke, oder auch mit bloßem zufälligen Glanz und Sinnenreiz, als Zeichen des Reichthums, als Symbol der Macht.** Die blaue Wölbung des unermeßlichen Sternenhimmels mit seinen Millionen funkelnder Lichter, der siebenfarbige Bogen der Iris, die herrlichen Scenen des Sonnen-Auf- und Untergangs sind Beispiele des prächtig-Erhabenen aus der Natur, insofern man diese zugleich als das Werk der höchsten Idee betrachtet. Sie sind aber nicht minder Beispiele aus dem Gebiete der Kunst, insofern sie, wie Schönberger's bewunderter Sonnen-Auf- und Untergang in der kaiserlichen Gemäldegallerie in Wien gelungene Darstellungen derselben heißen können. Hieher gehört ferner die korinthische Säule, deren reichverziertes Kapitäl nicht bloß zufälliger, sondern wahrhaft idealer Schmuck ist; der olympische Zeus des Phidias, aus Elfenbein, Ebenholz, Gold und Juwelen zum Wunder der Welt gebildet, obwohl diese Zusammensetzung des Fremdartigen schon den Kunstkennern des Alterthums etwas gewagt schien. So sind das Morgengebet Adam's in Milton's verlornem Paradies, Händel's Heilig in dem Te Deum des Utrechter Friedens, dessen Halleluja im Messias anerkannte Meisterwerke prachtvoller Darstellung. — Aber Schmuck und Putz für sich allein ohne zum Grunde liegende Erhabenheit reicht zum wahrhaft Prächtigen in der Kunst nicht hin. Obwohl übrigens das Prächtige auch bei einem wirklichen Uebermaße an Schmuck und Glanz bleibt, was es ist; so soll doch hierin der Künstler nicht zu weit gehen, weil sonst Einfalt und mit ihr nur zu leicht auch die Erhabenheit verloren geht, und der Gegenstand, den er dadurch verschönern will, eher verunstaltet, abgeschmackt und schwülstig wird.

§. 34. **Verwandt mit dem Erhabenen ist ferner das Edle. Dieses wird aber in engerer und weiterer Bedeutung genommen.** In engerer Bedeutung steht es dem Gemeinen

gegenüber. Gemein ist das, worin sich keine Spuren vernünftiger Thätigkeit finden, und was die Sinnlichkeit für sich allein hervorbringt; edel hingegen nennen wir das, was aus der Vernunft hervorgeht. So sagen wir von einem Menschen, daß er gemein handle, wenn er bloß den Eingebungen seiner sinnlichen Triebe folgt; daß er anständig handle, wenn er äußere Legalität ankündigt, und die Rücksicht auf die angenommenen, konventionellen Formen festhält; daß er aber edel handle, sobald er ausschließend der Vernunft folgt, ohne sich durch den Andrang der sinnlichen Triebe irre führen zu lassen. Wir nennen eine Gesichtsbildung gemein, wenn sie die Intelligenz im Menschen durch gar nichts kenntlich macht; wir nennen sie sprechend, wenn der Geist sich in den Zügen ausspricht, und edel, wenn ein reiner Geist die Züge belebt. Das Edle ist also, im Gegensatze des Gemeinen, allezeit das Höhere und Vortreffliche; die Erscheinung des Vernünftigen im Gegensatze des Sinnlichen. **Das Edle im engern Sinne entsteht demnach, wenn sich das Große auf das Sittliche bezieht,** das durch Aufopferung von Ansprüchen der Sinnlichkeit, und durch Selbstbesiegung, nur bei Achtung vor sich selbst und achtender Rücksicht gegen Andere gewonnen werden kann; **dieß kündigt einen höhern Grad sittlicher Kraft an, und regt daher die sittlichen Ideen kräftiger auf. Das geistig Edle ist die freie Selbstbeherrschung vereinigt mit Milde. Dieses Edle gibt dem Gegenstande, an dem es angetroffen wird, eine gewisse Würde, und nöthigt dem Wahrnehmenden eine gewisse Achtung ab.** Hätte Tellheim die Bezahlung des Wechsels von der Witwe seines Freundes zwar nicht angenommen, aber auf unschonende Weise abgelehnt, auf den Sohn aber in Rücksicht auf seine eigene Lage keine Rücksicht genommen: so würden wir zwar immer sagen können, er habe gut, nicht aber, er habe edel gehandelt. Sittlichedel ist die großmüthige Verzeihung schwerer Beleidigungen, freiwillige Aufopferung des Vermögens und selbst des Lebens für Wahrheit, Recht und Menschenwohl. Sittlichedel war z. B. das Betragen des Aristides bei seiner Verbannung; Augusts Aussöhnung mit dem wider ihn verschwornen Cinna, in den Worten: »Laß uns Freunde seyn, Cinna. Sieh! Ich selbst ade dich ein!« — Das Benehmen Phocion's, der von den Athenern zum Tode verurtheilt, seinem Sohne als letzten, unverbrüchlichen Auftrag melden läßt, er solle das Unrecht nie ahnden, das ihm diese zugefügt hatten. — Die moralische Größe des Charakters,

Digitized by Google

die sich über das gewöhnliche Maß sittlicher Kraft erhebt, pflegt sich aber nicht bloß durch Handlungen, sondern auch durch Gestalt, Mienen und Geberden, selbst durch Töne anzukündigen. Das Edle kann sich also auf mancherlei Weise unserer Wahrnehmung darbieten, erscheint aber unter jeder Form als etwas Würdevolles, oder Achtungswürdiges. Wie es aber eine strenge und rauhe Tugend (virtus austera Catonis) und eine milde und sanfte gibt, so kann auch das Edle auf beiderlei Art erscheinen. Im letztern Falle erweckt es nicht bloß Achtung, sondern auch Zuneigung; denn es erscheint zugleich im Sinnenreize der Anmuth, der unser Herz überhaupt zu huldigen bereitwillig ist (vergl. Schiller über Anmuth und Würde). Beispiele bietet uns Apollo vom Belvedere, v. Goethe's Iphigenia und Tasso, Unzähliges in Schiller's Werken, wie z. B. im Charakter Luisens, Thekla's ꝛc.

**Edel im weitern Sinne nennt man aber auch alles Ideale der Form und des Ausdrucks.** In diesem umfassenderen Sinne sind uns sogar noch sehr edel gebildete Faunengestalten aus dem Alterthume übrig. Griechische Bauwerke sind edel im Vergleiche mit den gothischen, die mehr erhaben sind. Das Edle der Form zeigt sich am meisten im Ausdrucke der Affekte. Wir vermissen dieses Edle gleich stark bei dem epischen und dramatischen Dichter, so wie bei dem Historienmaler und Plastiker, wenn wir diesen Mangel entdecken. Der Ausdruck des Affekts ist dann edel, wenn der Affekt, obwohl er im Spiele ist, doch als der Vernunft untergeordnet erscheint, und der Grad, in welchem er erregt, und die Art, wie er geäußert wird, die Würde der Menschennatur auf keine Weise beleidigt. Ausgeschlossen wird also von der edlen Ankündigung des Affekts und der Leidenschaft alles, wodurch der Mensch sich als bloßes Thier zeigen würde; alles, was das sinnliche Gefühl und das Schickliche beleidigen müßte. Nie würde die grelle Rachgier, nie der wilde Drang der Geschlechtslust ästhetisch-edel dargestellt werden können.

§. 35. **Nahe verwandt dem Großen und Erhabenen, und oft eins mit demselben, sind das Furchtbare und Schauerliche. Dem Furchtbaren liegt die Ahnung des Verderbens zum Grunde; dem Schauerlichen nur eine unbestimmte Ahnung. Ihr ästhetisches Interesse ist zum Theile Eins mit dem Tragischen, wovon in der Folge gehandelt werden wird, zum Theile beruht es auf der eigenthümlichen Anregung der Phantasie, welche durch das Helldunkel, worin diese Gegenstände**



Digitized by Google

erscheinen, einen freiern Spielraum gewinnt. Herrliche Beispiele hiervon finden sich in Hamlet, Makbeth, in den alten nordischen Sagen und Dichtungen, in Dante, in v. Goethe's und Klinger's Faust ꝛc.; in Raphael's Gemälden: Heliodor, Burgbrand — in Marschner's Einleitungsscene seines Vampyr. Doch darf man mit dem Schauerlichen nicht das Schauderhafte verwechseln; das Furchtbare, welches das Schauerliche andeutet, ist mehr in der Einbildung gegründet. So ist es schauerlich, einsam in einem Walde, einer Wüste, einem großen Palaste, oder zwischen alten Ruinen und hohen Burgen umherzugehen. Selbst die tiefe Dunkelheit der Nacht hat etwas Schauerliches an sich, wenn man auch keine Gespenster fürchtet. Daher kommt es einem schauerlich vor, wenn man des Nachts allein in den Straßen einer großen Stadt geht; je größer die Stadt, desto schauerlicher. Einsamkeit und Dunkelheit wirken hier gemeinsam auf's Gemüth. Das Schauderhafte, dem eine bestimmte Ahnung aus Erkenntniß der Ursache zum Grunde liegt, und das Gräßliche, was Grausen erregt, z. B. die Scene in Shakespeare's Lear, wo der König mitten in der Nacht, beim heftigsten Ungewitter, im Walde verlassen umherirrt, und am Ende in Wahnsinn fällt, oder der Kinderfraß des getäuschten Thyest, der höllische Schmaus des unerhört zur Rache gereizten Ugolino, Sigurs Drachenhöhle, die Schilderung der öden Höhle Philoktet's bei Sophokles, der Schleifung Hektor's bei Homer, der Schindung des Marsyas bei Ovid, Gloster's Schicksal im Lear, der bethlemitische Kindermord in der Malerei — die Kerkerscene in Beethoven's Fidelio ꝛc. berührt das Gebiet des Erhabenen nur dadurch, daß es vom tragischen oder epischen Pathos umschleiert, durch die Kunst in jenes Gebiet hinübergetragen wird. Geistiges Leiden mag bis an sein Grausenhaftes und Entsetzliches hinein vergegenwärtigt werden: aber dem körperlichen Leiden wird eine Grenze gezogen werden müssen. Dante führt uns nur in ein Paar Zügen den Hungertod des Ugolino ergreifend vorüber. Wenn dagegen Gerstenberg in seiner Tragödie gleichen Namens weitläufig durch alle Grade des Schrecklichen hindurch schildert, wie erst seine drei Söhne und zuletzt Ugolino selber vor Hunger umkommen, so ist dies ein Stoff, welcher der Kunstdarstellung von dieser Seite her gänzlich widerstrebt. Das Ekelhafte bleibt von der Kunst ausgeschlossen; denn

es drängt sich durch eine unwillkührliche Empfindung dem Gemüthe auf, und zerstört das freie Wohlgefallen.

§. 36. **Eine jede ästhetische Vollkommenheit hat ihre besondere Art von Fehlern zur Seite; denn sie wird bald durch Uebertreibung, bald durch Mangel und Ohnmacht verfehlt.** Also auch das Große und Erhabene.

— — — Wer groß sich geberdete, schwillt auf,
Niedrig kreucht, wer zu ängstlich Gefahr meidet und Sturmwind,

sagt Horaz, dessen feines Gefühl sich von beiden Abwegen immer gleich weit entfernt zu halten wußte. —

**Fehler gegen Erhabenheit, gegen das Große und Edle sind: Der Schwulst, das Abenteuerliche, der Frost, das Wässerige, das Unedle und Platte.**

Der Schwulst ist die falsche Größe in den Gedanken und im Ausdrucke. Die falsche Größe ist keine Größe, sie scheint es nur. Ein kleinlicher Gegenstand wird in den leeren Pomp hochtönender Worte gekleidet; allein die Kleinheit des Körpers wird durch die Stelzen, die ihn heben, und den Talar, worin er verschwindet, — die Kleinheit des Stoffes wird durch die Aufgeblasenheit des Ausdrucks noch sichtbarer. — Die ärgste Art des Schwulstes ist jene, die die Engländer Bombast, und die Franzosen Phöbus zu nennen pflegen. Sie will den Unsinn für bedeutungsvoll ausgeben. Man glaubt etwas Großes zu denken und denkt nichts; man kaut, wie Sancho Pansa sagt, mit leerem Munde, z. B. Drydens Beschreibung von dem Abnehmen des Wassers nach der Sündfluth: »Doch als sich diese Fluth in ihrer eigenen Tiefe ersäuft hatte, ließ sie einen feuchten und schlüpfrigen Boden zurück.« Der Schwulst, der aus der Vergesellschaftung großer Umgebungen mit kleinlichen Gegenständen entsteht, ist bloß lächerlich; er ist daher in den niedrigen Werken der lachenden Muse eine reiche Quelle des Burlesken. Das Schwülstige drängt sich in alle Künste ein, obgleich es nicht immer diesen, sondern oft den Namen des Affektirten, Unnatürlichen, Ueberspannten ꝛc. führt. Meister des überströmenden Schwulstes sind: der römische Tragiker Seneca, die Italiener Loredano, Marino, die Deutschen Hofmannswaldau, Lohenstein. Häufig findet man ihn aber auch in den Römern Lucan, Statius, Claudian ꝛc., in den Engländern Benjohnson, Dryden, Young ꝛc. Aber eine feinere Art des Schwulstes kommt selbst bei



Digitized by Google

Geistern erster Größe vor, die bei den ersten Schritten in dem Uebergange zur höhern Kultur die Koryphäen waren, wie z. B. ein Aeschylos, ein Dante. In diesem Zeitalter ist Größe und Kraft der vorherrschende Charakter in den Geistesprodukten. Es ist natürlich, daß der Dichter, der einmal zu diesem großen, feierlichen Tone gestimmt ist, alles Gewöhnliche, wenn es auch noch so sehr das einzig Wahre und Natürliche ist, wenn es der Gegenstand, die Gemüthsstimmung, die Situation auch noch so laut fordern, durch große Bilder, oder wenigstens durch vollere Töne heben zu müssen glaubt. Zu Molière's Zeiten nannte man diese Art des Schwulstes das Kostbare, das er in seinen **Précieuses ridicules** auf der Bühne dem öffentlichen Gelächter Preis gab. Wer fühlt es nicht, um wenige Beispiele anzuführen, daß Shakespeare in der schönen Scene, worin Julie und Romeo über den Anbruch des Tages streiten, die Julie nicht mußte sagen lassen:

»Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Was deines Ohrs furchtsames Hohl durchdrang.« —

Oder wenn es in Schiller's Fiesko heißt:

»Allgemein sey die Luft! Der bachantische Tanz stampfe das Todtenreich in polternde Trümmer!« —

In Klopstock's Ode: Die Kunst Tialfs:

»Wir kosteten nur mit stolzem Zahn von der Halle Tanz.«

Das Abenteuerliche besteht in Ueberspannung intensiver oder extensiver Größe über die Grenzen nicht nur der Wahrheit, sondern selbst der Möglichkeit; es ist die unnatürliche Größe. Die auffallendsten Beispiele vom Abenteuerlichen liefert die oft übermäßig exaltirte Phantasie der Morgenländer. Ich erinnere nur an die abenteuerliche Dichtung des Korans, wenn er uns das Gesicht des Engels Gabriel schildert, oder an die Reise Muhammed's in den Himmel. Abenteuerlich ist auch die Stelle in Milton's verlornem Paradiese 10. B., wo Sünde und Tod gemeinschaftlich einen Damm über das Chaos bauen.

Der Frost besteht in dem auffallenden Mangel an Wärme des Gefühls und der Phantasie, kurz in gänzlichem Mangel echter Begeisterung. So ist es z. B. nicht minder frostig, als gekünstelt und preciös, wenn Corneille im 3. Akte des Cid Chimenen, deren Vater von ihrem Liebhaber umgebracht war, sich also äußern läßt: »Weinet, weinet meine Augen, und zerfließet in Wasser;

Digitized by Google

die Hälfte meines Lebens hat die andere getödtet, und zwingt mich, nach diesem traurigen Unglücke diejenige, die ich verloren, an der zu rächen, die mir noch übrig ist.«

Das Wässerige (wozu auch das Matte, Kraftlose und Schleppende gehört) besteht in der Entnervung an sich kraftvoller, erhabener Gedanken durch weitschweifige Paraphrase, die zunächst wieder aus dem umständlichen Herausheben und Ausmalen der Theilvorstellungen des Erhabenen entspringt, oder auch aus der Einmischung von Begriffen und Wörtern, die kein ästhetisches Interesse haben, keine Anschaulichkeit gewähren, in welchem Falle es zunächst verwandt ist mit dem vorhergehenden Fehler des Frostes. Wässerig würde z. B. eine Umschreibung der erhabenen Schriftstelle: »Gott sprach, es werde Licht, und es ward,« ausfallen.

Das Niedrige (nach dem jedesmaligen Grade auch das Unedle, Gemeine, Platte, auch wohl das Pöbelhafte, Kriechende und Ekle genannt) entsteht überhaupt entweder aus der niedrigen Vorstellung gemeiner, oder aus der niedrigen Vorstellung selbst würdiger und erhabener Gegenstände durch Verbindung derselben mit gemeinen, unedlen Nebenbegriffen, die wohl noch überdieß im Gewande der Gemeinheit erscheinen. Zum Beispiele diene Brocke's (irdisches Vergnügen in Gott) Vergleich der Planeten mit Erbsen.

Das Platte wird widrig, wenn es zugleich ekelhaft, und mit Begriffen von den niedrigsten Naturbedürfnissen vergesellschaftet ist. Z. B. Bürger's: »Galgenrabenvieh, das nur nach Luder schnüffelt.« Ein einziges unedles Bild kann oft, wie ein einziger durchschreiender Mißton die schönste Musik, das wohlthuendste Gefühl vernichten. Z. B. die Worte des Lobredners Rousseau's: »glühende Thränen drücken sein Lob in die Schnupftücher.« Das Unedle entsteht bisweilen aus der bloßen Zusammenstellung. Auf Michel-Angelo's großem Karton, wo ein Haufe nackter, sich im Flusse badender Krieger wegen Annäherung des Feindes ungestüm aus dem Wasser stürzt, um sich zu bekleiden und zu bewaffnen, erscheint eine Figur, die wegen der nassen Beine nicht in die Hosen kommen kann, und sich deshalb heftig anstrengt; sie ist meisterhaft ausgeführt; aber es liegt doch etwas Unedles in der Attitüde jener Figur, wenn man sie mit den übrigen vergleicht, wodurch die Scene beinahe in's Lächerliche fällt.

Digitized by Google

§. 37. **Eine besondere Erscheinung des Schönen bietet sich in denjenigen Verhältnissen des Menschlichen, welche die mitfühlende Theilnahme betreffen. So entsteht das ästhetisch-Rührende, das bald näher, bald entfernter mit dem Erhabenen verwandt ist.** Doch muß hier im Voraus die Rührung im Allgemeinen durch jeden Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens, von dem besondern Gefühle, das mit diesem Ausdrucke ausschließend belegt wird, unterschieden werden. Unter ästhetischer Rührung im Allgemeinen verstehen wir den Eindruck, der im Gefühlsvermögen mittelst jeder angeschauten Kunstform bewirkt wird; **unter dem ästhetisch-Rührenden im engern Sinne jene Art der Schönheit, welche im Gefühle und Ausdrucke der Theilnahme am Menschlichen liegt, und aus dem Emporstreben nach dem Unendlichen entspringt, wobei man sich des Kontrastes zwischen dem Idealen und Realen lebhaft bewußt ist. Das Rührende erregt ein gemischtes Gefühl, wie das Erhabene, nämlich von Unlust entstanden aus dem Widerspruche der Wirklichkeit mit der Idee, oder aus dem Gefühle nothwendiger Beschränkung, und von Lust aus dem Gefühle freier psychischer Selbstkraft, oder der Erhebung zum Ideal. Das Rührende besteht demnach in einem von leichterem Schmerze zum sanfteren Wohlgefühle übergehenden Wechsel.** Der Zustand der Rührung ist daher ein solcher, wo irgend ein in physischer oder sittlicher Hinsicht leidender Gegenstand ein schmerzliches Gefühl in uns anregt, der Ausdruck des Leidens und die dadurch bewirkte Gemüthsbewegung aber nicht so heftig ist, daß das Bewußtseyn menschlicher Selbstkraft nicht überwiegen, und jene Dissonanz sich lösen sollte. Ist fremdes Leiden so heftig, daß unsere Theilnahme daran für uns selbst im hohen Grade schmerzhaft wird, so hat das Mitgefühl nichts Rührendes an sich. Furcht, Angst und Schrecken erschüttern dann unser Gemüth, und spannen es gleichsam selbst auf die Folter. Wenn wir aber entweder sehen, daß der andere sein Unglück mit festem Muthe erträgt, oder daß fremdes Leiden durch unsere Theilnahme einen mildern Charakter annimmt, dann sind wir gerührt. Die Rührung entspringt aber nicht etwa aus der Freude über das eigene Wohlbefinden beim Unglücke des andern, — eine so egoistische Denkart würde vielmehr unser Herz dem Mitleid, und folglich auch der Rührung verschließen, — sondern aus dem lebendigen Bewußtwerden der psychischen Selbstkraft.

Digitized by Google

Sollte nicht auch Freude Rührung hervorbringen können, wiewohl auf eine umgekehrte Weise? Ein geringer Grad der Freude ist nicht rührend. Wenn wir aber eine Zeit lang zwischen Furcht und Hoffnung schweben, und endlich das lang ersehnte Glück eintritt, so ist die Freude desto lebhafter, inniger und stärker, und unser Gemüth dadurch gerührt, indem es aus einem Schwanken zwischen Wohl- und Weheseyn in eine zuletzt überwiegend angenehme Stimmung übergegangen ist. Eben dieß kann auch ein ganz unerwartet eintretendes Glück bewirken. Die damit verknüpfte Ueberraschung hat anfangs allemal etwas Beängstigendes und Erschreckendes — daher plötzliche Freude uns beklemmt, den Athem und selbst die Sprache raubt, sogar tödtlich werden kann; aber nachdem die Ueberraschung vorüber ist, nimmt die Freude einen mildern Charakter an, die Stimmung des Gemüths wird überwiegend angenehm, indem auch hier das Gemüth sich erleichtert und erweitert fühlt. Die Thränen, die uns gewöhnlich der Zustand der Rührung auspreßt, bestätigen es; denn indem wir bis zu Thränen gerührt sind, fühlen wir in und mit diesem Erguß auch unser Inneres von einem gewissen Drucke befreit, der es in einer Art von Spannung erhielt.

**Bei der Wahrnehmung des Rührenden müssen wir uns aber mehr des Gefühls der Rührung, als des Gegenstandes bewußt werden, der diese Rührung hervorbringt, weil durch die Kontemplation des Gegenstandes das angeregte Gefühl geschwächt wird.** Hieraus wird auch erklärlich, warum, besonders in zartfühlenden Menschen, das Gefühl der Rührung so lange nachbebt, wenn auch der veranlassende Gegenstand nicht mehr da ist.

Wenn daher die Seele gerührt ist, oder in ihrer Rührung nicht gestört werden soll, so darf sie der Künstler nicht nöthigen, sich soweit mit dem Gegenstande zu beschäftigen, daß sie nur an diesen denken kann, und sich in der Zergliederung von diesem erschöpfen muß. Dieß ist der sehr natürliche Grund, warum aller Witz, der die Gegenstände so sorgfältig zergliedern muß, um ihre Vergleichungspunkte zu finden und mit Sicherheit aufzufassen, alle Spitzfindigkeiten, die in das Innerste der Dinge eindringen, so kalt und für das Gefühl so tödtend sind. Diese witzigen und spitzfindigen Concetti verleiden dem gefühlvollen Leser so oft den Guarini in seinem Pastor fido. Doch ist hiebei die elegische von der tragischen Rührung wohl zu unterscheiden. Jene schließt allen Scherz

aus, diese wählt oft das Komische als Motiv; aber sie verändert seine Wirkung, indem sie ihm eine ernste Bedeutung unterlegt. Darum stören uns alle Spiele des Witzes beim Elegiker, wie uns denn eben deswegen Ovid fast immer kalt läßt, aber nicht so beim Tragiker, wovon in Shakespeare's König Lear und Hamlet so herrliche Beispiele vorkommen.

**Die Rührung muß aber in dem Künstler selbst seyn, wenn er sie durch sein Werk hervorbringen will, und der Gerührte darf im Zustande des Gefühls nicht malen;** denn dadurch geht er in ruhige Betrachtung über; daher sind alle Beschreibungen des Gefühls, seiner Ursachen und seiner Aeußerungen kalt, und das Geringste, was die unsichtbaren Kräfte der Seele aufregt, der dumpfe Ton der Todtenglocke in der schauerlichen Mitternachtsstunde, ergreift die Seele in ihrem Innersten; ein Seufzer, eine Thräne, ein Ach! ein plötzlicher Ausbruch eines Wortes, das, gleich einem Lichtstrahle aus einer schwarzen Donnerwolke, der Leidenschaft entfährt, verrathen den Tumult des Innern, und theilen ihn allen Herzen mit. Aus eben dem Grunde verfehlen alle Gemälde und so viele malende Gleichnisse den Zweck der Rührung. Doch hiemit wird der letztern nicht aller bildliche Ausdruck untersagt; denn das Tiefste und Höchste läßt sich oft nur bildlich aussprechen. Wenn die arme, unglückliche Maria v. Moulins zu York sagt: »Gott schickt warmen Wind, wenn das Lamm geschoren ist;« so möchte es wohl unmöglich seyn, so viel Liebe und Vertrauen, so viel Leiden und so viel Muth und Ergebung außerbildlich zu bezeichnen. Nur das Ausmalen des Gegenstandes, alles, was mehr den Verstand, die Phantasie und den Witz beschäftigt, entkräftet das Gefühl, und tödtet die Rührung. Wenn dieses für alle Künste wahr ist, so gilt es insonderheit für die Musik, deren Elemente nur als Naturlaute des Gefühls wirken. Daraus läßt sich im Allgemeinen beurtheilen, wie sehr das Malen der Gegenstände der ganzen Kraft ihrer Mittel, und dem Wesen ihres Zweckes entgegen sind. Siehe §. 419.

§. 38. **Das Rührende überhaupt begreift aber zwei Arten unter sich, das Sanftrührende und das Heftigrührende. Das erstere nennt man auch das Sentimentale, das letztere das Pathetische.** Der Anblick eines Vaters, der über seinem verwundeten Kinde trauert, ist sanftrührend; wer ihn aber zur Rache gegen den Mörder anfeuern, oder durch die Aus-

Digitized by Google

ſicht auf ſeine Geneſung Muth und Hoffnung einflößen, und durch die Betrachtung über das Wohlgefühl der Selbſtbeſiegung zur Verzeihung bewegen wollte, der müßte es in einer pathetiſchen Rede thun. Wenn Jeſus mit den armen Verführten unter ſeinen Mitbürgern ſpricht, ſo thut er es mit der ſanften Rührung des zärtlichſten Mitleids. Dagegen erhebt er ſich mit dem ganzen Pathos des Unwillens der Tugend gegen die Heuchelei und die Herrſchſucht der Verführer. **Der Unterſchied zwiſchen dem Sanftrührenden und Pathetiſchen liegt alſo in dem Grade der erregten Gefühle und außerdem kann beim Sentimentalen auch die Freude bis zu Thränen rühren; beidem Pathetiſchen hingegen iſt nur das Leiden zu finden.**

**Sentimentalität** (oder Empfindſamkeit, ſo genannt, weil ehemals das Gefühl Empfindung genannt wurde) **wird aber entweder im ſubjektiven oder objektiven Sinne genommen. Im ſubjektiven Sinne iſt Sentimentalität nichts anders, als diejenige Lebhaftigkeit des Gefühls, wodurch das Gemüth eine beſondere Empfänglichkeit erhält, von Gegenſtänden der Luſt oder Unluſt (beſonders eines Kunſtprodukts) gerührt zu werden. Im objektiven Sinne verſteht man darunter diejenige Beſchaffenheit eines Gegenſtandes der Luſt oder Unluſt (beſonders eines Kunſtprodukts), vermög deren es im Stande iſt, ſolche lebhafte Rührungen hervorzubringen,** z. B. wenn man ſagt, ein Gedicht ſey empfindſam (ein empfindſamer Roman, ein empfindſames Drama ꝛc.), oder es herrſche in ihm viel Sentimentalität. Hier wird alſo das Sentimentale als ein beſonderer äſthetiſcher Charakter eines Kunſtwerkes betrachtet. Der wahren Sentimentalität ſteht aber die falſche, oft nur affektirte Empfindſamkeit entgegen, die man am ſchicklichſten Empfindelei nennt. Ihr Grund und einziges Moment iſt die Schwäche, während beim wahrhaft Sentimentalen das Bewußtſeyn der innern Selbſtkraft wirken muß. Sehr oft hat man das Sentimentale mit dem Empfindelnden verwechſelt, beſonders bei der Frage, ob das Sentimentale auch bei den Alten Statt finde. Bei dem kräftigen und geſunden Charakter der Alten darf es nicht befremden, das Schmelzende und Empfindelnde, was ſo viele neuere Kunſtwerke entſtellt, in den ihrigen nicht zu finden. Aber das echte Sentimentale fehlt, wenn es auch bei den Neuern häufiger vorkommt, bei den Alten keineswegs, und kann, vermög der Natur der Sache, nicht fehlen. Der Abſchied Hektor's von der Andromache bei Homer hat einen unverkennbaren Anſtrich von Sentimentalität, und

in den Liebesscenen zwischen Aeneas und Dido bei Virgil, tritt das Sentimentale noch stärker hervor. Auch gibt es aus der Zeitperiode, welche man als den Wendepunkt des Antiken und Modernen betrachtet, Produkte, welche fast ganz den neuern romantisch-sentimentalen Geist athmen, und doch auch wieder eine so alterthümliche Gestalt haben, daß hier von feindseligen Prinzipien, wie man es nennt, gar nicht die Rede seyn kann, z. B. das Gedicht des Musäos: Hero und Leander. Wenn Schiller zuerst Sentimentalität und Naivetät als Unterscheidungsmerkmale der neuen und alten Kunst angegeben hat, so nahm er jene Ausdrücke in einem ganz eigenen, kaum zu rechtfertigenden Sinne, indem er unter Naivetät die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen, und unter Sentimentalität die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideale willkührlich versteht. — Beispiele des sentimentalen Tones finden sich vorzüglich in Sterne (York's empfindsame Reisen), Goethe (Werther's Leiden), Fr. Richter oder Jean Paul, in den Miller'schen Kloster-Romanen, in der Klopstock'schen Poesie, besonders in den Oden an Cidli und Fanny. Die Malerei vermag noch eher rührende Gegenstände darzustellen, als die reine Plastik, denn diese entbehrt bei ihrer scharfen Begrenzung auch der Farbe, welche jener beim Darstellen von Gemüthsbewegungen zu Hilfe kommt. Ein weites Gebiet dagegen hat hierin die Ton- und Schauspielkunst.

§. 39. **Das Heftigrührende, oder Pathetische, ist jene Art von Schönheit, die aus der Darstellung einer heftigern Gemüthsbewegung oder eines Affekts entspringt, wobei sich die Willensfreiheit mit der Sinnlichkeit im Kampfe begriffen zeigt, doch so, daß jene den Sieg über letztere davon trägt.** Die bloße Darstellung des Leidens als Leiden ist niemals Zweck der Kunst; denn nie ist das Leiden selbst, sondern nur der geistige Widerstand gegen das Leiden pathetisch. Gegen das Objekt, das ihm Leiden bereitet, kann sich der Mensch oft mit seiner Muskelkraft vertheidigen; gegen das Leiden selbst hat er keine andere Waffen, als Vernunft-Ideen. Diese müssen also in der Darstellung versinnlicht, oder durch sie erweckt werden, wo Pathos Statt finden soll; denn bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt seyn. Fehlt es der pathetischen Darstellung an einem Ausdrucke der leidenden Natur, so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdrucke der moralischen Wirksamkeit, so kann sie, bei aller sinnlichen Kraft

Digitized by Google

nie pathetisch seyn, und wird unausbleiblich unser Gefühl empören. Aus aller Freiheit des Gemüths muß immer der leidende Mensch, aus allen Leiden der Menschheit muß immer der selbstständige, oder ein der Selbstständigkeit fähiger Geist hervorscheinen. In der ästhetischen Darstellung des Pathos muß aber die Phantasie auf die Kraft des Willens, die in Thätigkeit gesetzt worden ist, hingewiesen werden; denn nur die Betrachtung dieser Kraft kann Wohlgefallen erregen, weil die Phantasie dieses Wohlgefallen dadurch unterhält, daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sey, die Freiheit des Gemüths zu unterdrücken vermag. — Auch das Pathetische setzt, wiefern es dargestellt werden soll, jederzeit voraus, daß der Darstellende selbst (wiewohl nur in dem Grade, daß er seine Besonnenheit dabei behaupte, sich in einer stärkern Bewegung und höhern Stimmung des Gemüths befinde, weil er sonst durch seine Darstellung eine solche hervorzubringen nicht fähig ist. Er wird ohne diese Theilnahme am Darzustellenden das Pathos bloß affektiren, mithin durch Uebertreibung dasjenige zu ersetzen suchen, was ihm an wirklichem Gefühle abgeht. Seine Darstellung wird, statt pathetisch, bombastisch werden. Während uns das wahre Pathos innerlich erwärmt, bringt das falsche eine entgegengesetzte Wirkung hervor, es erkältet. Außer der Rede- und Dichtkunst, besonders der epischen und dramatischen, ist es vorzüglich die Schauspielkunst, welche sowohl durch Mimik als Declamation Pathos auszudrücken vermag. Auch die Musik vermag es, wie die Sonate pathetique von Beethoven beweist. Musterhafte Beweise für die Darstellung des Pathetischen bietet uns Gluck, namentlich in seiner Alceste dar. Malerei und Plastik sind einer Versinnlichung des Pathetischen im hohen Grade fähig, Bau- und Tanzkunst niemals.

§. 40. Das Pathos ist die erste und unerläßliche Forderung an den tragischen Künstler. **Tragisch ist dasjenige, was uns nicht nur die Beschränktheit der Sinnlichkeit, sondern auch ihre wirklichen Mängel und Leiden, zugleich aber auch die erhebende Kraft der Willensfreiheit durch Vernunft und Religion lebhaft fühlen läßt.** — Wir sehen eine Maria Stuart von der arglistigen und herrschsüchtigen Elisabeth widerrechtlich in Gewahrsam gebracht, und endlich zum Tode verurtheilt; wir erkennen an jener die Fehltritte, die sie, von Sinnlichkeit befangen, früher schon als Regentin sich zu Schulden kommen ließ; wir fühlen die Mängel der Sinnlichkeit, die ihr, der Verhafteten, sogar jetzt noch ankleben, indem ihre gekränkte Eitelkeit, im Augenblicke der Entschei-

Digitized by Google

dung, ſich den nachher ſo theuern Triumph der Rache an Eliſabeth nicht verſagen kann; wir fühlen ferner das Ungerechte und Unwürdige der Behandlung, die Laſt der Leiden, die ſie, ſelbſt eine Königin, durch ihre Schweſter duldet; wir erkennen endlich mit Schaudern die furchtbar waltende Nemeſis, welche, frühere Vergehungen ahndend, über dem Haupte der Stuart ſchwebt; aber wir fühlen dagegen auch ihre innige Reue über das Vergangene, ihre rührende Verſöhnung mit dem gekränkten Sittengeſetz, die tröſtende Ergebung in ihr Schickſal und das Erhebende jener ruhigen Faſſung, womit ſie, unterſtützt von der Macht des religiöſen Gefühls, dem Tode entgegengeht. — **Das Tragiſche iſt alſo verwandt mit dem Erhabenen, und zwar mit dem dynamiſch- oder intenſiv-Erhabenen.** Auch bei jenem kämpft die Sinnlichkeit mit einer höhern, dem Leidenden eigenen Kraft (Vernunft, Willensfreiheit, Glauben). Die Folge davon und ebenfalls ein Charakterzug des Tragiſchen iſt alſo eine ähnliche Miſchung von Luſt und Unluſt. Dieſe entſpringt aus dem ſympathetiſchen Gefühl der Mängel und Qualen der Sinnlichkeit, jene aus der Vorſtellung einer höhern Kraft in dem Leidenden ſelbſt, die ihn auch dann noch moraliſch ſiegen läßt, wenn er phyſiſch untergeht, ſo wie aus dem lebendigen Gefühle dieſer Kraft in der Menſchennatur überhaupt. Der Gemüthszuſtand, den das eigentlich-Tragiſche bewirkt, iſt: Furcht, Mitleid, verbunden mit dem erhebenden Gefühle von der Kraft der Willensfreiheit. Der Totaleindruck des Tragiſchen muß alſo erhebend ſeyn.

Alles Leiden eines Andern weckt unangenehme Gefühle in uns. Dieß iſt der Fall ſelbſt dann, wenn er es verſchuldet, indem wir ihn doch immer leiden ſehen; indem wir uns ferner der Gebrechen und Mängel unſrer eignen ſinnlichen Natur, oft auch eigner Strafwürdigkeit bewußt werden, und oft ſogar in ſeinen Leiden, diejenigen, die wir ſelbſt zu befürchten haben, ſchon voraus empfinden. In vollerem Maße noch tritt das Gefühl der Unluſt ein, wenn der Leidende ſchuldlos iſt, indem uns dann die Furcht vor ähnlichen unverſchuldeten Leiden anwandelt; im vollſten endlich, wenn er tugendhaft iſt, wo das Mißverhältniß zwiſchen ſeiner ſittlichen Würde und ſeinen äußern Schickſalen um ſo ſchneidender auf unſer ſittliches Gefühl wirkt. Wenn die Söhne des Lucius Junius Brutus wegen ihres Verbrechens zu verdienter Strafe gezogen werden; wenn Don Cäſar in Schiller's Braut von Meſſina, Hugo und Elvire in Müllner's Schuld, nach langer Ge-

Digitized by Google

wissensfolter sich selbst den Tod geben; wenn Julius Cäsar unter den Dolchen eines Brutus und Cassius, Fiesko unter der Hand Verrina's erliegt (Männer, mit denen große Anlagen und Kräfte zu Grunde gehen), erregt ihr Schicksal in uns Unlust. Gewiß aber findet man sich bei dem Bewußtseyn ihrer Schuld nicht zur Hälfte so unangenehm ergriffen, als wenn Iphigenia schuldlos das Opfer eines übereilten Gelöbnisses werden soll, oder Desdemona, Cordelia, Eugenie, Luise und Ferdinand Walter, eben so schuldlos als wirkliche Opfer der Kabale fallen. Noch schmerzlicher bewegt finden wir uns, wenn wir einen Miltiades im Kerker sterben, einen Sokrates den Giftbecher leeren, einen Thomas Morus als Märtyrer seiner Wahrheitsliebe und Rechtlichkeit unter dem Beile verbluten sehen. Das Mißvergnügen aber über jenes Mißverhältniß zwischen Tugend und Glück wird gehoben theils durch die Idee, daß der Tugendhafte kein Glück ohne Aufrechthaltung seiner innern, sittlichen Würde kennt, und daher trotz aller Leiden, dennoch sein einziges und höchstes Glück hienieden in seiner moralischen Freiheit, folglich in Pflichterfüllung findet, sodann aber und hauptsächlich durch die tröstliche Aussicht in eine Zukunft, wo endlich das räthselhafte Mißverhältniß völlig gelöst wird, wo Glück und Sittlichkeit sich für jeden Fall vermählen. Wenn der sterbende Held vor unsern thränenfeuchten Augen der scheinbaren Zerstörung erliegt, löst sich nur sein irdischer Theil, um dem Naturlaufe der irdischen Entwicklungen allein überlassen zu bleiben, während der, von seinen bisherigen Schranken befreite Geist mit seinen veredelten Kräften den höhern Regionen zueilt.

Das Tragische weckt demnach in doppelter Beziehung ein unangenehmes Gefühl, nämlich in Bezug auf sinnliche Natur durch Aufregung des Gefühls der Theilnahme an fremden Leiden; in Bezug auf vernünftige Natur durch den Widerspruch zwischen Glück und Verdienst; aber jenes unangenehme Gefühl wird überwogen durch das angenehme Gefühl, welches entsteht aus der Wahrnehmung höherer Gemüthskraft, womit das Leiden getragen wird, und wodurch wir zu dem lebendigen Gefühle eigener freier Willenskraft erhoben werden, und zweitens aus der Lösung jener Disharmonie zwischen Glück und Verdienst, wodurch das Tragische uns die hohe Idee einer sittlichen Weltordnung auf das lebhafteste zu Gemüthe führt, sittliche Freiheit als das würdigste Ziel des Menschen, als seine eigentlichste Bestimmung darstellt, und den unvergänglichen Lohn der Tugend in einem künftigen, bessern und höhern

Digitized by Google

Daseyn suchen lehrt. Darum könnte man das Tragische, die Verklärung des Schmerzes benennen. Wenn auch der Mensch untergeht, wird doch die Idee der Menschheit gerettet.

Das Tragische kommt aber nicht bloß in der Tragödie, als einer besondern Art von poetisch-dramatischen Kunstwerken, worin es gleichsam das herrschende Lebens-Prinzip ist, sondern auch in epischen Gedichten, in Gemälden und plastischen Bildungen wie in der Tonkunst vor, und gehört folglich zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen. So ist der bethlemitische Kindermord vom Maler, Laokoon's und seiner Söhne Kampf mit den Schlangen vom Plastiker, oder beide vom epischen Dichter dargestellt, im hohen Grade tragisch, obgleich beide Ereignisse für den dramatischen Dichter zur Darstellung auf der Bühne nicht wohl geeignet seyn dürften. Mozart's Requiem, der Trauermarsch von Beethoven und das Terzett im Fidelio: »Immer, immer zu begraben ꝛc.« sind tragischer Natur. Unter den tragischen Zeichnungen durch Instrumentalmusik glänzt die Ouverture zum Faust von Spohr.

Uebrigens ist das Tragische schon vermöge seines Wesens rührend. Der tragische Künstler hat also die Rührung gar nicht absichtlich zu bezwecken, sonst könnte er leicht in leere Empfindelei verfallen, die dem Tragischen den Charakter der Erhabenheit raubt, und so im Tragischen das Tragische vernichtet. Beleg davon ist das sogenannte rührende Schauspiel.

§. 41. **Das Tragische, wie das Erhabene überhaupt, tritt oft auch in Verbindung mit dem Wunderbaren. Wunder und wunderbar heißt hier alles Unerwartete, dessen Möglichkeit man nicht begreift, weil es über die bekannten Naturkräfte hinausliegt, und daher auch nicht mit dem Maßstabe derselben kann gemessen werden; auch alles, was durch seine Neuheit von der gewöhnlichen Naturordnung abzuweichen scheint.** Das Wunder braucht also keineswegs ein Wunder im strengen Sinne des Worts zu seyn, d. h. den Naturgesetzen zu widerstreiten, und durch übernatürliche Kräfte bewirkt zu seyn; sondern der bloße Schein des Widerstreits und der Uebernatürlichkeit, der aus der Abweichung vom Gewöhnlichen, uns seit langer Zeit Bekannten, hervorgeht, ist hinreichend, einen Gegenstand für uns zum Wunder zu machen. **Man könnte daher das ästhetisch-Wunderbare als dasjenige erklären, was durch den Schein**

Digitized by Google

des Wunders gefällt. **Der Reiz des Wunderbaren liegt aber nicht bloß in dem Reize der Neuheit überhaupt, sondern, wenn wir den Begriff strenger fassen,** in der Ahnung des Zusammenhanges unsers Lebens mit dem Gebiete des Uebersinnlichen und Geistigen, **in dem Streben unsers Geistes, das Räthselhafte zu lösen, und in die verborgensten Tiefen der Natur zu schauen.** Das Wunderbare scheint uns einen solchen Blick zu eröffnen. Daher lieben wir dasselbe, und die Kunst, ihrem innern Ursprunge nach, auf das Wunderbare deutend, bewegt sich gerne in dessen Gebiete. Das Seltsame verliert jedoch den Schein des Wunderbaren, sobald es uns gewöhnlich wird. Deshalb ist das Wunderbare überhaupt, nur im Verhältnisse zur menschlichen Kultur, Kenntniß und Einsicht möglich, und es nähert oder entfernt sich nach den Graden der Vollkommenheit, die der Mensch in Kenntniß und Einsichten erreichte. Das Wunderbare ist insbesondere mit dem Erhabenen verwandt, weil wir in demselben die Wirkung einer ungewöhnlichen Kraft erblicken, die in uns das Gefühl der eigenen freien Kraft erweckt, und uns über die irdische Natur erhebt. Indessen kann das Wunderbare auch in anmuthiger Gestalt erscheinen, wie z. B. in dem Feenmährchen, in Wieland's Oberon u. s. w. In welcher Form es aber erscheine, so darf doch das ästhetisch-Wunderbare nie ohne Bedeutung seyn, und auf ein kindisches Gaukelspiel der Phantasie hinwirken, wie es bei den gemeinen Ammenmährchen der Fall ist. Denn die sinnlichen Formen, unter welchen die Kunst, die Darstellerin des Schönen, wirkt, sind nicht schön ohne Belebung durch Ideen, deren Ausdruck sie enthalten sollen. Und so soll also auch das leichteste Mährchen, als Erzeugniß der Dichtkunst, einen poetischen Sinn enthalten. Wir lieben das Wunderbare selbst dann noch, wenn es furchtbar ist. Nur hängt hier viel von der größern oder geringern Ausbildung des Geistes ab. In der Form der Darstellung muß aber das Wunderbare nach der Analogie der bekannten Gesetze der physischen und intelligibeln Welt erscheinen und versinnlicht werden, wenn gleich der Zusammenhang desselben mit dem Kreise der Erfahrung nicht aufgeklärt werden kann. Auch muß die Wunderwelt, in die uns der Künstler führt, sich im Allgemeinen gleich bleiben. So ist auch das Wunderbare dem

Wahrscheinlichen, nicht aber dem Wahren entgegengesetzt. Denn wahrscheinlich ist, was den Schein des wirklich Geschehenden und mithin zugleich des Gewöhnlichen hat; aber die Wahrheit der Kunst erfordert nur innere Uebereinstimmung des Dargestellten.

**Für manche Kunstschöpfungen, besonders die höhern, ist das Wunderbare von Wichtigkeit; ja manche Kunstwerke können dasselbe gar nicht füglich entbehren.** So das eigentliche Epos, welches als Sage aus jenen Zeiten der Vorwelt, worin noch alles Poesie und Wunderglaube ist, dieses Wunderbare auch zu seinem wesentlichen Charakter zählt. So ferner die heroische Tragödie, in welcher griechische Dichter so gern auf das dunkle Walten einer übersinnlichen Macht, nämlich die des unvermeidlichen Schicksals, hinzeigen, eine Idee, die auch in neuerer Zeit zur reichhaltigen Quelle echtpoetischer Gestaltungen ward durch Uebertragung derselben auf das christlich-Geheimnißvolle, auf eine im Verborgenen waltende Vorsicht, die alles Menschliche ordnet, alles Unrecht und Uebermaß ahndet. So endlich die neuere, dem Wunderbaren so sehr befreundete romantische Poesie; die Oper, die in der Wunderwelt sich auf heimathlichem Boden befindet; das Mährchen, die Romanze und Ballade, die Vorläufer und Stellvertreter des Epos bey Völkern, welche noch kein eigentliches Heldengedicht besitzen, die Legende ꝛc. Wie tief wirkt z. B. in Shakespeare's Makbeth die Erscheinung von Banquo's Geist, die klar genug die Stelle der griechischen Nemesis vertritt! Wie sehr erheben und begeistern die wunderbaren Erscheinungen und Divinationen der Jungfrau von Orleans, die uns die nähere Verwandtschaft dieses kindlich-reinen, frommen Gemüths mit dem Himmel zu fühlen geben! Vorzüglich gelungen aber ist in dieser Hinsicht der Schluß dieses Drama's. — Klar und lebendig tritt uns auch in Goethe's Egmont das grauenvoll-Tragische entgegen. So sind ferner die Geisterauftritte, so wie das Wunderbare überhaupt, von ungemeiner Wirkung in Ossian's Gesängen, in Bürger's, v. Goethe's und Schiller's Balladen, Romanzen und poetischen Erzählungen (z. B. Lenore — der wilde Jäger — die Braut von Korinth — Erlkönig — die Kraniche des Ibykus — der Gang nach dem Eisenhammer ꝛc.), in Tieck's Mährchen, in mehreren Legenden Herder's, de la Motte Fouqué's ꝛc. — in v. Goethe's, Klinger's und Klingemann's Faust, in Klinger's Giaffar ꝛc.

Digitized by Google

Mit welchen zarten Umrissen hat Matthisson das Wunderbare in der Elfenkönigin und den Gnomen gezeichnet! Und weht nicht selbst in dem romantischen Epos eines Ariosto, Wieland, Schulze der Zauber des Wunderbaren, wenn es gleich hier mitunter zu bloßer lebhafterer Beschäftigung der Phantasie benützt wird? — Ist aber der Wirkungskreis des Wunderbaren am größten und unbeschränktesten in der Poesie, weil sich durch den ausgesprochenen Gedanken das Unbegreifliche und Ungewöhnliche am leichtesten vor die Phantasie führen, und durch Schilderung übermenschlicher Thaten und Wesen andeuten und darstellen läßt; so sind die bildenden Künste, welche ihre Werke für das Auge fixiren, und die Formen der Natur nachbilden, weniger dazu geeignet; am meisten jedoch unter ihnen die Malerei. So zeigt Raphael in der Schlacht Constantin's die ganze Anstrengung des Kampfes und den erfochtenen Sieg mit allen Haupt- und Nebenscenen; während Maxentius sich noch gegen das herandringende Verderben wehrt, erscheint Constantin triumphirend in der Mitte siegreicher Schaaren; doch über ihm schwebt die göttliche Hilfe, die seinen Arm gestärkt hat, in sichtbarer Erscheinung. So bebt auch Attila, der mit trotzender Heeresmacht dem Papste entgegenstürmt, vor den drohenden Gestalten der Apostel zurück, die sich ihm in den Lüften zeigen. Aber um so wirksamer ist das Wunderbare in der Musik. Wie meisterhaft verarbeiteten die Elemente desselben ein Gluck in seinem Orest, in seiner Iphigenia, ein Mozart im Don Juan und in der Zauberflöte? Fühlt sich hier das Gemüth nicht bald in seinen innersten Tiefen mit Furcht und Grauen durchbebt, bald erhoben über alles Sinnliche, zum heiligen Frieden einer bessern Welt hinangeführt!

**Uebrigens stellt sich das Wunderbare, welches mit dem Volksglauben verwandt ist, bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten der Kunst unter verschiedenem Charakter dar.** Das Mythische der Griechenwelt hat einen heiteren Charakter, und erscheint als fröhliches, sinnreiches Bilderspiel der Phantasie; das Mystische in der romantischen und neuern Zeit überhaupt hat einen ernsteren Charakter, und ist oft aus dem trüben, gestaltlosen Reiche der Ahnungen von der Unterwelt geschöpft.

§. 42. **Ueberwog beim Erhabenen die Idee, so fällt beim Anmuthigen** (das Wort generisch genommen, worin Lieblichkeit, Grazie und Holdseligkeit eingeschlossen ist) das



Digitized by Google

Uebergewicht auf Seite der Form. Unstreitig kommt hier äußerst viel auf vollendete Form an; doch bleibt immer noch der Geist einer wohlgefälligen, zarten Bedeutsamkeit, der uns aus dieser Form anspricht, wesentlich. An der mediceischen Venus ist es nicht allein die vollendete äußere Form, was ihr den Zauber verleiht, sondern zugleich jene keusche Zucht und Scham, in deren Gefühl die meerentsteigende Göttinn ihre Blöße mit den Händen zu decken sucht. Das Charakteristische des Anmuthigen, gleichsam des weiblich-Schönen überhaupt ist, daß es anziehend wirkt, die Gemüthskräfte in ein leichtes, harmonisches Spiel setzt, und das dadurch erzeugte Gefühl, wo es nämlich für sich allein waltet, ist das rein angenehme Gefühl der Heiterkeit und des Frohsinns. Anmuth und Lieblichkeit sind von Grazie und Holdseligkeit dadurch unterschieden, daß jene auch von leblosen und thierischen Wesen, diese bloß von Menschen und höhern Wesen gebraucht werden können; jene ein durch die Auffassung der Form erregtes angenehmes Lebensgefühl, diese ein höheres, mit der Sittlichkeit nahe verwandtes Gefühl ausdrücken; jene in den Werken der Kunst eine in Worten nicht bestimmt darzustellende Beweglichkeit in der Anordnung und Manier, diese die Art und Weise des Ausdrucks selbst betreffen. Anmuth hat also auch die leblose Natur, sie ist der herrschende Charakter in der Blumenwelt. Die Anmuth ist aber keine zufällige Schönheit oder bloße Verschönerung, sondern unzertrennlich von dem Seyn des Gegenstandes, an welchem sie erscheint. Jedes Wesen, an welchem die konventionelle Sitte nicht gemodelt hat, muß in allen seinen Bewegungen sich selbst aussprechen. Die Bewegung muß eine Bedeutung haben, aber diese Bedeutung soll weniger den historischen Moment, als den Charakter des Bewegten bezeichnen. Da die Anmuth gleichsam in einem magischen Zauber um die Form schwebt, indem sie das Zufällige in der dargestellten Erscheinung hebt und höher bewegt; so kann sie in der Behandlung der Farben, in dem Vortrage der Töne in der Musik, in der Beleuchtung eines Gemäldes, in dem idealisirten Ausdrucke der unbefangenen Kindlichkeit, in einer plastischen Form ꝛc. gefunden werden. Die Anmuth trägt mehr, als die Lieblichkeit das Gepräge der Lebhaftigkeit; die Lieblichkeit aber behauptet beinahe ausschließend den Charakter des Sanften und Milden. Alle Grazie setzt den für das Schöne offenen

Digitized by Google

Gemüthe, wo nicht eigentliche Liebe, doch eine derselben ähnliche Zuneigung ein. Daher trug die griechische Göttinn der Liebe vorzugsweise den Gürtel der Grazien; darum führt Grazie, wenn sie im weiblichen Geschlechte erscheint, im Deutschen insbesondere den Namen Liebreiz. Aber bei weitem nicht alles Liebenswürdige und Liebliche ist Grazie im ästhetischen Sinne. Schönheit wird zur Grazie, wenn sich, wie Bouterweck sagt, der zarteste Reiz einer gefälligen Bedeutsamkeit eines lebendigen ästhetischen Ausdrucks in den Reiz der gefälligsten Form verliert. Das Eigenthümliche in der Grazie kann durchaus nur gefühlt werden. Der Grieche verwechselte wahre Grazie (seine Charis) durchaus nicht mit Schönheit überhaupt, und daß unter Grazie etwas Höheres als bloße Eleganz verstanden seyn soll, bedarf keiner Erinnerung. Das Zarte der Eleganz kann ihr eine gewisse Aehnlichkeit mit der Grazie geben; aber wer wird z. B. in dem elegantesten Gebäude Grazie finden? Die Schönheit der Form verträgt sich, besonders im großen Styl, auch wohl mit einer gewissen Härte und Strenge, die, wenn gleich an sich verwerflich, doch das schöne Ebenmaß nicht immer stört. Auch dieses zeigen mehrere Werke der schönen Baukunst und mehrere in ihrer Art bewundeerungswürdige Gemälde, z. B. vom großen Michel-Angelo. Aber die Grazie flieht vor aller Härte und Strenge. Ihr Ausdruck hat immer etwas Mildes. Selbst die spottende, die zürnende Grazie heilt die Wunden, die sie schlägt. Ihr kann derjenige doch nicht zürnen, den ihr Stachel trifft. Im Ganzen neigt sich die Grazie, auch wo sie in Heftigkeit übergeht, immer zu dem Sanften und Schonenden. Daher gibt sie auch dem Gefälligen in den Sitten den zartesten Reiz des geselligen Lebens. Der ernste Plato gab ganz recht dem herben Xenokrates den Rath, den Grazien zu opfern. Aber nicht der Reiz des ästhetischen Ausdrucks allein ist griechische Charis, und sollte er auch der lieblichste und anmuthigste Reiz in seiner Art seyn; es muß die höhere Bedeutsamkeit hinzutreten, und der zarte Ausdruck des Ganzen muß sich in eine eben so zarte Harmonie aller Partien verlieren. Die gefällige Form, in die sich der ästhetische Ausdruck verlieren muß, wo wahre Grazie entstehen soll, ist also ja nicht immer Form der Umrisse, oder überhaupt nur Form für das Auge. — Eine schöne Gestalt kann auf mancherlei Art immer gleich ausdrucksvoll seyn, sie scheine bewegt oder in Ruhe. Aber die Grazie ist immer Er-



Digitized by Google

scheinung des bewegten Lebens. (Insofern könnte man sie auch vorzugsweise das Lebendigschöne nennen.) Nur darf man sich jene Bewegung nicht so sehr physisch denken, als ob Grazie durchaus und überall an Ortsveränderung gebunden wäre, wie es z. B. bei der Orchestik, ihrer Natur nach, allerdings der Fall ist. Auch einem ruhenden Gegenstande kann Grazie eigen seyn, in wiefern er eines Theils von der Leichtigkeit der Bewegung zeugt, womit ihn der schaffende Genius gestaltete, andern Theils gewisse äußere Züge, Mienen, Stellung, Haltung ꝛc. (wie in den plastischen Künsten) auf vorhergegangene innere Bewegung hinweisen, wovon irgend ein bedeutsamer Moment für die Anschauung gefesselt erscheint. Wo aber immer der Ausdruck verschwindet, da findet keine Grazie eine Heimath. Die griechische Grazie zeichnet sich besonders durch eine eigene Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Sittlichen aus. Durch das Christenthum erhielt die sittliche Grazie ein Uebergewicht in der schöpferischen Phantasie der italienischen Maler, sobald sie religiöse Gegenstände berührten. Neigt sich aber auch die griechische Charis zum Sinnlichen hin; ward in der plastischen Kunst zur Zeit des Styls der Grazie besonders die Idee von der Venus und den Liebesgöttern ausgeführt: so scheint bei ihr doch immer noch ein sittlicher Sinn hindurch, wie dieß der Fall ist bei dem vollendetsten Muster derselben, der mediceischen Venus.

Wo aber Unschuld, Reinheit, Adel der Seele zugleich mit dem Frieden einer höhern Welt vereint erscheint, und die Form eigentlich nur ein leichter, zarter Schleier ist, der keinen ihrer Züge verhüllt, da entsteht Holdseligkeit, das höchste der sittlichen Grazie, worin die neuere Kunst, begünstigt durch den Einfluß der Religion, über der alten steht. Bei holdseligen Gestalten fühlt man sich zugleich bestimmt, sich zutrauensvoll anzunähern und demüthig zurückzuziehen. Als Meisterstücke hierin stehen die Madonnen Raphael's oben an.

§. 43. **Grazie überhaupt verträgt sich sehr gut mit der Würde, aber auch mit dem kühnsten Muthwillen und dem üppigsten Scherz,** wie dieß die platonische Grazie, die eines Aristophanes und Anakreon bezeugen. Ein Muster der elegischen Grazie unter den Ueberresten der plastischen Kunst der Griechen ist die Gruppe der Niobe. Unter den romantischen Dichtern möchte wohl Petrarca den ersten Preis

Digitized by Google

der Liebe verdienen. Auch bei Tasso nimmt fast alles den Charakter der Grazie an. Priester und Liebling der Grazie, vornehmlich der scherzenden, ist unter uns Deutschen Wieland. Meister in der höhern Grazie bleibt Goethe. Unter den Engländern ist Grazie eben nicht häufig zu treffen. Doch hat Shakespeare einige Stücke, worin sie herrschend ist, z. B. im Sommernachtstraum, in Romeo und Julie, im Sturm (im Charakter der Miranda). Unter den Franzosen findet sich Grazie in Lafontaine, Gresset und besonders in Florian's Gedichten. In der Malerei war bei den Alten Apelles Priester der Grazie; unter den Neuern zeichnen sich die Italiener, und unter diesen vor allen Raphael, dann Correggio, Guido Reni, Albano u. A. durch Grazie aus. In der Plastik war bei den Griechen Praxiteles der allgemein gefeierte Meister im Style der Grazie. In der Musik ist das sogenannte Grazioso der Darstellung der Grazie recht eigentlich gewidmet. Mozart trägt als ihr Lieblingspriester auch hier den Preis davon. In der Mimik und Orchestik ist Grazie zur Darstellung des Schönen unentbehrlich.

§. 44. **Verwechslung der Grazie mit der Schönheit überhaupt** hat unter andern Mißverständnissen auch eine unrichtige Schätzung jener Kunstwerke veranlaßt, denen vorzüglich die Grazie fehlt, wie den sonst trefflichen Gemälden der niederländischen Schule. Auch dem gewaltigen Michel-Angelo war die Grazie wenigstens Nebensache. Aber so unrichtig man Kunstwerke schätzt, wenn man die Grazie zum einzigen Merkmale der ästhetischen Vollkommenheit erhebt, so wenig kann der Geschmack, der die Grazie verkennt, der gute heißen.

§. 45. **Der Ausdruck der Grazie ist schwierig;** ihn vermag kein Studium zu erkünsteln, kein Fleiß des Künstlers herbeizuführen. „Es ist," sagt Aloys Schreiber, „ein geheimnißvoller, magischer Gürtel, worin die Charitinnen den süßesten Liebreiz verbargen. Nur im Anklange des zartesten Gefühls, nur in den harmlosen Spielen der unter den Blumen des Lebens erwachten Phantasie offenbart sich dieser Zauber, der das ganze Gemüth gefangen nimmt." Sie keimt nur, vom stillern Sinne genährt, aus edlem, ruhigem Gemüthe und den harmonischen Klängen einer schönen Seele, zur Frucht empor.

§. 46. **Auch darf man nicht verlangen, daß in den Wer-**

Digitized by Google

ken großer Künstler die Grazie überall hervorstehe und herrsche. Wo Alles Grazie seyn soll, wird der Ausdruck weichlich und weibisch, und aus der Ueberladung mit sinnlich-reizenden Zügen, die aber allzusehr vereinzelt, d. h. mehr nebeneinander gestellt, als organisch-verbunden sind, und daher bei aller ihrer Menge kein lebendiges Ganzes gestalten, entsteht das Ueppige. Solch' ein überladenes Gemälde ist es z. B., wenn Arioſt im rasenden Roland 7. Gsg. die Reize Alcinen's schildert.

§. 47. Neben der natürlichen gibt es, wie Al. Schreiber bemerkt, auch eine künstliche Grazie; aber sie verräth sich leicht durch ein sichtbares Bestreben, oder durch den Mangel an Keuschheit und Lauterkeit des Sinnes. Von jenem Bestreben ist Guido Reni nicht immer frei. Die Stellungen seiner Kleopatra und Dejanira, die zierliche Art, womit die Madonna in der sonst schön gedachten Flucht nach Aegypten den Schleier hält, verrathen nur zu sehr die Absicht und die Vorbilder des Künstlers. Die künstliche Grazie ist durchaus ein Kind der Frivolität, und darum besonders bei den Franzosen einheimisch. Sie will das Gemeine heiligen, und es dadurch dem Scherze, in dessen Gebiet es gehört, wieder entziehen. Dadurch verunglückte Dorat, Barthe u. a. Wieland, dessen Neigung im Mannesalter ihn dem Ernste so sehr entfremdete, entging der gefährlichen Klippe, indem er seine Gegenstände meist in das Komische hinüber spielte, oder sich wenigstens fast immer an der Grenze desselben hielt.

§. 48. Die Grazie wird zur bloßen Zierlichkeit durch eine genaue, sorgsame Anordnung der kleinen Elemente eines Ganzen, vorzüglich aber durch die Zugabe anderer nicht wesentlicher Theile, bloß der Abwechslung und des Schmuckes willen. Hier blickt also immer das Bestreben der Verschönerung hindurch, und das Zierliche ist daher nicht sowohl ein Werk der Genialität, als vielmehr der technischen Gewandtheit. Die Kunstperioden, worin der Geschmack am Zierlichen vorherrscht, deuteten schon jedesmal den nahen Verfall der Kunst an, oder die innere Unfähigkeit eines Volkes, Eigenthümliches und Höheres hervorzubringen.

§. 49. Das Zierliche artet vollends in das Gezierte (Affektirte, Erkünstelte, Grimasse) aus, wo es auch das Unbedeutende mit dankloser Mühe hervorhebt, das Gemeine oder gar das Niedrige durch äußern Glanz, durch werthlosen Zierrath zu weihen sucht. Das Gezierte verräth sich in den bildenden und mimischen Künsten durch das Gezwungene in Stel-

Digitized by Google

lung, Haltung und Tragung des Körpers, in der Tonkunst durch gewisse melodische und harmonische Künsteleien, das Ausbeugen in fremde Tonarten ohne weitere Ursache und Absicht, als um zu frappiren, im Gesange durch das oft übel angebrachte Verzieren einer Stelle, die bloß getragen seyn will, mit hundert kleinen Nötchen, mit Trillern, Mordenten, Rouladen u. s. w. Auf Lebrün mußte ein Boucher, ein Vanloo folgen, und auf Pope und Bernard überall nur leere Versificateurs. Denselben Gang hat die Kirchenmusik und die Baukunst genommen. Doch kann zum Glück eine solche Entartung des Geschmacks nie von langer Dauer seyn; aber überall trifft sie mit einer allgemeinen Erschlaffung der Sitten zusammen.

§. 50. Auch die Erscheinung des Niedlichen fällt nicht leicht in die frühern, und Neigung dafür nie in die Blüthenzeiten der Kunst, sondern vielmehr in die Perioden des Sitten- und Kunstverfalls. Das Niedliche ist nämlich das Schöne im Kleinen, und zwar eigentlich das Anmuthigschöne, da das Große und Erhabene durch Verkleinerung nur verlieren müßte. Man könnte das Niedliche auch das Kindlichschöne nennen, weil besonders Kinder den Charakter des Niedlichen haben und lieben. Es fordert eine besondere Zartheit und Feinheit der Theile, so wie Nettigkeit der ganzen Komposition. Horazen's totum teres atque rotundum gibt die passendste Erklärung hievon. Beispiele des Niedlichen sind: das Vergißmeinnicht, der Kolibri, ein Miniaturgemälde. Große Gegenstände heißen niemals niedlich, obwohl einzelne Theile so genannt werden, wenn sie sich durch ihre Kleinheit auszeichnen, und dabei doch wohlgestaltet sind, z. B. die Hände und Füße einer erwachsenen Person. Die höhere Schönheit fordert höhere Formen, und ein Künstler des Niedlichen (gleichsam ein Miniaturkünstler) wird schwerlich ein großer Künstler werden, weil er sich immer nur mit Darstellung der Schönheit im Kleinen beschäftigt, und daher seiner Phantasie nicht erlaubt, sich in größern Gegenständen einen freiern Spielraum zu schaffen. Bei dem Wohlgefallen, was wir am Niedlichen finden, vergleichen wir in Gedanken dasselbe mit ähnlichen, aber größern Gegenständen, und freuen uns, daß ungeachtet der Kleinheit des Gegenstandes dennoch keine Verbildung desselben, sondern vielmehr eine zweckmäßige Form des Ganzen Statt findet. Demnach ist die Nachahmung des Großen im Kleinen überhaupt keineswegs der Grund unsers Wohlgefallens am Niedlichen. Denn beim gänzlichen Mangel an Schönheit finden wir am Klei-

Digitized by Google

nen, als Nachahmung des Großen, eben kein besonderes Wohlgefallen, wenigstens kein ästhetisches. Wir bewundern allenfalls die Geschicklichkeit und den Fleiß eines Mannes, der auf die Oberfläche eines Kirschkerns das Vater Unser geschrieben hat; aber von Schönheit und ästhetischem Wohlgefallen ist dabei nicht die Rede.

§. 51. **Wenn übrigens etwas Scherzhaftes zugleich als niedlich erscheint, nennt man es auch tändelnd**, z. B. eine kleine scherzhafte Musik, ein Gedicht oder ein Tanz von demselben Charakter. Solche Kunstwerke sind gleichsam ein Tand, der dennoch gefällt; wir tändeln damit wie mit Kindern und jungen Mädchen, die gewöhnlich auch scherzhaft und niedlich zugleich sind.

§. 52. **Das Niedliche ist also im Grunde die unterste Stufe aller Kunstdarstellung. Indeß hat es doch öfter seinen Werth, wenn es nicht allein herrscht, und nicht in's Gemeine und Unwürdige übergeht, oder in's Kindische und Läppische verfällt**, vor welchen Fehlern sich der Künstler, der in der Sphäre des Niedlichen arbeitet, am meisten zu hüten hat. Niedlich ist z. B. Anakreon in der Ode (dem Liede), worin er der Spiegel seines Mädchens zu seyn wünscht, um von ihr immer angesehen zu werden; nur wird der Schluß störend durch den Wunsch des Dichters, die Sandale seiner Geliebten zu seyn, damit ihr Fuß ihn trete. Das niedliche Gedichtchen voll ähnlicher Wünsche von G. Jakobi übertrifft das Anakreontische an Zartheit und Anmuth. Catull's Nänie kann als Muster des Niedlichen gelten. Unter den neuern Lateinern ist hier vorzüglich Joannes Secundus zu nennen in seinen Basiis. — In der Plastik hat vornehmlich Fiamingo (oder Franz von Quesnoi) sehr niedliche Kindergruppen geliefert. Aus dem Gebiete der Tonkunst gehören manche kleinere Mozart'sche Lieder in die Klasse des Niedlichschönen, wie z. B. das Mädchen und der Vogel, einige Nummern in der Zauberflöte, die Scherzandos, variirten Andantes und Finale der meisten Quartetten und Symphonien Jos. Haydn's ꝛc.

§. 53. **In der Kunst, deren Princip die Schönheit ist, soll die Anmuth durch Kraft gestärkt, das Erhabene durch Anmuth gesänftigt seyn, und so suchen beide, das männlich- und weiblich-Schöne, gleich wie die beiden Geschlechter der Menschen zur gegenseitigen Ergänzung und vollkommnen Vereinigung in der Menschheit liebend hinstreben, sich in den höchsten Werken der Kunst in einer Schönheit, gleichsam dem Indifferenzpunkte, zu vereinigen.**

§. 54. **Zwischen dem Rührenden und Lächerlichen steht**

Digitized by Google

zwischen dem Rührenden und lächerlichen Rest

das Naive mitten inne, das aus dem Kontraste hervorgeht, den das Natürliche oft mit dem Konventionellen (dem bloß durch Uebereinkunft Geltenden) bildet. — Das Naive ist die kunstlose Aeußerung eines kindlich- oder jungfräulich reinen Gemüths, das aus einer natürlichen, bewußtlosrichtigen Ansicht der menschlichen Verhältnisse offenherzige Urtheile darüber mittheilt, die mit Konvenienz und Welttton streiten, aber nicht nur ohne die Absicht, dadurch zu kränken, sondern ohne sogar den Kontrast dieser Urtheile mit dem Konventionellen, d. h. mit dem Naturwidrigen, auch nur zu ahnen. Die Natur wird aber hier in der Idee ihrer vollen Reinheit und Unschuld aufgefaßt, und man hat eben so sehr Unrecht, die Rohheit mit dem Namen der Natur zu belegen, als die Verfeinerung; sonst wären die Bettler in Gay's bekannter Oper, die Schiller'schen Räuber, und die Ritter und Edelfräulein von Spieß und Cramer eben so gut Beispiele des Naiven, als Fontenelle's und Rost's Schäfer, und Grecourt und Parny möchten sich neben Homer, Sophokles und Theokrit stellen. Eine naturgemäße Entwicklung aller unserer Anlagen und Kräfte zu dem höchsten Ideale unsers Daseyns, ohne durch die sittlichen Verirrungen, oder durch den Zwang der bürgerlichen Verhältnisse an der Realisirung dieses Ideals gehindert zu werden, bleibt gedenkbar. Deshalb blicken wir auch mit einem Gefühl der Rührung aus dem Drang der bürgerlichen Konvenienz zu jener Unschuld der Kindheit hin, wo noch keine Verirrung von jenem idealen Ziele möglich war, und wo eine grenzenlose Ferne sich vor dem Kinde ausbreitet, während die beschränkten und beengenden Verhältnisse des Mannes ihn gewöhnlich auf immer an dem freien Auffluge seiner Kräfte hindern, der in seiner Kindheit angedeutet war. Mag also immerhin der künstlich gebildete Mann, der dem Naiven an Verstand und Welterfahrung überlegen ist, wie ein Mann dem Kinde, über die Aeußerungen der Naivetät, zumal wenn sie als Abweichungen von der Verstandesregel, bei Personen hervortreten, bei denen er eine Kenntniß und Beobachtung derselben voraussetzen zu müssen geglaubt hätte, lächeln; so erfüllt von der andern Seite diese Aeußerung des Naiven mit rührender Wehmuth. Denn der Naive steht hoch an Gesinnung und Gefühl über dem künstlich Gebildeten. Des erstern Stimme tönt dem letztern wie ferner Nachhall verschwundener Kinderjahre. Die Unbefangenheit eines unschuldigen, arglosen und reinen Herzens öffnet uns einen Blick in das verlorne Paradies und der Abstich dessen mit unserer Beschaffenheit und Lage, die uns

Digitized by Google

mit Zurückhaltung, Verstellung, Falschheit, Verschlagenheit, Arglist und Lüge in gefährlichen Kampf gestellt haben, ist die Quelle jener Rührung. So triumphirt denn in der naiven Gesinnung und Handlung die schlichte Natur über die Weltklugheit und Abgeschliffenheit der Konvenienz, und ohne Rohheit und Entartung von der wahrhaft menschlichen Entwicklung und Kultivirung entschlägt sich das Naive mit völliger Unbefangenheit, und als ob es so seyn müßte und nicht anders seyn könnte, aller gesuchten und erkünstelten Verhältnisse, die man ihm nahe legen, oder sogar aufdringen will. Beispiele des Naiven sind: Virgil. Ecl. III.

**Malo me Galathea petit, lasciva puella,**
**Et fugit ad salices et se cupit ante videri.** —

Johann, der muntere Seifensieder bei Hagedorn — der Fabeldichter Lafontaine, als er seinem Freunde d'Hervant begegnet — Paul Werner in Lessing's Minna von Barnhelm, wo er seinen verabschiedeten Major bereden will, Geld von ihm anzunehmen; — der betrübte Witwer von Gellert — Gellert's Fieckchen — das Epigramm auf die in Erz gegossene Kuh des Myron in der gr. Anthol.

Du Hirte, warum eilest du
So weit zurück nach mir! ꝛc.

Das Naive kann aber nur erkannt werden in einer spätern Zeit. Für die Zeitgenossen Homer's gab es keine Naivetät. Aber damit es in späterer Zeit erkannt werde, müssen sich, bei dem Abfalle der Menschheit von der Natur, auch Naturkinder erhalten haben, welche ihre Gefühle und die sie bewegenden Ideen unbefangen aussprechen, unbekümmert, ob die herrschende Sitte und Konvenienz der Welt damit einverstanden sey, oder nicht.

§. 55. **Man unterscheidet eine zweifache Art des Naiven, nämlich: das Naive der Gesinnung (oder des Herzens), und das der Ueberraschung (oder das des Verstandes).** Streng genommen ist nur die erste dieser Arten wahre Naivetät; denn nur sie geht hervor aus einem reinen, mit der Natur noch im Einklange stehenden Gemüthe. Als Beispiel dient Paul Werner in Minna von Barnhelm. Diese Art des Naiven bezieht sich auf sittliche Verhältnisse; die einfache Natur bringt größere Opfer, und kündigt edlere Gesinnungen an, als die schulgerechte Annäherung des Willens an die Realisirung der zum deutlichen Bewußtseyn erhobenen Vorschriften der Vernunft. Dieses Naive weckt Achtung gegen die ursprüngliche Naturanlage des Menschen, es erweckt

Digitized by Google

Rührung. Das Naive der Ueberraschung besteht zwar auch in einer schlichten, natürlichen, gegen die Konvenienz verstoßenden Aeußerung der Wahrheit über eigene oder fremde Verhältnisse, die aber mehr verräth, als sie verrathen wollte, wie die Erklärung Fieckchens. Diese Art erregt Lachen und belustigt. Der Kontrast, der plötzlich durch die Erscheinung des Naiven auffällt, und der den Wahn des gewöhnlichen Lebens vernichtet, ist es aber, der das Lachen und Lächeln bei dem Naiven erzeugt.

§. 56. Da das Naive auf einem Gegensatz zwischen Natur und Kunst, oder dem innern und äußern Leben beruht; so kann denselben im Grunde nur die Poesie vollkommen aussprechen, weil nur sie in ihrem Bezeichnungsmittel ein völlig entsprechendes Organ dafür besitzt. In der zeichnenden und plastischen Kunst kann es nur mit einiger Einschränkung erscheinen. So findet sich das Naive in den Darstellungen unsers Albrecht Dürer, bei Pietro Perugino, Murillo, Mieris. Der Tonkunst und noch mehr der Baukunst fehlt es an hinreichend charakteristischen Zeichen dafür. — Uebrigens fordert der Ausdruck des Naiven die größte Einfachheit und Ruhe. Die Leidenschaft gibt höchstens das Naive der Ueberraschung. — Dem Naiven entgegengesetzt ist das Lästerne, Schlüpfrige, wobei sinnlicher Zweck und Absicht zum Grunde liegt, wodurch das Naive unmittelbar in sich selber untergeht.

§. 57. Gleichwie im Erhabnen die unendliche Idee so vorherrschend ist, daß das Endliche, Natur- oder Kunstwerk sie nicht ganz zu fassen, und auszudrücken vermag; so tritt dagegen im Komischen das Endliche und Einzelne so keck hervor, daß es scheint Selbstzweck zu seyn, und die Idee in ihm ganz untergeordnet und fast vernichtet. Dem Komischen liegt das Lächerliche zum Grunde; aber die beiden im gemeinen Leben häufig verwechselten Begriffe lächerlich und komisch sind keineswegs identisch. Man spricht von einem lächerlichen Betragen, von einem lächerlichen Anzuge, von einer lächerlichen Person. Wenn wir diesen Ausdruck näher prüfen, so finden wir, daß darin ein Tadel ausgedrückt ist, sowohl über den Verstand, als über den Geschmack des Menschen. Im Begriffe des Tadels liegt aber auch zugleich, daß wir seinem Willen etwas Schuld geben, und das Lächerliche als abhängig von seiner Freiheit betrachten. Anders verhält es sich, wenn wir das Wort komisch gebrauchen. Wir bezeichnen hiemit zwar auch die Eigenschaft eines Gegenstandes nach der Wirkung; aber wir tadeln damit nicht, son-

Digitized by Google

dern wir deuten damit vielmehr an, daß uns derselbe Vergnügen gewähre. Beim Komischen drücken wir ein ästhetisches, beim Lächerlichen ein moralisches Urtheil (im weitern Sinne) aus. Beim Komischen empfangen wir einen Totaleindruck mit einer Beziehung auf etwas Entfernteres, mag sie auch noch so dunkel seyn.

§. 58. **Lächerlich überhaupt heißt alles, dessen Wahrnehmung zum Lachen oder wenigstens zum Lächeln reizt.** Das Lachen im Allgemeinen ist eine physisch kitzelnde Erschütterung, wobei entweder die Gesichtsmuskeln (beim Lächeln), oder auch die Brust und der Unterleib (beim vollen Lachen) thätig sind. Es ist die Wirkung sowohl physischer Reize (des Kitzelns), als auch Wirkung von Vorstellungen und Gefühlen, welche durch einen eigenthümlichen Reiz die Nerven in eine zitternde Bewegung setzen, deren man beim Lachen inne wird. Diese Vorstellungen und Gefühle sind darum nicht immer rein angenehm; denn es gibt ein schmerzliches, ein verdrießliches Lachen, so wie ein freudiges. Nicht alles jedoch, was Lachen erregt, ist deshalb schon lächerlich; sonst müßten, wie Bouterweck sehr richtig bemerkt, auch die kitzelnden Fingerspitzen lächerlich heißen, oder der Unglückliche, den ein Kannibale hohnlächelnd zu Tode martert. Wir betrachten hier das Lächerliche bloß als Grundlage des Komischen, als Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens.

§. 59. **Lächerlich insbesondere ist jede unerwartete, plötzlich auffallende, anschauliche Ungereimtheit vernünftiger oder doch ihnen ähnlicher Wesen in Dingen, die keine große Wichtigkeit haben.** Das generische Merkmal des Lächerlichen ist also Ungereimtheit. Ungereimtheit überhaupt ist eine deutlich in die Augen fallende Abweichung von einer bekannten Analogie oder allgemein befolgten Regel im Denken, Empfinden, Reden, in Sitten, Geberden, Stellungen, Handlungen ꝛc. Analogie ist nichts anders, als ähnliche Erscheinung in ähnlichen Fällen, und diese ist gewissermaßen Naturgesetz, weil ähnliche Ursachen auch ähnliche Wirkungen hervorzubringen pflegen, wir wenigstens von ähnlichen Ursachen ähnliche Wirkungen erwarten. Weicht nun irgend etwas von diesem Gesetze ab, so wird die Abweichung unter den gehörigen, sogleich näher zu bestimmenden Umständen lächerlich. Daß z. B. ein schwaches Kind fällt, ist Analogie; daher lacht Niemand darüber.

Digitized by Google

Wenn aber ein erwachsener, starker Mensch fällt, so ist dieß wider die Analogie, und wird folglich lächerlich.

Das Ungereimte kann aber von verschiedener Art seyn, theils so offenbar, daß es sogleich in die Augen springt, wie z. B. wenn der furchtsame Sancho den Helden spielt, theils auf gewisse Weise versteckt, wie z. B. bei der Frage, wie der mit Gewalt aus der Flasche hervorsprudelnde Champagner in dieselbe hineingekommen sey. Das Lächerliche fällt aber aus einem nachher anzuführenden Grunde weg, wenn ein langes und angestrengtes Nachdenken dazu erfordert wird. Das Ungereimte kann ferner theils wirklich, theils nur scheinbar seyn. Das erste ist der Fall beim Widersinnigen, das zweite beim Paradoxen. Daraus wird zugleich ersichtlich, warum der eine etwas lächerlich finden kann, was der andere gar nicht so findet. Denn mancher sieht da Ungereimtheit, wo keine ist, oder sieht sie nicht, wo sie ist. Daher ist das objektiv-Lächerliche nicht immer auch subjektiv lächerlich. Auch kann zuweilen etwas in der einen Beziehung ungereimt seyn, was es in der andern nicht ist. Die Ungereimtheit selbst kann übrigens liegen in dem Gegensatze der Gründe und Folgen. »Warum hast du einen Strumpf verkehrt angezogen,« fragte ein Freund den Fabeldichter Lafontaine. — »Weil er auf der andern Seite ein Loch hat.« Oder sie liegt in dem Gegensatze unreimlicher Größen, die man zu einem Gegenstande vereinigt denkt, oder der Größe der Theile zu einander und zu dem Ganzen, z. B. Sancho Pansa erzählt, er sey auf dem bezauberten hölzernen Pferde zu einer solchen Höhe gestiegen, daß er die himmelblauen Ziegen habe weiden sehen, und daß ihm die Erde nicht größer, als ein Pfefferkorn, und die Menschen darauf nicht größer als Haselnüsse geschienen. Oder im Gegensatze der Größe und der Beschaffenheit, z. B. ein großer Riese, den man mit einem Finger umstoßen könnte. Ferner in der Verknüpfung nicht zusammengehöriger Dinge, z. B. wenn eine Dame an einem Fuße einen rothen, und an dem andern einen grünen Schuh, oder ein gelbes Kleid mit einem schwarzen und weißen Aermel trüge. In einem verkehrten Gebrauch der Dinge, z. B. wenn ein Affe des Herrn Perrücke aufsetzt — oder in einer verkehrten Ansicht von den Dingen, z. B. wenn Don Quixote die Windmühlen für Riesen

Digitized by Google

hält. Oder in einer verkehrten Aufeinanderbeziehung der Dinge, z. B. wenn ein Verliebter den am Fenster stehenden Haubenkopf seiner Herzens-Dame im Vorbeigehen statt ihrer selbst mit ehrerbietiger Zärtlichkeit grüßt — oder in einem Widerstreit der Handlungen mit dem Charakter, z. B. wenn ein gravitätisch einherschreitender Mann plötzlich stolpert, und auf die Nase fällt. Oder in einer Verbindung nicht zusammen gehöriger Gedanken, z. B. das zeilenweise Hinüberlesen von einer Zeitungs-Halbseite in die andere. Oder in der Bezeichnung der Gedanken durch unpassende Worte, z. B. wenn der travestirte Aeneas sein geliebtes Weib mit den Worten ruft: »Kreusa, Schatzkind, Rabenvieh, wo hat dich denn der Teufel!« — Oder in Verbindung nicht zusammengehöriger Worte und Wortformen, z. B. wenn ein Deutsch-Franzos, wie Riccaut de la Marliniere in Minna von Barnhelm, im Reden beide Sprachen immer unter einander vermischt — oder ein Gelehrter, z. B. der Pädagog in Walter Scott's Flucht nach Kenilworth, oder der Schulmeister Bakel in Laugbein's Erzählung beständig mit lateinischen Brocken um sich wirft. Vorzüglich in einem offenbaren Mißverhältniß zwischen Mittel und Zweck. Diese reiche Quelle des Lächerlichen hat vielleicht Niemand öfter und glücklicher benützt, als Butler in seinem Hudibras. »Sein Held wußte vermittelst der Algebra zu sagen, wie viel die Glocke geschlagen hat.« »Er wußte durch bündige Vernunftschlüsse zu erhärten, der Mensch sey kein Pferd.« »Er resolvirte durch Sinus und Tangenten, ob die Butter das rechte Gewicht habe.« — Aber alle Quellen des Lächerlichen anzugeben, ist unmöglich, da Zufall, Witz und Laune unerschöpflich in der Bewirkung des Lächerlichen sind.

Nicht eine jede Abweichung von einer herrschenden Analogie ist aber sogleich lächerlich; sie muß von vernünftigen, oder ihnen ähnlichen Wesen herrühren. Eine krumm gewachsene Tanne, ein Donnerwetter im Winter, und tausend ähnliche Erscheinungen sind Abweichungen von herrschenden Analogien der Natur; aber wer wird sie lächerlich finden? Das Ungereimte setzt nothwendig Zurechnungsfähigkeit voraus, um lächerlich zu seyn; das Lächerliche schränkt sich darum bloß auf den Menschen ein, und vernunftlose Wesen können nur insofern lächerlich erscheinen, als wir vermög der Einbildungskraft Persönlichkeit auf

Digitized by Google

sie übertragen, z. B. der Affe u. s. w. Freilich könnte man einwenden, daß auch Abweichungen von den herrschenden Analogien, welche nicht in dem freien Willen des Menschen stehen, belacht zu werden pflegen. So lacht mancher über Gebrechen und Naturfehler, z. B. über einen Buckligen, Stotternden, über Sprachfehler eines Ausländers u. s. w. Allein hier waltet nur eine Erschleichung des Lachens mittelst der Phantasie ob, und nur dann können solche Mängel wahrhaft lächerlich werden, wenn sie unter solchen Umständen hervortreten, welche von der freien Wahl des Belachten abhängen, und die Erscheinung selbst die Gefahr augenblicklich verbirgt, z. B. wenn ein Stotternder eine feierliche Rede halten, oder seinen Zorn durch einen Strom von Worten ausschütten will. — Die Abweichung muß ferner in Dingen Statt finden, die keine große Wichtigkeit haben, oder das, was als lächerlich erscheinen soll, darf nicht überwiegend unangenehme Gefühle erregen, weil sonst keine Belustigung des Gemüthes Statt finden könnte. Man lacht z. B. wenn man Regnaud's Zerstreuten sieht, der den Degen auf der rechten Seite, einen Hut auf dem Kopfe, und einen andern unter dem Arme trägt; aber der Anblick hört sogleich auf lächerlich zu seyn, sobald man erfährt, daß der vermeinte Zerstreute ein Wahnsinniger ist. Denn weder Blödsinn, noch Wahnsinn können je lächerlich seyn. Das Fallen eines gravitätisch einherschreitenden Mannes findet man nur lächerlich, wenn er wieder aufsteht; bleibt er aber liegen, so wird natürlich der Gedanke rege, daß er bedeutend verletzt sey, und wir eilen vielmehr, ihm zu helfen, als daß wir lachen sollten. Lächerlich ist folglich weder jene Ungereimtheit, welche auf groben Verstandes-Irrthümern beruht — theoretische —, noch die, welche in moralischen Verirrungen besteht — moralische —, noch auch eine solche, welche praktisch nachtheilig seyn, ernsthafte Folgen haben, oder auf ernste Gedanken leiten kann. Die Ungereimtheit muß in unwichtigen Dingen Statt finden, und selbst zur Verachtung zu gering, zum Hasse zu gut, und zur ernsten Betrachtung zu unwichtig seyn. Hierbei zeigt sich zugleich, warum die Menschen in ihrem Urtheile über das Lächerliche von einander abweichen. Da nämlich die sympathetischen Gefühle der Menschen in Ansehung ihres Gegenstandes und ihrer Stärke verschieden sind; so wird der Eine vor Rührung weinen, wo dem Andern die Thränen nur vor

Digitized by Google

Lachen in die Augen treten. — Aber auch eine Ungereimtheit in minder wichtigen Dingen wird uns nicht lächerlich erscheinen, wenn sie nicht anschaulich ist, d. h. wenn wir uns derselben nicht durch äußere Sinne, oder den innern bewußt werden; ferner wenn sie nicht auf eine überraschende Weise wahrgenommen wird. Fällt die Ueberraschung weg, so hört der Gegenstand auch auf lächerlich zu seyn. Eben deshalb hören auch die lächerlichsten Anekdoten, weitschweifig erzählt, oder zu oft wiederholt, auf, für uns lächerlich zu seyn. Daher bekommt das Lächerliche in dem Munde eines Humoristen einen Grad der Stärke und des Reizes mehr, weil sein anscheinender Ernst nichts weniger, als etwas Lächerliches erwarten läßt. Dieß ist endlich auch der Grund, warum die — in der Kant'schen Erklärung als einziges Merkmal des Lächerlichen angeführte — »plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts« uns zum Lachen reizt. Denn wenn die Berge kreisen, und nur ein ridiculus mus herauskommt; so fühlen wir die darin liegende Ungereimtheit bloß dann recht lebhaft und gleichsam erschütternd, wenn das Mäuschen recht plötzlich herausspringt. Wird hingegen unsere Erwartung ganz allmälig durch alle Zwischenräume durchgeführt und abgespannt; so erwarten wir am Ende nichts mehr, und können uns also auch nicht an der Ungereimtheit des Verhältnisses zwischen Erwartung und Erfolg belustigen. Doch ist hierbei zu bemerken, daß obgleich alles Lächerliche durch Ueberraschung wirkt, diese doch nicht immer gewaltsam eintritt, sondern oft erst aus genauer Ansicht und Vergleichung der Gegenstände sowohl unter einander, als mit den Verstandesgesetzen und dem auf diesem Wege bemerkten Widersprüche hervorgeht. Die Ueberraschung tritt in diesem Falle zwar nicht plötzlich, nicht auf einmal, aber darum nicht minder wirksam ein. Dieß geschieht häufig bei Hogarth'schen Gemälden, worin das Widersinnige nicht immer sofort in's Auge springt, sondern oft eine nähere Betrachtung erheischt, wiewohl wir auch dann noch immer überrascht werden. Ueberhaupt ist die Ueberraschung relativ.

§. 60. **Worin liegt denn der Grund des Lustgefühls bei Wahrnehmung des Lächerlichen?** Unstreitig in der plötzlichen Aufregung der Lebensgeister durch die schnelle Bemerkung des Ungereimten, welche zugleich mit einem Gefühle der Ueberlegenheit verknüpft ist. Dieß Gefühl ist nicht Hochmuth oder Schadenfreude, wie beim Hohngelächter, wo

Digitized by Google

es eben in diese Affekte ausartet; sondern es ist das natürliche Selbstgefühl, das in jedem Menschen, selbst im Kinde, wirksam ist, nichts Unsittliches an sich hat, und wenn es an einem Gegenstande Befriedigung findet, eine frohe Gemüthsstimmung veranlaßt. Daß aber eine plötzliche Aufregung der Lebensgeister bei Wahrnehmung des Lächerlichen Statt findet, scheint selbst daraus zu erhellen, daß jene innere Bewegung mit einer äußern verknüpft ist, und das Lachen nicht bloß den Geist erheitert, sondern auch dem Körper zuträglich ist, so Manchen, z. B. Erasmus, wohl gar von Krankheiten befreit hat.

§. 61. **Um aber etwas lächerlich zu finden, wird stets eine gewisse subjektive, physische und geistige Stimmung erfordert.** Jene, die nicht physisch dazu gestimmt sind, lachen gewöhnlich nur aus Spott und Schadenfreude. Darum, sagt Bouterweck, lacht Niemand auch ohne diese liebloſen Reizmittel leichter als Kinder, Mädchen und Franzosen. Bei ihrem leichteren Blute, ihrem empfindlichen Nervenorganism, also ihrer natürlich-physischen Stimmung, vermag auch der schwächste Schimmer von Ungereimtheit sie zum Lachen aufzuregen. Wer in tiefen Schmerz versunken ist, lacht über nichts. Auch gibt es Menschen, die von Natur so ernsthaft sind, daß sie wenig oder gar nicht lachen, wie die Alten von Anaxagoras, Phocion, Marcus Crassus, Plinius dem Aeltern ꝛc. erzählen. In geistiger Hinsicht macht Erziehung, das Maß gesammelter Erfahrungen, intellektuelle Kultur ꝛc. einen bedeutenden Unterschied. Auch aus diesem Grunde fällt das objektiv- und subjektiv-Lächerliche nicht immer zusammen. So schlägt der Pöbel alle Augenblicke ein Gelächter auf, wenn er sich außer dem engen Kreise seiner Vorstellungen befindet. Der gebildete Mann bricht selten in laute Lache aus; dagegen wird der gute Kopf öfters lächeln, als der mittelmäßige; denn jener bemerkt oft Ungereimtheiten, die dem Auge des letztern entschwinden. — Ferner muß derjenige, der eine Ungereimtheit belachen soll, sich selbst davon frei wissen, oder doch frei glauben. Darum kann wohl ein Geizhals im Parterre über einen Hieronymus Knicker auf der Bühne lachen, weil jener sich vielleicht nur für sparsam hält, und sich also hier nicht angefochten glaubt. Sonst fühlt sich die Eitelkeit gekränkt, und der Getroffene kann sich wohl ärgern, und ist er bessern Schlags, auch wohl beschämt in sich gehen, aber nicht lachen. Ein Sokrates konnte



Digitized by Google

bei Darstellung der Wolken von Aristophanes lächeln, weil er sich frei wußte von den Ungereimtheiten, die der Dichter seinen Sophisten unter Sokrates Namen thun und sprechen ließ; ein wirklicher Sophist hätte es wohl kaum vermocht. Können wir nun wohl über uns selbst lachen? Im Augenblicke des Handelns hindert es die Eigenliebe; wohl aber mag es später, bei besserer Ansicht der Dinge, geschehen, daß wir über unsere ehemaligen Ungereimtheiten lachen, eben weil sie von ehemal sind, und wir uns nunmehr selbst das schmeichelhafte Zeugniß geben, seitdem klüger geworden zu seyn.

§. 62. **Jene Stimmung vorausgesetzt, fordert die Auffindung, oder Hervorbringung und Darstellung des Lächerlichen einen höhern Grad von Witz und Scharfsinn, oder das Vermögen auch entfernte und versteckte Aehnlichkeiten und Unterschiede, leicht, schnell und lebendig zu bemerken, und anschaulich darzustellen** (wo dagegen der Tiefsinn zwei Vorstellungen vergleicht, um Gleichheit zu setzen). Dadurch können Dinge, die an sich gar nicht lächerlich sind, lächerlich werden, indem man ihnen mittelst einer witzigen Vergleichung oder einer sinnreichen Unterscheidung den Anstrich der Ungereimtheit gibt. Jean Paul nannte den Witz den sinnlichen Scharfsinn, und den Scharfsinn den abstrakten Witz. Uebrigens nimmt man das Wort Witz bald in subjektivem, bald in objektivem Sinne, und nennt sowohl das Talent, als das Produkt seiner Aeußerung Witz. Objektiv ist der Witz treffend, wenn er wesentliche Verhältnisse betrifft, spielend, wenn er nur zum Theile trifft, und sich mehr an das Unwesentliche hält, besonders in Bildern. Er ist sinnvoll, wenn er viel zu denken gibt, oder den Verstand beschäftigt; schaal, wenn er in den Gegenständen nichts erkennen läßt, als was der alltäglichste Kopf auch darin erkennen würde. Er ist blühend, wenn er der Einbildungskraft einen Reichthum von Nebenvorstellungen zuführt; im Gegentheile fade.

§. 63. **Der leichteste Witz, und unstreitig die älteste, ursprüngliche Art des Witzes, ist der Wortwitz**; denn er vernichtet sich gleich selbst. Er ist eigentlich ein Räthsel, welches aufhört, sobald man den Schlüssel dazu hat. Auch ist er mehr das Verdienst oder Unverdienst einer Sprache, als des Dichters, so z. B. wenn Foote auf des Lords Frage, ob er früher am Galgen oder an der Lustseuche sterben werde, versetzt: »Es kommt bloß darauf



Digitized by Google

an, was ich früher annehme (embrace und embrasser), Ihre Grundsätze oder Ihre Geliebte;« so ist der Einfall bei uns Deutschen kein Wortspiel, da wir nicht sagen: Grundsätze umarmen. — Doch verbindet der Wortwitz oft auch innern Gehalt, wird gewichtiger und weiß aus der Aehnlichkeit der Klänge mit Blitzesschnelle die überraschendsten Gedanken, die treffendsten Urtheile, die scherzhaftesten Wendungen über Gegenstände aller Art hervorzulocken. — Z. B. wenn der sinnliche Falstaff vor der Schlacht so raisonnirt: »Ehre beseelt mich vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt?« Als Beispiel kann auch die Kapuzinerpredigt in Wallenstein's Lager gelten aus Pater Abraham's à Sancta Clara Schriften entlehnt ꝛc. Ueberhaupt kommt es beim Wortwitz immer auf das Resultat der Aehnlichkeit der Beziehungen und auf das Zutreffende mit der Sache an. Der Witz geht aus dem Wortspiel in die erlaubte Willkühr des vielsinnigen Sylbenräthsels über (Charade), das gleich allen Räthseln und Bienen am Gebrauch des Stachels stirbt. — Dann verläuft er sich in das Buchstabenspiel (Anagramma) — noch erbärmlicher in die anagrammatische Chargde, den Palindrom — bis er endlich ganz im elenden höckerigen Chronogramma versiegt.

**Der Witz wird gediegener und folglich haltbarer, je mehr er dem Ernste sich nähert. Man unterscheidet aber den Reflexionswitz von dem bildlichen Witze.** Jener, auch der unbildliche Witz genannt, bei dem der Verstand vorherrschend ist, zeigt sich meist in Antithesen, z. B. »Ich will lieber," sagte Cato, »daß man mich frage, warum ich keine Statue bekommen, als warum ich eine," oder: »Es ist besser, wenn ein Jüngling roth als blaß wird.« — Der Witz jener spartanischen Mutter: »Komme entweder mit, oder auf dem Schilde« ꝛc. Voltairen's Aeußerung über Friedrich II., daß dieser der Welt zugleich Verse liefere und Schlachten. — Freilich ist der Schimmer des Reflexionswitzes oft nur ein Spiel eines Irrwisches über einem Sumpfe; oft aber enthält er wirklich eine schwer zu ergründende Tiefe, wodurch er sich bisweilen selbst dem Erhabenen nähert. Jean Paul ist reich an Beispielen davon. — Am bildlichen Witze hat die Phantasie den überwiegenden Antheil. Er bedient sich der Metapher, der Allegorie und der Vergleichung überhaupt, nur auf eine doppelte Weise, indem er entweder den Körper beseelt, oder den Geist verkörpert. Es war viel leichter



Digitized by Google

zu sagen: der Sturm zürnt, als der Zorn ist ein Sturmwind.

§. 64. **Das Belustigende des Witzes beruht vorzüglich auf der schnellen und spielenden Aeußerung der Geistesthätigkeit, und ist um so größer, jemehr es durch sinnreiche Beziehung ungleichartiger Gegenstände überrascht, und um so lächerlicher, je größer und anschaulicher der Kontrast der verglichenen Gegenstände ist.** Alles kommt zuletzt auf den Vergleichungspunkt oder auf die Idee an, wegen welcher die verschiedenen Gegenstände in der Vorstellung verknüpft werden. Das Geringste kann schon zum wichtigsten Witze dienen, wenn darin das Große wahrgenommen wird. Nur jene Witzäußerungen, die einen tiefen Blick in die Natur verrathen, sind die eigentlich poetischen. Geringfügig bleiben dagegen jene Arten des Witzes, die für die Ansicht der Welt kein Resultat geben; nichtssagend die, welche bloß zur Erklärung dienen, oder welche gar keinen wahrhaften Vergleichungspunkt darbieten; ungiltig jene, wenn die verglichenen Dinge nicht in eine Klasse gebracht werden können; denn in diesem Falle ist der Witz erschlichen und ohne Wahrheit; von geringem Werthe endlich jene, die in der Sphäre der Sinnlichkeit stehen bleiben, wohin die schlüpfrigen Zweideutigkeiten gehören, die deshalb nicht weniger leicht zu erfinden, als zu verstehen sind. Leider! entsprossen so viele Blüthen des Witzes einem Mistbeete. — Der Werth des Witzes beruht demnach nicht bloß auf dem Passen und Zutreffen, sondern hauptsächlich auf der Vorstellung, mit welcher der Geist die Dinge betrachtet und aufeinander bezieht. Vorzüglich aber öffnet sich der Witz ein weites Feld, wenn er auf den Zusammenhang zwischen der Sinnen- und Geisterwelt geradezu sein Augenmerk richtet. Beleuchtet der Witz nur die Kehrseite des Lebens mit den sich barock und widerspruchvoll durchkreuzenden Fäden des dasselbe formenden Gewebes, ist er bloß negativer Natur; der positive Witz hingegen hätte sich darin zu zeigen, die positiven Verhältnisse der Dinge nach ihrem sittlichgeistigen und höhern Zusammenhange, das Gute, Wahre und Schöne, mit der unmittelbaren Geistesgegenwart einer genialischen Eingebung zu durchdringen, und diesen Zusammenhang in schlagenden Gedanken oder Bildern lebendig, blitzhaft erleuchtet, darzustellen.

Digitized by Google

§. 65. So wie Kürze auf der einen Seite dem Witze unerläßlich ist, so schadet auf der andern ein zu großer Umfang; Wenn der Reichthum, sagt Aloys Schreiber treffend, nicht betäuben soll, so muß der Blick vom Allgemeinen sich abziehen, und beim Einzelnen verweilen. Aber ein solches längeres Verweilen gestattet die flüchtige Erscheinung des Witzigen nicht. Es ist der glänzende Staub auf den Flügeln des Schmetterlings; man verwischt die ganze Herrlichkeit, wenn man sie mit den Fingern anfaßt. Es muß Ruhepunkte geben, und dem Ernst sein Recht widerfahren. Der Wortwitz und der bildliche Witz müssen am bescheidensten seyn. Auch darf sich der Witz nie zur Unzeit blicken lassen; die Liebe verträgt sich noch wohl damit, besonders die glückliche, aber schwerlich die getrennte. So wie es übrigens Gegenstände gibt, welche durchaus den Witz ausschließen, oder seinen Gebrauch nur sparsam gestatten; so sind wieder andere, die nur durch den Witz ein ästhetisches Daseyn erhalten können, weil der Ernst ihre Gemeinheit aufdecken müßte — Der Witz hängt aber viel von Nationalität und Klima ab. Die Engländer und Deutschen haben ungleich mehr Bilder-Witz, die Franzosen dagegen mehr Reflexions-Witz.

§. 66. Wird das Lächerliche als ein bloßes Spiel zur Erheiterung des Gemüths absichtlich gebraucht, so erscheint es als Scherz. Der Scherz ist eine Art von Spiel; aber nicht ein jedes Spiel ist ein Scherz. Denn das Spiel ist der Arbeit, der Schein, dem Ernste entgegengesetzt. Es kann aber auch sehr ernsthafte Spiele geben. So läßt sich z. B. der Schachspieler nicht gern durch einen unzeitigen Scherz unterbrechen. Auch die Museenkünste sind Spiele; aber nicht alle ihre Werke sind Scherze. Der Scherz ist ein Spiel, das bloß die Absicht hat, eine fröhliche Stimmung zu erregen und zu unterhalten. Scherzhafte Reden und Handlungen dürfen daher keinen wichtigen Zweck haben; denn sie sollen ja Lachen erregen. Der Scherz wird also nach allen solchen Zusammenstellungen greifen, wodurch er etwas in einem lächerlichen Lichte zeigen kann. — Der Scherzende tritt aber, indem er scherzt, aus seinem natürlichen und bekannten Charakter heraus, um durch einen angenommenen Ton den andern auf eine angenehme Weise für den Augenblick zu täuschen, doch unter der Bedingung, daß dieser die Absicht, ihn angenehm zu täuschen, sogleich errathe, sie für das nehme, was sie ist, und dadurch vergnügt werde.

Digitized by Google

Der Scherz setzt daher höhere Lebhaftigkeit des Geistes, Gewandtheit und Sicherheit in den Formen des konventionellen Tones, um nie die feine Mittellinie des Schicklichen zu überschreiten, Gutmüthigkeit und Wohlwollen gegen den, dem der Scherz gilt, und Reichhaltigkeit und Leichtigkeit des Witzes voraus, um neu, mannichfaltig, und anspruchlos zugleich zu seyn, ohne erkünstelt, spielend, fade, dunkel zu werden, sich zu wiederholen, oder in einen groben Ton zu verfallen. Unter diesen Bedingungen erhöht der Scherz den Genuß des Lebens; er bewegt den Ton der geselligen Unterhaltung munterer und freier; er führt die Menschen spielend einander näher, und weckt und beschäftigt die edelsten Kräfte des Geistes. Soll aber der Scherz Lust bewirken, so muß der wahre Charakter des Scherzenden bekannt, und man von seinem Wohlwollen gegen den, mit dem er scherzt, überzeugt seyn. Darum verzeihen wir lieber den plumpen Spaß des treuherzigen Grobians, als den feinen Scherz des falschen Mannes. Der Scherz muß ferner sogleich als Scherz erscheinen, sich folglich sogleich mit der unverkennbaren Absicht ankündigen, daß er andere vergnügen soll. Ist aber der Scherzende Egoist, der bloß sich selbst auf Kosten Anderer vergnügen will, ohne ihnen Lust zu bereiten; dann wird der Zweck des Scherzes verfehlt. Soll jedoch der Scherz Interesse erregen und ästhetisch seyn, so darf er nicht alltäglich und gemein seyn, nicht immer auf dieselbe Art wiederkehren; er darf nicht satyrisch werden und Andere nach ihren Fehlern bloß stellen; er darf nicht dunkel und schwerfällig seyn, und muß sich endlich alles Unsittlichen enthalten. Zugleich verlangt die Klugheit des geselligen Lebens, daß der Scherz gewisse Grenzen halte, und sich zunächst auf Menschen von gleichem Stande und ähnlichen Verhältnissen, oder von der genauesten Bekanntschaft einschränke. Auch gibt es Zeitpunkte und Verhältnisse im Leben, wo der Scherz durchaus am unrechten Orte ist, und Menschen, die keinen Scherz verstehen, weil sie ihn nicht erwiedern können. Dulce est desipere in loco. Schon aus dem Gesagten erhellt, wie der Scherz seiner Natur nach von der Satyre und dem beißenden Witze verschieden sey, da beide letztere, ernst oder lachend, doch immer ein ernstes Ziel verfolgen, der Scherz aber ohne ernste Beziehung nach nichts weiter strebt, als sich in einem fröhlichen und fröhlich machenden Leben zu erhalten. Doch ohne alle leisere, wenn auch von ihm nicht beabsichtigte innere Bedeutsamkeit ist selbst der Scherz nicht. Wenn

Digitized by Google

der geniale Jean Paul den Scherz gar sehr, und mit vollem Rechte von der Satyre unterscheidet, und ausdrücklich von jenem sagt: »Die poetische Blüthe seiner Nesseln sticht nicht, und von seiner blühenden Ruthe voll Blätter fühlt man kaum den Schlag«; so räumt er ihm doch, selbst mit diesen Worten, noch etwas von der Natur der Nessel und der Ruthe, wenn auch nicht das Schmerzende davon ein.

§. 67. **Vermag übrigens der Scherz, selbst der witzige, unser Interesse nicht lange festzuhalten; so vermag es um so minder der Spaß, jener derbe, zur Unzeit oder unschicklich angebrachte Scherz.** Daß Scherz und Spaß verschieden sind, erhellt schon daraus, daß der Spaßmacher (scurra) sich selbst verächtlich macht, indem er im Gemeinen zu leben und zu weben scheint, und die Spaßmacherei (scurrilitas) beleidigt, indem sie uns in's Gemeine mit hineinzuziehen scheint. Wenn daher jemand mit Andern Spaß treibt, so kann aus Spaß leicht Ernst werden. Darum sagt man auch von dem, der überhaupt keinen Sinn für das Scherzhafte hat, er verstehe keinen Scherz, von dem aber, der im Scherzen nur nicht mit sich spassen läßt, er verstehe keinen Spaß — jenes als Tadel, dieses als Lob. Was die derben Späße des Aristophanes und Shakespeare betrifft, so sind sie gewiß nicht aus der Absicht hervorgegangen, daß die Ohren der Menge gekitzelt würden; sie spiegeln die verwegene Sicherheit eines in seiner Weise noch unverweichlichten und der Natur treu gebliebenen Volkscharakters, den jene Dichter als eine breite Basis zu ihren individuellen Gestaltungen glücklich benutzten; jene Nebenrollen geben den Commentar zu dem, was der Dichter zum Verständniß der Hauptrollen voraussetzen muß; sie sind Decorationen, welche die ethische und nationale Scene jener Dichterwelt bilden. Wenn jedoch beim Scherzen die Gemeinheit mehr verstellt oder angenommen als wirklich ist, indem man sich zu ihr herabläßt, um sie selbst als ein bloßes Spiel zu behandeln; so treibt man nur Possen, nicht Spaß. **Die Posse ist also ein Scherz von bloß scheinbarer Gemeinheit, und heißt auch, sofern der Scherz auf einem lustigen, die Täuschung Anderer bezweckenden Einfalle beruht, ein Schwank oder Schnack. Eine Folge von Possen, die zusammengenommen eine ganze Handlung bilden, ist eine dramatische Posse** (farce). Das Possenhafte ist also eine besondere Art des Scherzhaften, welche auch ein gebildetes Gemüth belustigen kann, indem es bei Hervorbringung oder Wahrnehmung desselben

Digitized by Google

absichtlich über einer niedern Sphäre schwebt, um sich an dem Lächerlichen in derselben zu ergötzen, ohne doch in sie selbst zu versinken. Freilich darf auch die Kunst unter dieser Bedingung von dem Possenhaften in ihren Darstellungen Gebrauch machen, ohne Besorgniß, den Geschmack dadurch zu beleidigen. Fällt das Possenhafte wirklich in's Gemeine; so wird es platt, oder in's Fade, so wird es läppisch. Das Scherzhafte aber, wenn es sich mit dem Niedlichen vermählt, wird, wie §. 51 erwähnt wurde, tändelnd.

§. 68. Beständiger Scherz deutet auf Leichtsinn; beständiger Ernst auf Tiefsinn oder — Dummheit. Das Scherzhafte spannt ab, das Ernsthafte an. Daher lieben ernsthafte Gemüther den Scherz mehr als Erholung, denn an sich. Feind des Scherzes kann nur ein Unglücklicher oder ein Bösewicht seyn.

§. 69. Unter allen Künsten verstattet die dramatische Poesie, und zwar das Lustspiel, in der Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit des bessern Konversationstones, die reichste Anwendung des natürlichen und wohlwollenden Scherzes. In der Tonkunst findet man es z. B. bei Mozart in der Zauberflöte das Duett zwischen Papageno und Papagena in C, bei Dittersdorf im Hieronymus Knicker die Arie: »Ich hör den Donner brummen.« Jos. Haydn's und Romberg's Kindersymphonien sind bekannt. In der Malerei bieten vornemlich die niederländischen Maler, wie Teniers, Ostade, Dow u. a. in ihren Darstellungen des ländlichen Lebens Beispiele des Scherzhaften dar. In der Plastik ist der Spielraum des Scherzes sehr beschränkt und am leichtesten gestattet das Relief eine scherzhafte Behandlung. Die Architektur gestattet dem Scherz keinen Zutritt. In Bezug auf Mimik sind hier, wie im Komischen überhaupt, vorzüglich die Italiener zu nennen.

§. 70. Beim Lächerlichen ist es bloß der physische Reiz des Lachens und das erregte Lebensgefühl, was uns unmittelbar vergnügt. Dieß Vergnügen ist demnach noch kein ästhetisches. Um so weniger kann das bloß Lächerliche schön im eigentlichen Sinne des Worts genannt werden; ja es kann sogar, wie Lessing im Laokoon, und mit ihm die Erfahrung aller Zeiten bemerkt, oft häßlich seyn. Dennoch läßt sich das Lächerliche wirklich bis zur Schönheit steigern. Dieß geschieht im Komischen. Man möchte sagen, beim Komischen nöthige die Phantasie den Verstand selbst, ihre muthwilligen

Digitized by Google

Spiele, ihre seltsamen Verknüpfungen streitender Vorstellungen zu begleiten, und dieser dagegen thue das Eine, was er dabei zu thun vermag, er mache das Streitende selbst zum Organ einer höhern Bedeutsamkeit, indem er heimlich oder ausdrücklich auf ein verletztes Ideal hindeutet, und auch so zur Huldigung gegen dasselbe auffordert. Aristophanes lacht über die Luftgestalten und Traumbilder metaphysischer Windbeutel und leerer Dichterlinge; aber er verkennt nicht das Schönste und Herrlichste im Leben; vielmehr erscheint immer die Idee als der tiefe Hintergrund, auf welchem die Gestalten der bunten, komischen Welt sich erheben. **Das Komische läßt sich daher erklären, wie Dambek sich ausdrückt, als eine durch Verstand und Phantasie, oder, was dasselbe ist, (s. S. 106) durch Witz und Scharfsinn veredelte Darstellung des Lächerlichen, welches hier durch ein leises oder ausdrückliches Hindeuten des Künstlers auf die Nichtübereinstimmung eines Gegenstandes mit den Gesetzen des Schönheits-Ideals tiefere Bedeutung erhält. — Das Vergnügen am Komischen ist also auf jeden Fall ein ästhetisches,** indem wir hier nicht, wie bei dem Lächerlichen, bloß von der Ungereimtheit, sondern vielmehr von der witzigen, sinnreichen Darstellung und dem feineren Sinne, der ihr zum Grunde liegt, uns angezogen und ergötzt fühlen. Die künstlerische Darstellung des Lächerlichen, in charakteristischen Formen ausgedrückt, zeigt ein fröhliches Spiel des Geistes, der über dem verkehrten Thun des Menschen dahinschwebt, und sich mit freier Lust und Phantasie in die niedern Regionen der Menschenwelt herabläßt, um ungebunden, obwohl in sich selbst das Maß des Edlen und Sittlichen tragend, hinter der Maske der Narrheit und Ungereimtheit die Narren zu necken, und das edle Selbstgefühl des geistig-Gesunden scherzend zu erregen, und über das Nichtige spielend zu erheben. **Wie das Lächerliche im Leben selbst, so findet das Komische eigentlich nur in der Kunst Statt.** Das Komische ist dem Schönen nur scheinbar entgegengesetzt, das Ideal, welches von ihm zunächst dargestellt wird, ist nur das umgekehrte, und die Form ihm angemessen. Der lächerliche Charakter und die lächerliche Situation erheben durch ihre anschauliche und charakteristisch-vollendete Darstellung zu dem Ideellen, wie der deutlich erkannte Irrthum zur Wahrheit. Bleibt die komische Schönheit auch immerhin eine **indirekte**; so hat dennoch die komische Komposition, wenn sie übrigens den Gesetzen des guten Geschmacks entspricht, beinahe eben

so viel Anspruch auf Schönheit, als die ernste Darstellung. Das Komische ist dem Tragischen entgegengesetzt, beide finden ihren freiesten Spielraum und ihre vollste Wirksamkeit im Drama des Dichters; aber das Komische gehört eben so wie das Tragische (s. §. 40) zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen.

§. 71. **Das Komische überhaupt läßt sich eintheilen in das objektive und subjektive.** Jenes findet sich an den Gegenständen selbst, und liegt entweder in Neigungen oder Sitten; dieses ist das Werk des Künstlers, der Ernst in Scherz umkleidet, wie es Lucian und Wieland mit der alten Götterwelt thaten. Das Komische in den Neigungen ist bleibend, das Komische in den Sitten wechselt mit dem Zeitgeiste, und ist durchaus national. Oft entsteht es auch erst für eine spätere Zeit, inwiefern diese sich mit ihren Sitten im Gegensatz mit der Vergangenheit befindet, und nur hier erscheint es vielleicht ganz rein, ohne Beimischung von Ironie und Satyre, es ist ganz objektiv. So wenig dauernd indeß das Komische in den Sitten ist, so wirkt es dagegen gerade am kräftigsten auf die Zeit.

§. 72. **Ferner zerfällt das Komische in das Hoch- oder Feinkomische und in das Niedrigkomische, oder das Burleske.** Ist nämlich das Komische von der edlern und feinern Art, so daß zu dessen Beurtheilung höhere Geisteskräfte oder wenigstens eine höhere Geistesbildung erfordert werden; so heißt es hochkomisch; ist es aber von derberem Gepräge, so daß es mehr in die Sinne fällt, und dessen Kraft auch bei einem niedern Kulturgrade dem Gemüthe fühlbar wird, so heißt es niedrigkomisch. Das Hochkomische bleibt zugleich der feinern Geschmacksregeln und selbst der konventionellen Forderungen des feinern Welttons eingedenk, und bewegt sich im Kreise der Urbanität und Eleganz. So finden sich z. B. der hochkomischen Züge sehr viele in Horazen's Episteln und Sermonen; so ferner eine Menge feinkomischer Situationen in Thümmel's Reisen durch das südliche Frankreich, vornemlich in dem kleinen Liebesroman mit der Margot 2. Bd., in Wieland's Agathon, Musarion, und fast überall in seinen Dichtungen; in Lafontaine's Fabeln und Erzählungen; hie und da in Langbein und Pfeffel. Vorzüglich ist das Feinkomische Gegenstand des höhern Lustspiels, wie z. B. des Menander unter den Griechen, des Terenz unter den Römern; dem es aber schon zum Theil an komischer Kraft gebrach. An der Spitze der neuern Lustspieldichter steht hier Molière.

Digitized by Google

Unter uns bewies Lessing auch hierin seine Meisterschaft durch seine Minna von Barnhelm. In dem komischen Theile der Musik glänzen vornemlich die Italiener. Doch hat Mozart ihnen auch hierin den Lorbeer entrissen. Mit welcher Haltung und wie vortrefflich sind seine komischen Charaktere: ein Leporello, Osmin, Figaro und Papageno durchgeführt? ꝛc.

Das Niedrigkomische, auch, wiewohl nicht ganz passend, das Burleske vom italienischen burla (Posse, Schwank) so genannt, ist unbekümmert um die konventionellen Rücksichten des feinern Welttons, und selbst um feinere Geschmacksregeln, geht bloß darauf aus, das Lächerliche des Widersinns, des Unverstandes, recht derb, kräftig und lebendig hervorzuheben, und findet dabei seine Grenze nur an völliger Unwürde des Menschen. Denn wo der Mensch in seiner Abhängigkeit von der Natur auf gleicher Linie mit dem Thiere steht; da hört alles Komische auf, mit der Idee von Freiheit. Eben so in den Verirrungen der Sinnlichkeit, sobald sie auf irgend eine Kraft des Menschen zerstörend wirken. Diese Art des Komischen erreicht ihren Zweck im Allgemeinen entweder dadurch, daß sie das Unedle, Unwichtige als edel, wichtig und feierlich, das Einfache in einem absichtlich-hochtrabenden Tone behandelt, oder dadurch, daß sie das Große und Würdige absichtlich in die Sphäre der Gemeinheit herabzieht, es in das Gewand des Possenhaften kleidet, d. h. durch Parodie und Travestirung, zwei Formen und Hilfsmittel des Komischen, wovon später §. 83 noch die Rede seyn wird. — Zu dieser Gattung des Komischen gehören vorzüglich die Harlekinaden, die sonst auf der Bühne herrschten, nachher aber mit einer gewissen vornehmen Miene bespöttelt, und dem gemeinen Volke zur Belustigung überlassen wurden. Da nun der Geschmack auch hiebei seine Rechnung finden kann, und da eine möglichst vielseitige Kultur des Geschmacks wünschenswerth bleibt, überdieß auch das Niedrigkomische dem Witze ganz eigenthümliche Veranlassungen, sich im reichsten Maße zu ergießen, und gleichsam einen freiern Spielraum gewährt; so würde es unrecht seyn, dasselbe vom Gebiete der schönen Kunst ganz ausschließen zu wollen. Nur hüte sich der burleske Künstler vor dem Platten und Plumpen, oder der geistlosen Gemeinheit, und der rohen, groben Schwerfälligkeit, den Feindinnen aller Kunst. Auch ist es gar nicht nothwendig, daß die niedrigkomische Muse in das physisch- und moralisch-Ekelhafte, oder wie es

Digitized by Google

Bouterwek nennt, den ästhetischen Kynismus versinke; denn dieser beleidigt freilich, er mag im Gewande natürlicher Rohheit, oder verfeinerter Lüsternheit, oder gar mystisch-religiöser Keckheit erscheinen, das Gefühl eines gebildeten Gemüths zu sehr, als daß er auf Aller Beistimmung Anspruch machen könnte.

§. 73. **Das Niedrigkomische wird noch gesteigert durch das Groteske und die Karikatur. Das Groteske ist das Lächerliche in der Gestalt, und besteht daher in Verzerrung, Ungelenkigkeit und Uebertreibung ihrer Glieder.** Diese Art des Lächerlichen liebten die Alten besonders. Die alte Komödie der Griechen fand in ihren grotesken Masken, wie Aristophanes in seinen Vögeln, Fröschen und Wespen, eine unerschöpfliche Quelle von lächerlichen Ungestalten, wodurch sie das Zwergfell des Pöbels von Athen erschütterten. Sie sparten diese grotesken Figuren auch nicht in ihren Grotten, von denen es den Namen hat, an ihren Gebäuden und an dem Geräthe ihres Luxus, und an diesen haben sie sich auch noch in der neuern Kunst erhalten. Doch dürfte der Gebrauch des Grotesken in der bildenden Kunst beschränkter seyn, als auf der komischen Bühne. Heut zu Tag ist vorzüglich das italienische Theater in dem Besitz des Grotesk-Komischen, obwohl es dasselbe bei weitem nicht so weit treibt, als die alte Komödie der Griechen. So grotesk auch die Masken des Harlekino, des Dottore Bolognese, des Trüfaldino, des Mezetino, des Capitano, immer seyn mögen; so sind sie es doch, zumal bei Carlo Gozzi, bei weitem nicht so sehr, als die Masken der Wespen, der Vögel und der Frösche. In diesen launigten Geschöpfen der komischen Ausgelassenheit ist das Groteske der Gestalt an seinem rechten Platze. Die Niedrigkeit seiner äußern Form harmonirt mit der Niedrigkeit der Charaktere und der Handlung, und die Kraft des Lächerlichen der Einen verstärkt die Kraft des Lächerlichen in der Andern. Wenn man das Groteske als Unedles und Abgeschmacktes hat verwerfen wollen, so hat man nur den rechten ästhetischen Gesichtspunkt dafür noch nicht gefunden, den eines umgekehrten Ideals. Von dieser Seite betrachtet, erscheint es, wo es nur sonst mit Geist und Witz behandelt ist, als ungemein schätzbar; denn die Satyre reicht der Komik schwesterlich die Hand, um durch das umgekehrte Ideal für das Ideale zu wirken. Außer der komischen Bühne erscheint es jetzt häufiger in der Tanz- und mimischen Kunst als in der bildenden.

Digitized by Google

§. 74. **Karikatur, insofern Wort und Sache hier in Anspruche kommt, bezeichnet, der Etymologie nach,** (vom italienischen caricare, überladen) **nichts anders, als Ueberladung im Sinne des Aesthetischen und Komischen. Aesthetisch und komisch aber kann Ueberladung nur dann werden, wenn Witz und Geist dem Lächerlichen durch Steigerung desselben bis zur Hyperbel höhere Bedeutsamkeit geben. Die Karikatur** (das Zerrbild) **ist demnach der höchste Punkt des Komischen und eigentlich das umgekehrte Ideal.** Ihre Wirkung liegt keineswegs in einer willkührlichen Verzerrung der Gestalt, sondern in der erhöhten Bedeutsamkeit dieser verzerrten Züge. Die Karikatur hat folglich da ihre Grenze, wo sie aufhört charakteristisch zu seyn. Die Karikatur kommt eigentlich bloß in der Kunst vor. Uebrigens darf sich die Karikatur ja nicht an dem Heiligen, Ewigen, Guten und Wahren vergreifen.

§. 75. **Muster des Burlesken überhaupt** finden sich übrigens in Hinsicht auf Poesie bei den Griechen häufig in Aristophanes, im Cyklopen des Euripides; bei den Römern in Plautus; bei den Spaniern in Cervantes; unter den Italienern, die vorzüglich reich sind am Niedrigkomischen, in Pulci, Berni, hauptsächlich aber in den Werken Gozzi's, hie und da auch in Tassoni; bei den Franzosen in Rabelais, Marot, Scarron, Le Sage ꝛc.; unter den Engländern in Shakespeare (vornemlich im Heinrich IV.), Butler, Fielding und Smollet; unter den Deutschen in Fischart, Pater Abraham à Sancta Clara, in Wieland's Abderiten, hie und da bei v. Goethe, bei J. G. Müller (dem Verfasser des Siegfried von Lindenberg), bei Blumauer, der aber häufig zu platt wird, Langbein ꝛc. In der zeichnenden Kunst geben, außer dem unsterblichen Hogarth, vornemlich die holländische und niederländische Schule Proben des Burlesk-Komischen; doch verlieren sich beide Schulen mitunter auch in's ganz Unästhetische und Pöbelhafte.

**Muster des Grotesk-Komischen und der Karikatur insbesondere** liefert unter den Dichtern der größte Theil der so eben genannten, Aristophanes, Plautus, Shakespeare, Butler, Cervantes, Wieland und Jean Paul als die größten Meister derselben. In der zeichnenden Kunst sind vor allen zu nennen: Leonardo da Vinci, Hannibal Carracci, Ghezzi, Callot und der Britte Hogarth, der größte

Meister im Zerrbilde. Im Ganzen liefern die Engländer, besonders Gilray, Rowlandson und Bunbury (obwohl tief unter Hogarth) auch jetzt noch immer die besten Karikaturen. Der Grund hievon liegt theils in ihrer Verfassung, theils im eigenthümlichen Humor dieser Nation. Die französischen Zerrbilder sind dagegen gewöhnlich steif, gezwungen und geistlos. Unter uns Deutschen lieferte Bergler in Prag, vorzüglich aber Ramberg manches Gelungene. In der Tonkunst lassen sich theils zum Burlesken überhaupt, theils zum Grotesk-Komischen insbesondere zählen die meisten komischen Kanons, die musikalischen Quodlibets, Mozart's Bandel-Terzett, desselben Lyranten-Symphonie u. a. m. (Vergl. Flögel.)

§. 76. **Zur Hervorbringung und Darstellung des Komischen wird Laune erfordert.** So heißt nämlich in guter Bedeutung die natürliche Anlage zu jener Stimmung, in welcher man die Dinge lächerlich findet, und das Talent, sich beliebig darein zu versetzen. Denn es gibt auch eine Laune in böser Bedeutung, den Murrsinn, wo man alles übel deutet, und dadurch sich und andern zur Last fällt. Eben so ist launig und launisch verschieden. Laune ist mehr als Heiterkeit, sie ist die innere Regsamkeit eines frohen Genius, der sich des ganzen Menschen bemächtigt, eine Art von Begeisterung, ein Reden und Handeln der entfesselten Natur. Sie tritt aus dem Dunkel hervor, ohne daß wir immer ihre Entstehung oder Veranlassung wissen. Wenn die Heiterkeit sich schon mit Scherz begnügt, so geht die Laune in Lustigkeit über. Jene ist erst wegen ihrer Folge poetisch, die Laune schon in ihrem Ursprung; denn sie erscheint plötzlich als das Produkt vieler vorhergegangener Gefühle und Stimmungen, wie ein heller, schöner Tag nach unstät schwankender Witterung. In der höhern Existenz, die sie uns verleiht, ist es uns nicht genug, uns von den Einwirkungen der Gegenstände, von den Neckereien der Natur frei zu wissen, sondern wir fordern sie selbst heraus. Nicht bloß die Wirklichkeit mit Hinzudichtungen dient uns zum Scherz, sondern unsere Phantasie schweift auch in das Reich der Möglichkeit hinüber. So wie es Charakter des Spiels ist, sich Gefahren und Schwierigkeiten zu denken, und sie herauszufordern; so wendet sich auch der Lustige zur Beschränktheit zurück, verspottet sie, und vergilt der Natur mit gleicher Neckerei, gleich als ob er sicher wäre, daß sie ihn nicht treffen könne. Indem er aber den

Digitized by Google

Herrn gegen die Natur spielt, läugnet er nicht, daß man von ihr auf mancherlei Weise geneckt werden könne. — Heiterkeit und Scherz sind die einladenden Wirthe zum Volksfeste, aber Laune ist die Erfinderin ihrer Lustbarkeiten. Und sie wird das Lachen in ihrem Gefolge haben, so lang sie selbst in den Grenzen des Komischen bleibt, d. h. so lange sie die sinnliche, beschränkende Natur nicht zu stark hervortreten läßt, und ihr das gehörige Gegengewicht von Geist und Freiheit gibt; sonst wird ihr Uebermuth Frevel, ihr Leichtsinn unverantwortlicher Spott, und ihre Freiheit läppische Kinderei und sinnlose Narrheit. Kurz, die Laune muß nicht bloß als etwas Subjektives und Willkührliches erscheinen, sondern sie muß in ihren Darstellungen auch objektiven Grund haben, so daß die Phantasie des Zuschauenden sich mit ihm in ein gleiches Verhältniß setzen kann, und das Lächerliche als eine natürliche Folge davon empfindet. Freilich ist es eben so schlimm, wenn das Subjektive ganz fehlt und der Verstand die Laune allein ersetzen will, wo wir für Eingebung des Gefühls nehmen sollen, was demselben nur nachgesagt ist. Auf diese Weise entsteht die gezwungene Laune, welche dem wirklich Launigen nur gewisse Mittel absieht, und derlei Ausdrücke gebraucht, welche ihr statt der fröhlichen Erhebung des Gemüths nur ein weises Ansehen geben. Die Afterlaune, sagt Schütze, gebraucht die Redensarten und den Witz wie eingemachte Sachen, sie kommen, Jahr aus Jahr ein, bei ihr unverändert zum Vorschein. Ihre Nachahmungen sind wie Obst aus Wachs, es fehlt ihnen das frische Leben und der gesunde Kern. Ein treffendes Beispiel von Laune s. Jean Paul's Vorschule 1. Thl. §. 37.

§. 77. **Ist die Laune mit einer Vorliebe zum Sonderbaren, die daher auch am Ungereimten selbst, sobald es nur als sonderbar erscheint, unmittelbares Wohlgefallen findet, verbunden; so heißt sie auch Bizarrerie, und das Launige dieser Art, als Produkt derselben, bizarr. Wenn dieses, wie gewöhnlich, einen leichten Anstrich des Närrischen hat, nennt man es auch barock.** Das Barocke fällt beinahe zusammen mit dem Bizarren, wenn man es nicht als den höhern Grad des Seltsamen ansehen, und als dasjenige betrachten will, was durch Ueberladung, Unnatürlichkeit, Buntscheckigkeit und Verworrenheit der Zusammenstellung auffällt. Ein barocker Geschmack ist demnach der, der das Barocke wählt und liebt. Der Geschmack am Barocken wird aber herrschend, wenn der Sinn für das Ein-

Digitized by Google

fache und Natürliche verloren geht, und man zum Auffallenden, Ungewöhnlichen, Ueberladenen und stark Kontrastirenden, als Reizmittel der Aufmerksamkeit und des Genusses, seine Zuflucht nimmt. Es kann nicht nur in der Poesie, sondern auch in der bildenden Kunst und der Musik Statt finden. So ist z. B. der Höllenchor in Robert der Teufel, und das erste Finale im Don Juan in der Zusammenstellung und Behandlung barock, die Musik ist aber durchaus passend und charakteristisch, kann also im Ganzen keineswegs barock genannt werden.

§. 78. **Das Komische erscheint aber nicht immer rein; es ist oft der Fall, daß Ernst und Scherz einander begegnen, sich wie Licht und Schatten bedingen und voraussetzen. Auch im Leben begegnen sich oft Schmerz und Lust, Leid und Freude, Ernst und Scherz, Weinen und Lachen, Ideales und Gemeines. Werden nun diese möglichen Lebenserscheinungen so aufgefaßt, und wieder dargestellt, daß sich dadurch ein bestimmter ästhetischer Effekt erzeugt; so findet das Schöne eine besondere Weise sich zu offenbaren, und zwar auf eine doppelte Seite, entweder humoristisch oder satyrisch.**

§. 79. **Wie sich die bloße Heiterkeit zur wirklichen Laune verhält, so verhält sich die Laune wieder zum Humor.** Von ihm ist die Laune nur der physische, der subjektive Theil, eine lyrische Stimmung, die den Körper bloß des Humors fähig macht. Dieser ist aber ein Produkt des Geistes, ja der Geist selbst. Deshalb ist er auch nicht sowohl empfindend, als beschauend, keine Aufwallung, keine Begeisterung, sondern ein ruhiger, und doch aufs Höchste belebter Zustand, keine fortreißende Fröhlichkeit, auch keine Freude über einen Gegenstand, sondern ein Schweben, ein Erhabensein über alle, nicht bloße Freiheit in Absicht der Dinge und ihrer Eindrücke, sondern eigene Selbstständigkeit, kein Fliehen aus der Welt und kein Entsagen, sondern ein Herrschen über alles, aber kein Herrschen mit Kampf, sondern ein Selbsthingeben an die Idee. Der geniale Humor geht, wie das Genie überhaupt, mit einer höhern (Vernunft-) Ansicht der Dinge an die Betrachtung der Welt und des Lebens; daher spiegeln sich auch beide im Auge des Humoristen ganz anders, als sie dem gewöhnlichen Menschen erscheinen; daher kommt's, daß jener oft mitten in dem Lächerlichen für Andere — traurigen Ernst erblickt, in dem Ernste für sie dagegen oft nur Lächerliches und Komisches. Daher rührt es aber auch, daß Alltagsmenschen, die sich zu den höhern Ansichten des Humoristen

Digitized by Google

nicht zu erheben vermögen, ihm als bloße launenhafte Sonderbarkeit anrechnen, was ihm doch Natur ist; ja, daß er in seiner genialen Begeisterung dem kalten Verstandesmanne sogar als Narr erscheint. — Der Humor bewegt sich demnach zwischen Scherz und Ernst, dem Lächerlichen und Sentimentalen, ja selbst dem Tragisch-Pathetischen, zwischen dem Komischen und Erhabenen auf eine eigenthümlich freie Weise. Je tiefer die Innerlichkeit des Gemüths und je objektiver dadurch die Auffassung des Lebens ist, je geistreicher und gediegener ist auch der Humor. Der wahre Humorist, der nichts ohne Menschenliebe ist, sieht die menschliche Natur als eine eigene Mischung guter und schlimmer Eigenschaften an, und im Ganzen mehr Schwachheit als Verbrechen, mehr Thorheit als Laster. Er führt jede, auch die moralische Verkehrtheit auf ein falsches Urtheil zurück, mit dem Unterschiede aber vom Komiker, daß er sich selbst mit allem anscheinenden Ernste unter die falsch Urtheilenden stellt, und zu der Klasse zu gehören scheint (daher die humoristische Subjektivität, die Rolle eines parodischen Ichs, wie Jean Paul sagt), während der reine Komiker, auch wo er, ohne in's Didaktische überzugehen, nur das Faktum darlegt, doch leicht als außerhalb der Klasse befindlich erkannt wird. Es gibt für den Humor, wie Jean Paul sagt, keine einzelne Thorheit, keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt. Darum findet er die Menschen weder lächerlich, noch abscheulich, sondern bedauernswerth, woraus sich jene milde Empfindsamkeit erklärt, welche dem Humoristen vor Andern eigen ist, und durch welche seine Stimmung bald bis zum weichen Elegischen herab, bald bis zum erhabenen Pathos hinaufsteigt. Der Humorist erniedrigt, wie Jean Paul bemerkt, das Große, aber ungleich der Parodie — um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie — um ihm das Große zur Seite zu setzen, und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit Alles gleich ist und Nichts. Diese Stimmung, welche den Humoristen von seiner ernsten und erhabenen Seite zeigt, darf aber nicht die vorherrschende seyn, weil er sonst nur verwunden würde, da er doch, menschenliebend, wie er ist, vielmehr heilen, und aus der Entzweiung die Harmonie wieder herstellen will. Darum kehrt er weniger sein Gesicht mit dem Ausdrucke des erhabenen Ernstes nach dem Menschen hin, als das andere, voll milden Lächelns. Sein Streben ist dahin gerichtet, die Menschen in eine mildere Region zu führen, wo sie, zwar nicht frei von den



Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Stürmen und Dünsten, doch einen milden Himmel sehen, und des Sonnenscheins sich freuen, Himmel und Erde zugleich genießen können. Der Humor setzt ja ein lebendiges Bewußtseyn der Ideale voraus. Die Sehnsucht in der Richtung nach oben, und die Wehmuth nach unten bezeichnet, wie Dursch treffend bemerkt, so recht das Wesen des Humors, und einen Geist, der sein absolutes Bewußtseyn erlangt und sich selbst gefunden hat. — **Man könnte den Humor demnach erklären als jene eigenthümliche Stimmung des Gemüths, worin dieses, das Leben mit dem Ideale vergleichend, und von den Widersprüchen des erstern bald mehr, oder minder tief verwundet, bald zu spöttischer und selbst zu sarkastischer Lache gereizt, seine richtenden Gefühle darüber in einer originellen Mischung des Komischen mit dem Sentimentalen ergießt.** Der große Humorist Jean Paul, der hier unstreitig das vollste Stimmrecht besitzt, zieht zwischen Laune und Humor folgende Scheidungslinie: Ihm ist komische Laune nichts anders, als ein originelles Spiel des Witzes in seltsamer Kombinirung lächerlicher und ernsthafter Vorstellungen, jedoch ohne höhere moralische Tendenz, als um individueller Thorheiten und einzelner Thoren zu spotten; Humor hingegen eine ähnliche originelle Verbindung von Ideen durch das komische Schöpfungsvermögen, welches von dem Standpunkte allgemeiner Weltansicht nicht über die Thorheit des Einzelnen, sondern über die Verkehrtheit des ganzen Menschenlebens, obgleich unter dem äußern Anscheine eines bloßen Spiels, Gericht hält, und daher eine sehr ernste Beziehung auf das Ideal der Sittlichkeit selbst hat. J. Paul's eigenen Worten zu Folge ist Humor der komische Weltgeist, der nur verkleinert und gefangen als Haus- und Waldgeist, als bestimmte Hamadryade des Dornenstrauchs, d. h. als Laune erscheint. Humor hat einen höhern, Laune einen niedern Vergleichungspunkt. Der Humor auf seiner höchsten Stufe geht schon in den Taumel des Dithyrambus über, der, wie Richter sich ausdrückt, die im Hohlspiegel eckig und lang auseinander gehende Sinnenwelt gegen die Idee aufrichtet, und sie ihr entgegenhält. — Zum wahren Humor gehört deshalb viel Tiefe und Reichthum des Geistes, um das nur subjektiv Scheinende als wirklich ausdrucksvoll herauszuheben und aus seiner Zufälligkeit selbst, aus bloßen Einfällen, das Substantielle hervorgehen zu lassen. Der Styl, das Kolorit des Humoristen können nicht weniger eigenthümlich seyn, als seine Weltanschauung; diese wird

Digitized by Google

sich in jenem spiegeln. Die Darstellung wird das reichste poetische Farbenspiel, die schärfste und vielseitigste Charakteristik bis in die kleinsten Einzelnheiten hinab, mit dem treffendsten Witz vereinbaren. Die humoristische Schönheit wird daher keine andere seyn, als eine unregelmäßige, wobei der Willkühr der Laune ungleich mehr Einfluß gestattet seyn wird, als in Werken der regelmäßigen Schönheit der Fall seyn kann und darf. Humoristische Werke haben etwas Lyrisches an sich, und die durchscheinende, mehr oder weniger liebenswürdige Subjektivität des Dichters hat keinen geringen Antheil an dem Vergnügen, welches sie gewähren.

§. 80. Der Humor findet unter allen Künsten vorzugsweise in der Poesie seinen eigenen Wirkungskreis. Bei den Alten findet sich der Humor nicht so leicht, weil ihnen das höhere Selbstbewußtseyn fehlte, und wenigstens seltner in Kunstwerken, weil sie, bei ihrer entschiedenen Vorliebe für regelmäßige Schönheit, das Heterogene, Unregelmäßige darin nicht liebten. Ein solches ist nun die Verschmelzung von Rührung und Komik. Dessen ungeachtet war er den Griechen nicht fremd, ob sie gleich denselben mehr von der sittlichen, als ästhetischen Seite schätzten. So hat z. B. die Ironie des Sokrates, worin er oft Gegenstände vorträgt, die an sich sehr sentimental sind, schon Züge des Humoristischen an sich; so auch Manches im Aristophanes und in Lucian's Werken, obgleich sein Ton nicht so scharf und schneidend ist, als der in neuern Zeiten. In den Römern Plautus, Catull, Horaz, Martial, Petronius, Apulejus findet sich mehr die leichte, spielende, oft auch wirklich ausgelassene Laune, zuweilen auch wohl mehr die entschiedene kältere Satyre, als eigentlicher Humor. Der wahre Humor ist nur ein Produkt der christlichen oder romantischen Zeit. Mit dem christlichen Glauben ist das absolute Selbstbewußtseyn gegeben, in dem der Geist sicher das Relative von dem Absoluten scheidet, das eine auf das andere bezieht, und das eine an dem andern mißt und würdigt. Am meisten Humor unter allen Nationen besitzen unstreitig die Engländer, und ihre vorzüglichsten humoristischen Schriftsteller sind: Sterne (Yorik) in seinem Tristram Shandy, den empfindsamen Reisen, — Swift (vielleicht der bitterste von allen), besonders in seinem Gulliver und im Mährchen von der Tonne, — Shakespeare, der auch hierin einzig ist, und sowohl von dem vollwichtigsten Humor als der heitern Laune

die meisterhaftesten Beispiele aufstellt, wie im Hamlet, dem Narren im König Lear, im Polonius, Mercutio, Falstaff, Pistol u. a. m.; — Butler im Hudibras — ferner Fielding im Tom Jones, Joseph Andrews, — Smollet im Peregine Pikle ꝛc. Der gewaltige Byron hat sich schon mehr der Nachtseite des Humors zugewendet. Unter den Spaniern steht Cervantes an der Spitze, wie er überhaupt zu den größten Humoristen gehört, die es jemals gab. Von den Franzosen gehören mehr oder weniger hieher: Montaigne (doch nur stellenweise), ferner Rabelais, die Sevigné, Pascal, Diderot, Scarron, Lafontaine, Voltaire, J. J. Rousseau, Crebillon der Jüngere, le Sage, der jedoch zu oft schon prosaisch wird. Das Humoristische macht bei den Franzosen im Allgemeinen wenig Glück. Von den Italienern: Boccaccio, Arioste (in den Allegorien), Gozzi. Von den Deutschen: Lessing, Wieland, Goethe (z. B. im Jahrmarkt zu Plundershausen, vorzüglich im Faust, in: Götter, Helden und Wieland), Thümmel, Musäus (einer der vorzüglichsten Humoristen), Lichtenberg, Jünger, Kästner, Sturz, Michaelis, Anton Wall, Langbein, Blumauer (die aber sämmtlich mehr launig, als humoristisch im strengern Sinne sind); ferner Lenz, Pfeffel, Nicolai, Claudius, Hamann, Hippel, Tiek, der Däne Baggesen, Gf. Benzel-Sternau, Hoffmann, Heine (die letztern sieben gehören unter die bedeutendsten Humoristen Deutschlands). Der größte, originellste aller deutschen Humoristen ist jedoch ohne Zweifel Jean Paul. Er hat wahren Sterlingswitz, wiewohl auf der andern Seite nicht geläugnet werden kann, daß seine allzureiche Bilderſprache und seine Ueberfülle von Gelehrsamkeit ihn öfters zu mißfälligen Arabesken veranlassen. Um Beispiele seines tiefen Humors aufzustellen, erinnere ich nur im Titan an Schoppes Wahnsinn und Krankheit — an dessen nächtliche Predigt in der Blumenbühler Kirche, zu seiner eigenen Erbauung, und an den Erzähler derselben — an die Dohle des Kahlkopfs ꝛc., im Siebenkäs an die Rede Christi vom Weltgebäude herab — an Leibgebers Brief über das Einschachtlungs-System ꝛc., in den Palingenesien an die Statuten der historischen Gesellschaft in Baireuth, Hof, Erlangen ꝛc. ꝛc. In Rücksicht der Tonkunst gehört unter Andern unser treffliche Jos. Haydn zu den Tonsetzern, die viel komische Laune und selbst gewichtigern Humor besitzen. Wenigstens findet man,

Digitized by Google

wie Jean Paul von ihm sagt, in manchen seiner Tonstücke etwas der Keckheit des vernichtenden Humors Aehnliches, gleichsam einen Ausdruck von Weltverachtung, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet, und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd stürmt. Doch läßt sich nicht läugnen, daß diesen Tonkünstler seine Laune auch da zuweilen überrascht, wo sie der Haltung des Ganzen schadet, folglich störend wirkt. Nicht so bei Mozart, der oft auch humoristisch ist, aber nie die Haltung des Ganzen verletzt. Der größte Humorist unter den Tonkünstlern jedoch und mit einem Worte, der musikalische Jean Paul, war ohne Zweifel unser große Beethoven. Auch Tomaschek aus Prag verdient hier rühmliche Erwähnung. Sind verschiedene seiner Sonaten mehr launig, tragen seine Eklogen den Charakter der Naivetät, so haben dagegen seine Rhapsodien und Kaprizzen mehr das Gepräge des Humoristischen. In der Malerei können die in der altdeutschen Schule üblichen Todtentänze hieher gerechnet werden.

**§. 81. Auch dem Humoristischen stehen gewisse Fehler entgegen. Fehlt es bei der Weichheit des Herzens an lebendiger Phantasie und treffendem Witze, so geht daraus das Fade, weinerlich Tändelnde hervor. Herrscht Phantasie und Witz allein, ohne innige Empfindsamkeit, ohne Gemüth; so wird entweder bloß das Bizarre erzeugt, oder gar kalter Spott, der nur verwundet, ohne einen Tropfen Balsam dafür zu bieten.** Auch darf deswegen der Humor nicht zum Spleen werden. Darum muß der Humorist auch im Tone, in den Wendungen, Ausdrücken, im ganzen Kolorit alles vermeiden, was an diesen bösen Dämon erinnert.

**§. 82. Nicht immer kann der komische Dichter sein Gemüth frei erhalten von der Einwirkung seines Gegenstandes, und dann ergießt er sich in Scherz und Spott, oder in bittere Lauge, er wird Satyriker. Der Satyriker erscheint als Repräsentant der Menschheit, als Vertreter ihrer ewigen Rechte und Forderungen an Sittlichkeit und Wahrheit, und er stellt in seiner ästhetischen Form die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideale, als der höchsten Realität, gegenüber, und versinnlicht den Kontrast zwischen beiden entweder ernst oder scherzend.** Die Satyre ist ihrer Natur nach lyrisch-didaktisch; Ton und Farbe hängen hier vielleicht weniger von dem Gegenstande, als von der Individualität des Dichters ab. Die ernste Satyre muß in's Erhabene übergehen, die scherzende dagegen sich

Digitized by Google

auf der Grenzlinie des Anmuthigen halten, wenn sie sich im Kunstgebiete behaupten will. Vom rein Komischen unterscheidet sich das Satyrische dadurch, daß es sich des Scherzes und des Lächerlichen, auch selbst in der lachenden Satyre, nur als Mittels bedient, um den moralischen Ernst anschaulich in's Leben treten zu lassen. Je mehr sich aber dieser einmischt, desto weiter entfernt es sich vom Komischen. Vom Humoristischen aber, daß es nicht eine eigenthümliche Weltanschauung in sich faßt, und nur einzelne Seiten menschlichen Strebens in ihrer Nichtigkeit hinstellt. Alle Satyre ist individuell, und deswegen am kräftigsten, wo sie persönlich ist; aber sie verliert hier nothwendig den poetischen Charakter und wird zum Pasquill. Der Satyriker wird um so mehr Künstler seyn, jemehr er den innern Gehalt des Lebens zur Anschauung bringt, jemehr er der gemeinen Wirklichkeit eine ideale entgegensetzt, je ruhiger er über der Zeit steht, und das nichtswürdige Spiel des Lebens von sich entfernt hält, wie Hogarth. Wird sein Gemüth aber schmerzlich ergriffen von den Erscheinungen, die ihn umgeben; dann wird seine Satyre auch durchaus den lyrischen Charakter annehmen, und die Farbe seiner individuellen Stimmung tragen, wie bei Juvenal und Swift. Uebrigens kann das Satyrische eigentlich nur durch Poesie und Beredsamkeit versinnlicht werden; doch eignet sich auch die Malerei, und in einzelnen Fällen die Plastik — zum Ausdrucke desselben.

§. 83. **Die vorzüglichsten Darstellungsmittel des Komischen überhaupt sind die Parodie und Travestie, die Persiflage, die Ironie und das Schalkhafte.**

**Die Parodie verändert die Hauptbegriffe eines gegebenen Gegenstandes und läßt die Nebenbegriffe stehen,** wie der nachhomerische Sänger der Batrachomyomachie (Froschmäusekrieg); **beim Travestiren verhält es sich umgekehrt,** wie in Scarron's und Blumauer's Aeneis. Doch darf man Parodie und Travestie nicht bloß als Umbildungen vorhandener, ernsthafter Werke betrachten. Sie können jeden rohen Stoff aufnehmen, und gestalten nach ihrer Weise. Jene wirkt immer durch den Gegensatz zwischen dem Gemeinen des Gegenstandes und dem Edlen des Tones, diese umgekehrt. In Hinsicht der Form können sie entweder lyrisch, episch oder dramatisch seyn. In der Tonkunst gehört zu den Parodieen Gebhard's Duett in Rossinischen Formeln für zwei Katzen.

§. 84. **Wendet man das, was Parodie und Travestie mit Gedichten thun, auf Personen an; so entsteht die Persiflage.**

Digitized by Google

Diese gleicht am meisten der komischen Parodie; denn auch sie wiederholt zum Theil etwas Gegebenes, aber nicht aus reinem, ästhetischen Vergnügen, sondern um den andern tadelnd zum Gelächter und Gespötte zu machen. Sie geht entweder mehr auf die Sache, und enthält ernstliche Mißbilligung, wo sie dann an die Satyre grenzt; oder sie treibt ihr Spiel mehr um des Witzes willen, und ist dann wieder dem Scherze verwandt. Aber der Scherz ist subjektiver und unschuldiger; er geht aus einem heitern, wohlwollenden Gemüthe hervor, setzt bei seinen Behauptungen etwas Erdichtetes schon voraus, und will belustigen. Die Persiflage dagegen ist mehr objektiven Ursprungs, indem ein wirklicher Gegenstand sie veranlaßt, und ihre Aeußerungen sind eine Sache des Verstandes, und mit einer gewissen Kälte verbunden. Sie erwähnt des Geschehenen auf solche Weise, daß es tadelns- und belachenswerth erscheinen muß; dieß thut sie, indem sie das Gegebene mit bedeutenden Accenten wieder gibt, oder es auch durch eine andere Stellung und durch Zusätze verstärkt. Der Ton, womit sie es sagt, dient ihr zur Auslegung, und sie führt damit oft ganze Reden eines Andern an, z. B. diene die Stelle aus Lessing's Minna von Barnhelm (3. Akt 4. Scene), wo der Wirth von Werner heimtückisch rühmt: »O! das ist ein Freund von unserem Herrn Major! — das ist ein Freund! — der sich für ihn todtschlagen ließe!« — und Werner nachahmend von dem Wirthe sagt: »Ja! und das ist ein Freund von unserem Herrn Major! das ist ein Freund — den der Major sollte todtschlagen lassen!« — So auch, wenn Franz in Schiller's Räubern (1. Akt 1. Scene) sagt: »Der feurige Geist, der in dem Buben lodert, sagtet ihr immer, der ihn für jeden Reiz der Größe und Schönheit so empfindlich macht; diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt ꝛc. werden ihn dereinst zu einem großen, großen Manne machen.« — Oft läßt die Persiflage es bei bloßen Anspielungen bewenden, und verfährt indirekt. Bald ahmt sie die unschuldige Naivetät nach, als wisse sie von nichts; bald gibt sie sich den Schein der guten Laune, als könne sie des Lustigen gar nicht Herr werden; bald thut sie freundlich und liebreich, wie der Scherz; bald nimmt sie den Ernst eines weisen Rathgebers an, und wenn der andere ihre Verstellung nicht merkt, überläßt sie sich völlig der Absicht, ihn aufzuziehen. Thut es Noth, so bringt sie ihre Bemerkungen fein und versteckt an, und wählt abwesende Personen mit Anekdoten und Stadtgeschichten zu ihrem Ge-

Digitized by Google

genstande. Die gewöhnliche Persiflage ist aber ein Produkt nicht so der Poesie, sondern der feinen Gesellschaft und des Welttons, und wird zum unterhaltenden Bedürfnisse, wenn die Personen nicht mehr Charakter und gegenseitiges Vertrauen genug haben, um selbst mit- und übereinander zu scherzen. Wie wird nun die gesellige Persiflage zur poetischen? Nicht selten ist es scherzender Muthwille des Aristophanes, den oft schwülstigen Euripides mit seinen hochtönenden Worten und aufgehäuften Rührungsmitteln in einer Komödie aufzuziehen, indem er jene in einem andern Zusammenhang gebraucht, und dadurch ihre Lächerlichkeit enthüllt. So kann die Persiflage auch in der Poesie durch Vergleichung zwischen Natur und falscher Kunst mit siegreichem Rückblick auf die erstere den fröhlich lachenden Scherz steigern. Aber die Persiflage wiederholt nicht nur gern die Worte eines andern, sondern oft auch seine Handlungen, ahmt solche treu und mit etwas verstärktem Ausdrucke nach, um den Handelnden dadurch auf das Unschickliche oder Lächerliche seines Betragens aufmerksam zu machen, oder auch, ohne daß er es merkt, ihn damit dem Gelächter Preis zu geben. Dieß heißt auch einen andern parodiren, womit man aber eigentlich das Bestreben ausdrückt, vermittelst der komischen Parodie einen andern zu persifliren. Horaz ist einer der ersten Persifleurs, und Lucian der größte. In Bezug auf Nationen ist die Persiflage der Nation eigenthümlich, von der das Wort herrührt.

§. 85. **Ein anderes Hilfsmittel des Komischen überhaupt und des Humors und des Satyrischen insbesondere ist die Ironie** (εἰρωνεία, Schalksernst nach Campe). **Man versteht unter Ironie jene feinere Art des Spottes, welche unter der Maske treuherziger Einfalt oder der Unwissenheit, die Fehler und Schiefheiten der anmaßenden Thorheit hervorhebt und lächerlich macht, oder dadurch lächerlich werden läßt, daß sie gerade das Gegentheil zu thun scheint.** Sie setzt aber weder ein böses Herz, noch einen schlimmen Zweck voraus, und kann mit so viel Gutmüthigkeit und wahrer Urbanität bestehen, daß selbst der Belachte zum Mitlachen genöthigt, oder zu besserer Einsicht erhoben wird. Vom Naiven unterscheidet sich die Ironie dadurch, daß bei der letztern das Bewußtseyn des hier Statt findenden Kontrastes zum Grunde liegt, und das Urtheil gleich offenherzig, aber mit Absicht, jedoch absichtslos scheinend, geäußert wird. Von der Parodie, Travestie und Persi-

Digitized by Google

klage aber ist sie dadurch unterschieden, daß diese sich an etwas anlehnen, und das Objektive zu etwas Subjektivem verarbeiten, sie aber das Subjektive (ihre Meinung) verbirgt, und das Objektive zur eigenen Wirkung des Komischen hinstellt. Sie sagt ihren Gedanken nicht; aber sie läßt ihren Sinn errathen. »Es ist ein vierzigjähriger Falerner, so ich dir vorsetze,« sagte Damasippus zu seinem Gaste Cicero von seinem schlechten, jungen und herben Weine. Cicero erwiederte: »In der That, er hat ein gesundes und frisches Alter.« — Die Ironie läßt Ton, Miene, Accent nicht so ruhig gehen, wie die Naivetät; sondern sie sind in einer gewissen Spannung gehalten, und verrathen, obwohl nur mit den leisesten Spuren, die dahinter versteckte Absicht. Die geringste Kleinigkeit ist schon hinreichend, die Ironie durchblicken zu lassen. Weil sie es auf ein Inkognito abgesehen hat, so muß sie zu ihrer Verständlichkeit das äußerlich ersetzen, was sie innerlich zurückhält. Der Ironische stellt sich, als halte auch er die falsche Meinung oder Maxime für die wahre (verstellte Unwissenheit), während er sie doch durch immer stärkere Beleuchtung mit der wahren in einen solchen Gegensatz stellt, daß sie unfehlbar als abgeschmackt erscheinen muß. Treffend nennt daher Jean Paul die Ironie den Ernst des Scheins. Was also die Ironie noch durch eigene Betonung und Verstärkung hinzufügt, dient nur dazu, den falschen Schein des angeblich Wahren zu bezeichnen, und so den Gegenstand in seiner schlecht verschleierten Blöße selbst deutlicher erscheinen zu lassen. Je mehr Scheingründe jemand für eine falsche Sache zu erfinden vermag, desto feiner ist seine Ironie; er kann eine Menge derselben einem andern andichten; widerstreiten sie aber dem Charakter des andern, so wird seine Ironie unwahr und gezwungen. Wird er durch Uebertreibung zu deutlich, so daß ohne alle objektive Wahrscheinlichkeit nur seine Absicht und sein Urtheil hervorgeht, so entsteht die grobe Ironie. Läßt die Darstellung der Wahrheit wenig oder gar keinen Schein der Unechtheit bemerken; dann ist die Ironie versteckt, oder auch völlig unverständlich. Dieses ist eben so ein Fehler, als die zu große Deutlichkeit, die die Ironie zur Persiflage macht. — Uebrigens wird die Ironie um so komischer wirken, je unbefangener, und je natürlicher sie zu Werke geht, und je mehr komische Bestandtheile der Gegenstand in dem falschen Schein schon von selbst offenbart. Ohne diese würde die Ironie nur

Digitized by Google

Scherz seyn, mit diesen ist sie eine wahrhaft poetische Beschauung der Welt, und eine stille Ergötzung an ihrer Thorheit. Nur ein in sich gediegener und reicher Geist ist der echten Ironie fähig, wie wiederum erst durch die echte Ironie sich die volle Reife eines reichbegabten Geistes ausspricht. Die wahre Weltironie spricht in scheinbar leichtem Spiele die tiefe Bedeutung des Lebens und Daseyns aus, und ist dadurch selbst hoher, gediegener Ernst. Meister der Ironie war Sokrates. Seine Bewunderung der Sophiste deckte ihre schwachen Seiten jedem Unbefangenen auf, und seine Demuth stellte seine Ueberlegenheit nur noch mehr in's Licht. Daß Beides nur verstellt war, zeigte sich durch die Beschämung der stolzen Sophisten und durch seinen eigenen Triumph am Ende ihrer philosophischen Kampfspiele. Sie endigten damit, daß sie die Lacher und Bewunderer auf seine Seite brachten. Ferner Lucian. Groß war vor allen Swift; auch Dr. Arbuthnot, unser Liskow u. A. m. Doch lernt man die wahre poetische Ironie am besten aus Don Quixote und unserem Reinecke Fuchs kennen. — Die bildende Kunst ist die einzige, welcher die Ironie versagt ist; selbst die Musik ist ihrer fähig; denn es gibt eine verzweiflungsvolle Lustigkeit und herzzerreißende Allegros. Die Ironie wird übrigens in der überströmenden Jugend schwerer, im Alter aber immer leichter. Wird die Ironie mit schneidender Herbe vorgebracht, und legt sich in derselben ein sittlicher Unmuth gegen die mit scheinbarer Billigung angedeuteten Verhältnisse stark und nachdrücklich an den Tag, so wird sie zum Sarkasmus, den am häufigsten und effektvollsten Juvenal angewendet.

§. 86. **Nimmt man die Maske der Naivetät vor, gibt sich den Schein der naiven Offenherzigkeit absichtlich, bloß um zu spotten; so erhält die Ironie den Charakter der Schalkhaftigkeit.** Schalkhaft ist es, wenn Boileau von einem Abte sagt: »Man sagt, er hält die Predigten eines andern; aber ich weiß, daß sie sein sind; denn er hat sie ja gekauft.« — Schalkhaft ist es, wenn Lessing von der Galathee sagt:

»Die arme Galathee, man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.« —

In beiden Fällen scheint es, als sollte die angegriffene Person entschuldigt werden, und nur aus Einfalt werde etwas gesagt,

Wird sie noch [illegible]

wodurch sie noch lächerlicher wird. Das Schalkhafte findet sich sehr häufig bei Sokrates, und fast durchgehends bei dem sokratischen Wieland. (Vergl. Flögel's Geschichte der komischen Literatur, so wie seine Geschichte des Grotesk-Komischen. St. Schütze: Theorie des Komischen.)

---

# Zweiter Abschnitt.

## Kunsttheorie.

§. 87. **Kunst überhaupt ist alles Hervorbringen eines Gegenstandes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff.** Die Kunst bezieht sich demnach auf das, was der Mensch kann, d. h. durch sein praktisches Vermögen, oder als praktisch-vernünftiges Wesen vermag; sie fordert daher wesentlich Bewußtseyn, und in irgend einer Weise freie, d. i. von bloßer Naturnothwendigkeit unabhängige Zwecksetzung. Die Natur bringt eben sowohl als die Kunst hervor, und das von jener Hervorgebrachte erscheint uns ebenfalls als etwas Zweckmäßiges. **Das Hervorbringen der Natur ist aber ein bloßes bewußtloses Wirken nach nothwendigen Gesetzen, die daher auch Naturgesetze heißen; das der Kunst aber ein Handeln nach frei entworfenen Regeln, die daher auch Kunstregeln heißen.** Jenes Wirken erscheint uns daher als eine instinktartige, vom blinden Trieb abhängige, dieses Handeln aber als eine freie, von der Natur selbst geregelte Thätigkeit. Darum ist wohl die Kunst, nicht aber die Natur einer Vervollkommnung fähig. Wenn wir also die Natur eine Künstlerin nennen, ihre Erzeugnisse mitunter Kunstwerke, wie z. B. die Zellen der Bienen, den Bau der Ameisen, der Korallenthiere, der Biber, die Nester mehrerer Vögel; so betrachten wir sie nach der Analogie der Kunst, indem wir bloß auf die Zweckmäßigkeit ihrer Wirkungen reflektiren, und von der Art und Weise ihrer Wirksamkeit absehen. Wenn uns etwas in der Natur anzieht, so tragen wir den menschlichen Charakter in sie hinüber, indem wir ein freies Leben und Wirken in ihr wahrzunehmen glauben; und ihr Reiz verschwindet, sobald sie uns unter dem Gesetze strenger Nothwendigkeit erscheint.

§. 88. **Aber Kunst und Natur sind nicht Oppositа, son-**

Digitized by Google

dern **juxta se posita. Von der einen Seite ist die Kunst durch die Natur begründet, und durch sie allein möglich gemacht.** Sie setzt einen Stoff voraus, den sie gestaltet, und der sich auf die Erscheinungen der Natur unmittelbar oder mittelbar bezieht. Der Mensch kann nämlich, wie schöpferisch auch seine Phantasie wirke, dennoch keinen Stoff im eigentlichen Sinne erschaffen. Seine Schöpfung bezieht sich also auf Formgebung. Er empfängt den Stoff, welchen er bildet, von der Natur und Geschichte, und dieser Stoff muß eben sowohl der Bildung zu vernünftigen Zwecken fähig, als der Mensch für die Auffassung, Wahrnehmung und Bearbeitung desselben empfänglich gedacht werden. In Hinsicht auf dessen Kunstfähigkeit insbesondere ist die Kunst schon dadurch von der Natur abhängig, daß der Mensch zugleich Naturwesen ist, und in ihm die Natur die höchste Stufe der Vollkommenheit und Bildung erreicht hat. Vermittelst letzterer faßt er die Natur auf, lernt die Gesetze kennen, und auf dieselbe zur Erreichung seiner Zwecke gesetzmäßig einwirken. Die Gesetze, nach welchen er Werke der Kunst hervorbringt, sind daher zugleich Naturgesetze, d. h. in seiner Anschauung der Natur gegründet; aber er verfolgt sie mit Bewußtseyn und Willkühr. Der Künstler steht zwischen Geist und Natur, nimmt beide in sich auf und verschmelzt sie zu Einem, und läßt so ein drittes, dem Gebiete der Natur wie des Geistes angehöriges Gebilde frei aus sich hervorgehen.

§. 89. **Was treibt aber den Menschen überhaupt an, durch Bearbeitung des von der Natur empfangenen Stoffes, und Umbildung vorhandener Formen, Veränderungen in der Erscheinungswelt hervorzubringen, und die Natur zu seinen Zwecken zu behandeln?** Das Bedürfniß, was ihn hierzu treibt, ist die Wahrnehmung oder das Gefühl, daß die einzelnen Umgebungen und Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens mit den ihm eigenthümlichen, oder mit andern gemeinschaftlichen Zwecken nicht immer übereinstimmen. Inwiefern er nun theils den Drang zu wirken lebhaft in sich fühlt, theils die Natur nach ihren Gesetzen erkannt, und mithin auf sie gesetzlich zu wirken, sie zu bilden und zu behandeln gelernt hat; insofern sucht er auch den selbstthätig vorgesetzten, oder ihm gegebenen Zweck, und die vorhandenen Mittel zur Erreichung desselben vergleichend, das noch Mangelnde durch Kombination zu ergänzen, und erzeugt dadurch in sich die Vorstellung von etwas

Digitized by Google

Aeußerem, das als Mittel, die Forderung des Gedankens und seiner innern Welt überhaupt mit den äußern und vorhandenen Erscheinungen zu verbinden, eintreten soll, er erfindet und dichtet. Herrschaft des Geistes über die Natur ist somit aller Kunst Wesen und Kennzeichen, und aller Kunstbestrebungen letzter Zweck und Erfolg beruht darauf, daß mit dem wachsenden geistigen Bedürfnisse des Menschen die Natur und seine Umgebungen zu seinen idealen Forderungen immer mehr erhoben werden.

§. 90. **Durch ihre nächsten Zwecke, und durch das nächste Bedürfniß, worauf sich die Werke der Kunst gründen, so wie durch die herrschenden Kräfte, welche bei ihrer Hervorbringung wirksam sind, und die Art, wie sie dabei in Wirksamkeit gesetzt werden, unterscheidet man mechanische (gebundene) und freie Künste.** Bei der mechanischen Kunst, dem Handwerke, ist der Mensch in seinem Wirken abhängig von einem äußern Bedürfnisse, da schafft er nicht frei und selbstständig, er fügt sich den Forderungen des täglichen Lebens, und was er hervorbringt, ist berechnet als Mittel zu irgend einem Zwecke, und hat kein für sich bestehendes Daseyn. Aber der Mensch vermag auch aus sich eine Welt hervorzurufen in wohlgefälligen Formen und durchdrungen von geistigem Leben; er bildet in Sprache, Farbe, Stein und Tönen, entweder bloß weil eine schöpferische Kraft (Est Deus in nobis, agitante calescimus illo) ihn treibt, oder wenn er auch einen äußern Zweck verfolgt, doch mit völliger Freiheit, indem er sein Geschäft zugleich als ein freies Spiel der Phantasie betreibt. Im ersten Falle hat sein Gebilde sein eigenes, unabhängiges Seyn, und in diesem ist sein ganzer Werth eingeschlossen. Im zweiten Falle bearbeitet er die für anderweitige Zwecke bestimmten Gegenstände zur Beförderung der Geschmackslust nach ästhetischen Ideen, und unterwirft sich in ihren Darstellungen freiwillig jenem außerhalb der Kunst liegenden Zwecke.

Ist das Handwerk eine Aeußerung des Fleißes; so erscheint die Kunst in ihrer Ankündigung als ein Produkt des Genie's. Das erstere setzt höchstens körperliche Geschicklichkeit und Gewandtheit voraus, die letztere ein freies Spiel der Phantasie. Das erstere wird des Erwerbes wegen, oder zur Uebung der körperlichen Kräfte geübt; die letztere entspringt aus dem Gefühle, und spricht zum Gefühle. Beim ersten ist das Technische die Hauptsache, und mit

Digitized by Google

dessen Erlernung ist der Kreis der handwerksmäßigen Fertigkeit und Geschicklichkeit geschlossen; bei der letztern ist das Technische zwar nöthig, aber doch nur untergeordnetes Merkmal der artistischen Vollendung der Form, überhaupt Nebensache. Denn das Kunstwerk hat eine rein technische Seite, die bis gegen das Handwerksmäßige sich hin erstreckt; am meisten in der Architektur und Plastik, weniger in der Malerei und Musik, am wenigsten in der Poesie. Zu einer Fertigkeit hierin verhilft keine Begeisterung, sondern nur Reflexion, Fleiß und Uebung. Am Kunstwerke erblickt der Beschauer nicht etwa die Spuren absichtlichen Handelns, sondern die gegenwärtige Idee.

§. 91. **Aber auch von der Wissenschaft unterscheidet sich die freie Kunst wesentlich.** Die Wissenschaft entspringt aus dem Erkenntnißvermögen, und beschäftigt auch zunächst dasselbe; die Kunst ist Sache des Gefühls und der Phantasie. Die Kunst ist, ihrem Wesen nach, Darstellung, will etwas Inneres zur Erscheinung bringen, nicht das Wissen ist bei ihr die Hauptsache, sondern das äußerlich Hervorgebrachte; die Wissenschaft weilt dagegen im Kreise des Allgemeinen, der Gesetze und des Zusammenhanges der Dinge; bei ihr ist also die Darstellung nicht die Hauptsache, sondern das Bewußtwerden geistiger Wahrheiten durch Begriffe und deren Verbindungen. Die Wissenschaft ist um so vollkommener, je abstrakter; die Kunst, je concreter die Darstellung ist. In der Wissenschaft ist das Vorhandene das Vorbild, mit welchem der Gedanke als möglichst treues Nachbild übereinstimmen soll; in der Kunst ist der Gedanke das Vorbild, mit welchem das Vorhandene als möglichst treues Nachbild übereinstimmen soll.

§. 92. **Die freien Künste zerfallen wieder nach §. 90 in relative und absolute.** Die erstern, welche man auch als halbfreie oder halbgebundene Künste bezeichnen könnte, haben noch einen, außer ihren Werken liegenden Zweck, und gefallen deshalb auch nicht rein für sich — dahin gehören die Redekunst, und streng genommen auch die Baukunst; — die absoluten sind solche, deren Werke nur die Erscheinungen des begeisterten Gemüthes darstellen, und als solche Darstellungen durch sich selbst gefallen. Ihnen liegt das höhere Bedürfniß und der Wunsch zum Grunde, die Momente innerer Anschauungsfülle, die Ideale der Phantasie festzuhalten, und in selbstständigen, in sich abgeschlossenen,

Digitized by Google

der Anschauung durch sich selbst würdigen Formen auszuprägen. Die Darstellung, welche der Kunst Kennzeichen ist, wird hier auf das Höchste gebracht, zu etwas Absolutem erhoben, indem in der Darstellung selbst das Ideale auf eigenthümliche Weise und in allen Theilen zur vollkommensten Anschauung kommen soll. Dieses geschieht dadurch, daß die Idee sich mit der dargestellten Form unzertrennlich verbindet, so daß diese gleichsam um ihrer selbst willen da ist. Nun aber besteht die Schönheit in der Uebereinstimmung des Sinnlichen und Individuellen mit dem Idealen, als dessen vollendete Form es erscheint. Die absoluten Künste sind also keine andern, als die sogenannten schönen Künste. In ihnen herrscht die Schönheit, die durch sich selbst gefällt, ohne fremde Beziehung, und die ihren Zweck in sich selbst trägt. **Wir können daher Kunst vorzugsweise und in engster Bedeutung erklären als das Vermögen mit selbstschöpferischer Thätigkeit das Ideale in der entsprechendsten anschaulichen Form vollendet darzustellen.**

§. 93. **Schon aus dem Begriffe der schönen Kunst ergibt sich von selbst: daß nur Darstellung des Schönen der oberste Grundsatz der Kunst sey, und daß keineswegs die Nachahmung der Natur als höchstes Princip an die Spitze der Kunsttheorie gestellt werden könne.**

§. 94. Aristoteles ging zuerst, wie mehrere behaupten, in seiner Poetik von dem Satze aus, die Poesie und alle Formen derselben seyen Nachahmungen der Natur, und seitdem tönte unzählige Male als Princip der Kunst der Satz wieder: Ahme die Natur nach. Aber Aristoteles leitet nur den historischen Ursprung der Kunst als solcher von der Nachahmung ab, und die Ausleger thun ihm Unrecht, wenn sie ihm überhaupt diesen Grundsatz als Princip des Schönen zuschreiben; wie hätte er sonst in der Vergleichung zwischen Dichtkunst und Geschichte ausdrücklich behaupten können, die schöne Kunst sey etwas weit Höheres und Philosophischeres, als die Geschichte, da diese die Begebenheiten darstelle wie sie sind; die Dichtkunst hingegen, wie die Dinge, die Begebenheiten nach einem Vernunftideal seyn können und sollen? Man hätte, wenn man jenes Princip aufstellen wollte, vorher den Begriff der Natur näher bestimmen sollen, weil ohne deutliche und bestimmte Kenntniß des Nachzuahmenden weder der Nachahmer einen festen Anhaltspunkt, noch die Kritik einen sichern Maßstab hat. Und wie vieler Deutungen ist nicht das Wort »Natur« fähig? Und worin soll

Digitized by Google

die Nachahmung der Natur bestehen? Man setzte sie anfangs in die Nachbildung dessen, was in der unmittelbaren Wahrnehmung des Gegenstandes gegeben ist. Man machte den Zusatz: »Kein unnatürliches Kunstwerk habe Anspruch auf den Rang eines schönen Werkes, folglich sey der Künstler stets an die Nachahmung der Natur gebunden.« Natürlichkeit ist allerdings ein wesentliches Erforderniß eines Kunstwerkes. Doch wird unter diesem Ausdrucke keineswegs Uebereinstimmung mit der Natur, wie sie unsern Sinnen erscheint, d. h. mit der wirklichen Welt, sondern mit der, in der Idee aufgefaßten Natur, d. h. mit einer Idealwelt, zu verstehen seyn. Ueberdieß will man hier nicht zunächst wissen, woher der Künstler den Stoff seiner Werke nehme, sondern zu welchem Zwecke er ihn verarbeite. Das wahre Kunstwerk ist ein freies Erzeugniß des menschlichen Geistes, Frucht des Genies; dieses beurkundet sich aber durch Originalität. Des Künstlers Geist mag durch die äußere Natur Anstöße empfangen; er mag der aus deren Umgebung an ihn gebrachten Bilder bedürfen, um von ihnen befruchtet, Mannichfaltigkeit und Reichthum in den eignen Produktionen zu entfalten; er mag die Natur in dem stillen Gange ihrer Bildungen beobachten, und von ihr lernen: aber sie bloß nachahmen wollen, kann er nicht. Die bloß formelle Nachahmung des Vorhandenen kann in allen Fällen nur technische Kunststücke, nicht aber Kunstwerke zu Tage fördern. Zu dem Geiste kann nur Geist sprechen; nur wo eine Idee aus einem Kunstwerke hervorleuchtet, erkennen wir es als wahres Kunstwerk an. Die Form wird erst schön durch die beseelende Idee, Alles Geistige ist aber besser, als jedes Naturerzeugniß. Und stoßen uns nicht die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen vielmehr ab? Die Schönheit ist überdieß dem Kunstwerke, das nach Ideen erzeugt wird, wesentlich und nothwendig; den einzelnen Naturerscheinungen, welche aus dem Individuellen bewußtlos entstehen, ist hingegen die Schönheit nur zufällig. Wenn aber die Kunstschönheit in der Nachahmung des Wirklichen bestände, würden wohl auch die Darstellungen ekelhafter Naturscenen schön seyn? Und finden wir wohl die Urbilder anerkannter Meisterwerke der Kunst in der wirklichen Natur? Wo hat je das Urbild von dem olympischen Zeus, von der Pallas Athene auf der Akropolis in Athen dagestanden, als im Geiste des Phidias, welcher sie bildete? Was ahmt die lyrische Poesie, was die Tonkunst,

Digitized by Google

was die Architektur nach? Es ist die unmittelbare, reine, ideelle Gefühlssprache. Wäre ferner Nachahmung Zweck und Princip der Kunst, so müßte ein gut getroffenes Portrait mehr gefallen, als eine Madonna von Raphael, das alltägliche Leben in irgend einem Familiengemälde mehr, als das höhere geistige in v. Goethe's Iphigenie und Tasso.

§. 95. Durch diese und ähnliche Schwierigkeiten gedrängt, suchte man in der Folge das Princip der Kunst dadurch zu begrenzen, daß man bloß Nachahmung schöner Gegenstände der Natur forderte. Vorzüglich war es Batteux, der also folgerte: »Nur im uneigentlichen Sinne kann man vom menschlichen Geiste sagen, er schaffe. In allen seinen Werken erkennt man, wenn nicht an der ganzen Komposition, so doch an den Einzelnheiten, das Vorbild der Natur. Dieß geht so weit, daß selbst die Gebilde einer zerrütteten Phantasie noch aus Theilen bestehen, die der Natur angehören. Auch der Künstler bleibt in so fern, mitten im Fluge der Begeisterung, noch an den Kreis der Natur gebunden, wenn er nicht statt einer ordnungsvollen Welt, ein wüstes Chaos hervorbringen, Unlust statt der Lust erwecken will. Folglich ahmt auch er nach, und so sind denn die Künste sammt und sönders nichts anders, als Nachahmerinnen. Da jedoch die schönen Künste zugleich freie Künste sind, so dürfen sie den Spuren der Natur nicht knechtisch nachfolgen; sie müssen bloß das Schöne derselben zu ihren Darstellungen wählen. Demnach ist Nachahmung der schönen Natur das Princip der freien Künste.« — Dadurch wird ja offenbar zugestanden, daß in der Natur das Schöne mit dem Nichtschönen gemischt sey. Muß nun, um zum Behufe der Nachahmung das Schöne von dem Nichtschönen zu trennen, dem Künstler nicht schon die Idee der Schönheit klar geworden seyn? und wozu bedarf er dann noch des Aeußern? wie kam der Mensch dazu, ein schönes Ganzes zu fordern? liegt überhaupt nicht in jenem Grundsatze die identische Wiederholung des zu Erklärenden? Aber auch zugegeben, daß das Kunstwerk durch Zusammensetzung einzelner schöner Theile, die in der Natur zerstreut sind, entstehe; wie müssen zu diesem Zweck die einzelnen zerstreuten Theile zusammengesetzt werden? oder ist überhaupt auf diese Weise die Hervorbringung eines organischen Ganzen möglich? Jedem Kunstwerke muß eine Idee zum Grunde liegen, und nur aus der Zusammenstimmung seiner Form und aller seiner Theile mit der unterliegenden Idee geht die Schönheit des



Digitized by Google

Werkes hervor. Jedes schöne Kunstwerk ist ein, im Geiste empfangenes, untheilbares Ganzes. »Phidias Zeus,« sagt Herder, »thront in freundlicher Majestät. Seine ganze Form ist Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke. Der Geist, der das Haupt beseelt, erfüllt die göttliche Brust und den Bau des Körpers. Dieses und die ähnlichen Gebilde der griechischen Götter, sollen sie aus mehreren andern Gestalten hervorgegriffen, und zusammengesetzt worden seyn? Nein, als Götter stehen sie da, jeder nach seinem Charakter und Lebensalter, wie durch einen Gedanken in allen seinen Formen gebildet. Nach diesem Gedanken kündigt sich die ganze Gottheit an, so daß, wenn in Trümmern ein neues Gebilde der Erde entrissen wird, wir mit Zuversicht sprechen: dieses ist Herkules Brust, dieß Bacchus Hüfte, dieß die Stirne Zeus u. s. w. Und wenn ein Unwissender, wie ehemals in der Rotonda des Vatikans, der Melpomene Haupt auf den Leib einer Bachante setzt; so fühlen wir den Mißton, wir kennen das fremde schöne Haupt, und zürnen dem Barbaren, der damit zwei Gestalten verwirrte.«

§. 96. Bald ging man weiter, und forderte vom Künstler, er solle die Natur übertreffen, idealisiren, verschönert darstellen. Soll dieß geschehen, so muß ihm wieder die Idee der Schönheit schon vorschweben. Und in welchem Sinne soll hier das Wort »Natur« genommen werden? Was soll der Künstler übertreffen, was verschönert darstellen? »Das sogenannte Wirkliche, das in der That Seyende.« »Die Natur,« sagt Sulzer, »hat nicht bloß das Vergnügen zur Absicht; ihre Werke und Theile sollen auch nützen; sie arbeitet für die Vollkommenheit des Ganzen, und diesem muß oft die Vollkommenheit des Theils aufgeopfert werden; die Kunst muß darum die Natur — das in der That Seyende — verschönern, idealisiren, übertreffen.« — Was verschönert wohl eigentlich der lyrische Dichter, oder der Tonkünstler, wenn er seine Gefühle ausströmt? Was verschönert der epische Dichter, wenn er, wie Homer, einen Thersit, oder der dramatische, wenn er, wie Shakespeare im Lear, eine Regan, eine Goneril darstellt? Wie kann aber von einem Uebertreffen der sogenannten wirklichen Natur durch die Kunst die Rede seyn, da sie ihren Werken nicht das sinnlich-wirkliche Leben einzuhauchen vermag? Ein so großes Meisterstück der Kunst auch die mediceische Venus ist, sie athmet doch nicht, sie wird von keinem Pulsschlage bewegt, von keinem Blute erwärmt. Wie soll der zeichnende Künst-

Digitized by Google

ler, wie selbst der Maler beginnen, so manche Scenen aus der Natur, z. B. Sonnen-Auf- und Untergang, das Firmament mit seinen Millionen von Sternen in einer verschönerten Darstellung wiederzugeben? Nicht nur verschönern kann der Künstler hier nicht, sondern er muß in dem ungleichen Wettkampfe mit der Natur dieser vielmehr unterliegen, und sich höchstens mit dem Lobe möglichster Annäherung an selbe begnügen. Die Kunst steht also von der einen Seite unter der Natur, diese ist jener unerreichbar. Die Kunst kann nur dasjenige Naturschöne verschönern, was in seiner freien Darstellung gehemmt wurde durch innere oder äußere elementare Bedingungen. Von der andern Seite steht aber wieder die Natur unter der Kunst. Die sinnlichen Formen und Erscheinungen sind in einem steten Wechsel und Flusse begriffen. In der Natur waltet neben dem ursprünglich Nothwendigen ihrer ewigen Gesetze das Spiel des Zufalls, der Uebergänge, der Vermischungen in den Formen und Verhältnissen, wodurch allerdings die möglichste Summe von denkbaren Erscheinungen zum Daseyn gelangt; aber darf die Kunst ihr in diese Labyrinthe folgen, ohne sich selbst zu verlieren? Die Kunst strebt nach etwas Höherem; sie will die ewigen Ideen in einem sinnlichen Bilde erreichen. Käme es ferner in der Kunst bloß auf Verschönerung des Wirklichen an, so würden auch die Künste der eigentlichen bloßen Belustigung in die Sphäre der schönen zu stehen kommen, wie z. B. die Feuerwerkskunst, welche die Gegenstände, die sie darstellt, durch Glanz, Wechsel der Farbe, so wie durch rege, lebendige Bewegung ihrer Produkte, in gewissem Sinne verschönert, ob sie gleich nichts weniger als schöne Kunst ist, da sie nicht einmal einen höhern, geistigen Begriff darstellen kann. — Bei der Aufstellung dieses Princips der Kunst ging man entweder von der Nachahmung der Natur, als dem gepriesenen obersten Grundsatze der Kunst, ganz ab, oder man drehte sich in einem offenbaren Zirkel herum, indem man von dem, was man als Urbild der Schönheit aufstellte, nun eine Verschönerung forderte.

§. 97. Der wirkenden, beseelenden Kraft in der Natur soll der Künstler nacheifern, hieß es in der neuern Zeit, und nur insofern er diesen Geist lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Die Natur, oder die Welt, ist ja die höchste, lebendige Schönheit. In diesem Geiste gedacht, und als die nimmer ruhende, bei keiner Bildung



Digitized by Google

stehen bleibende bildende Kraft, als rastlose Erzeugerin der unendlichen Fülle endlicher Produkte und Gestalten, schwebt sie als Verbild über dem menschlichen Kunstwerke, und nach ihrer Idee werden die einzelnen äußern Erscheinungen von uns beurtheilt. — Allerdings ist es allgemeine Forderung an ein Kunstwerk, daß es als Naturprodukt erscheine, d. h. als von selbst, und ohne mühsame Kunst entstanden. Der Künstler muß also die Regeln seiner Kunst auf lebendige und werkthätige Weise üben, wie die Natur. Aber wer wird wohl den magischen Kreis ziehen, in welchem sich der übermächtige Naturgeist fassen soll, wenn man sich des Ausdruckes bedienen darf, ohne in eine hylozoische Weltansicht zu verfallen? Wessen Ruf wird er folgen? Wo dieser Geist ursprünglich nicht ist, kann er weder mitgetheilt, noch erstrebt, noch auf irgend eine Weise ergriffen werden; wo er aber ist, bedarf er nicht erst durch Nachahmung erfaßt zu werden.

§. 98. Wir haben die Kunst bei der Erklärung derselben aus dem subjektiven Standpunkte betrachtet. Sie kann und muß aber auch aus dem objektiven beachtet werden. In der erstern Hinsicht betrifft sie die Fähigkeit des Schaffens und Darstellens, oder den Künstler; in der andern ist sie die ästhetische Schöpfung und Darstellung als solche, oder das Kunstwerk selbst.

§. 99. **Die Kunst von ihrer subjektiven Seite betrachtet, setzt als unumgängliche Bedingung des Künstlers Genie voraus.** Auffallend ist es, daß weder der Grieche, noch der Römer ein entsprechendes Wort für diesen Begriff hatte; — wir Deutsche haben das Wort von den Franzosen entlehnt, und ihm längst das Bürgerrecht gegeben. Was ist nun Genie? Ueberhaupt bezeichnen wir mit dem Namen »Genie« gewisse Günstlinge der Natur, denen ein höherer Genius beizuwohnen scheint, der sie bei ihrer Thätigkeit unterstützt, lenkt und leitet. Sie zeigen in ihrer Wirksamkeit eine ungewöhnliche Energie, vermög welcher sie theils mehr als andere leisten, theils das, was sie leisten, auf eine eigenthümliche Weise leisten, so daß Andere mit aller Anstrengung es ihnen hierin nicht gleich thun können. Das Genie als solches ist stets produktiv, schaffend, ob es gleich dieß in einem verschiedenen Grade seyn kann; es ist etwas individuell-Ursprüngliches, kann daher weder durch fremde Bemühung (Erziehung und Unterricht) mitgetheilt, noch durch eigene Anstrengung (Fleiß und Studium) errungen werden. Das Genie ist endlich nicht auf eine Geisteskraft,

Digitized by Google

oder einen gewissen Theil menschlicher Wirksamkeit beschränkt, sondern es kann sich auf alle erstrecken, sobald nur überhaupt Produktivität in irgend einer Art unserer Thätigkeit möglich ist. Ob es aber ein Universal-Genie geben könne, das alle möglichen Ideale schaffen und darstellen könnte, ist eine Frage, die schlechterdings zu verneinen ist. Auf diesen Irrthum führte Vielseitigkeit der Bildung. Wenigstens hat die Erfahrung noch kein Beispiel der Art aufgestellt. Man denke an Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Leibnitz u. a. In dieser Hinsicht unterscheidet man ferner das wissenschaftliche, das praktische, und das Kunstgenie. Auch das wissenschaftliche und praktische thut sich einzig durch Erfinden in der Wissenschaft und im Leben kund. **Wir können nun das Kunstgenie erklären als die schaffende Kraft des Künstlers, welche nach ihren eigenthümlichen Gesetzen urbildlich wirkt, oder auch als die schöpferische Geistes- und Gemüthskraft, eigene Ideale in angemessenen Formen darzustellen.**

§. 100. **Nach dieser aufgestellten Erklärung werden Produktivität, Originalität und Musterhaftigkeit (Klassicität) die nothwendigen Eigenschaften des Kunstgenies und seiner Produkte seyn.** Das Kunstgenie producirt selbst da, wo es scheinbar nachahmt; denn es zernichtet das fremde Leben, indem es ihm ein eigenes, neues, selbstständiges Daseyn gibt. Das Genie ist original dadurch, daß es nach einem unendlichen Ziele strebend, die Schranken des Herkömmlichen durchbricht, und die gewöhnlichen Bahnen verläßt, große Entwürfe macht und mit kühner Hand ausführt, so daß es sich dabei gleichsam instinktartig selbst Regel und Gesetz ist. So sagt der geniale Klopstock vom genialen Künstler:

Dem Künstler ward kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm. —
Er kennt's, und sich selbst streng ist er Thäter,
Kommt zum Gipfel.

Das Ueberschreiten hergebrachter Regeln ist also allerdings, als Folge der Genialität, ein Kennzeichen des Genies. Aber hier zeigt sich auch eben eine gefährliche Klippe für das Genie; hier ist der Punkt, wo sich die wahre Genialität von der bloß angestrebten unterscheidet. Das Genie kann nämlich, indem es jene Schranken überschreitet, zuweilen auch wohl straucheln, und durch Verstoß gegen die Gesetze der grammatikalischen, logischen oder ästhetischen Voll-

Digitized by Google

kommenheit ein böses Beispiel geben. Indessen wird es selbst von seinem Falle bald wieder aufstehen, und den richtigern Pfad einschlagen. Der Genielose aber, der dennoch gern für einen Originalgeist gehalten seyn möchte, sucht diesen Anspruch durch bloßes Abweichen von der Regel, mithin durch Nachäffung des Genies, zu begründen. — Das Genie wird aber in seinen Produktionen dadurch erst musterhaft (exemplarisch — kanonisch — klassisch), daß es sich mit dem Geschmacke in der Produktion verbindet. »Das Geschmacklose hat, wie Rüsslein sich ausdrückt, keinen Anspruch auf Schönheit, das Genie in seiner Trennung vom Geschmacke wird nichts Schönes wirken; aber der Geschmack kommt nicht als Disciplin des Genies hinzu, sondern ist ursprünglich schon in demselben. Das Genie darf nicht als üppiges Gewächs angesehen werden, welches erst durch das Messer des Geschmackes beschnitten werden muß, damit es gefalle; das Genie hat das Maß schon in sich selbst. Es ist keine Einschränkung, welche das Genie von dem Geschmacke leidet, sondern ein Maß, welches das Genie sich selbst auflegt, und worin es als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint.« Das Genie faßt die Regeln des Geschmacks nicht auf, als abstrakte Begriffe, sie stehen nicht vor ihm in den Stunden der Begeisterung als trockene Formeln; nein, es folgt ihnen, sich selbst unbewußt, auf eine instinktmäßige Art; sie leuchten ihm vor wie ein ihm inwohnendes Licht. Durch ihre innere Zweckmäßigkeit wecken aber die Produkte des Genies in jenem, der sie vor Augen hat, ähnliche Ideen; sie können Veranlassung zu eigenen Erzeugnissen von gleicher Güte, oder noch höherer Vollkommenheit werden. Hierin besteht die freie Nachahmung vorhandener Muster, die eigentlich Nacheiferung heißen sollte. So nennt sie auch Schiller, wenn er im Prolog zu Wallenstein's Lager sagt:

»Ein großes Muster weckt Nacheiferung,
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze.«

Diese Nachahmung setzt also im Nachahmenden selbst ebenfalls Genie voraus. Denn wenn dieß nicht vorhanden ist, wird die Nachahmung leicht sklavisch.

§. 101. **Im gewöhnlichen Leben verwechselt man so oft Genie mit Talent, und dennoch ist der Unterschied wesentlich.** »Wenn das Genie, sagt Luden, die reine, klare, stille, unendliche Fläche des Meeres ist, das voll lebendiger Naturen, die blaue Wölbung des Himmels rein aufnimmt und zurückstrahlt; so ist das

Digitized by Google

Talent der vom Sturm aufgeregte Ocean, der gewaltig zum Himmel hinaufstrebt, dessen verschobenes Bild er in sich trägt, und immer umsonst zurückfallend, nie müde wird, den Versuch zu wiederholen.« Das Genie leuchtet, wie ein Fixstern, durch eigenes, krystallhelles Licht, und zeichnet sich durch die Erhabenheit seines Standortes aus. Das Talent hat nur ein erborgtes, mattes, farbiges Licht, und zieht wandelbar in weiterer oder engerer Bahn, als Trabant, um das Genie. Das Genie ist vielkräftig, das Talent ist einseitig, oder wie Jean Paul sich ausdrückt, das Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlage Einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannichfachen Tönen vor dem mannichfaltigen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüthe. So wie das Talent nur auf einzelne Kräfte des Menschen, erstreckt sich auch seine Anschauung der Welt nur auf einzelne Theile derselben. Das Genie hingegen umfaßt den ganzen Menschen, das ganze Leben und die gesammte Natur der Dinge, und stellt sie auf eine eigenthümliche Weise dar, und enthüllt verborgene Seiten derselben. Der bloß Talentvolle schafft glänzende Einzelnheiten, aber kein Ganzes, setzt leicht und glücklich Gegebenes zusammen, bildet auch wohl eigenthümlich und neu, aber nicht aus voller Kraft, nicht ein gediegenes, organisches Werk von hoher Musterhaftigkeit und unsterblicher Dauer. Das Talent erliegt den Angriffen der Zeit, während das wahrhafte Genie in unverletzlicher Schönheit und Stärke fortlebt. Das Talent strebt nach Korrektheit, das Genie hat das Schöne unmittelbar im Auge. Talent ohne Genie kommt daher nicht weit über die äußere Fertigkeit hinaus.

§. 102. **Aber man darf Genie auch nicht verwechseln mit der Virtuosität, oder der Kunstfertigkeit in der Ausführung.** Es kann jemand unstreitig viel Talent zur Musik besitzen, und es zu hoher Fertigkeit potenzirt haben; er kann die schwersten Kompositionen mit Leichtigkeit einstudiren, und mit Präcision vortragen, ohne deshalb eigene Ideale schaffen und verwirklichen zu können. Zwar bedarf auch der geniale Künstler gewisser erworbener, wenn auch durch seine Natur ihm erleichterter, technischer Fertigkeiten, der Uebung im Gebrauche besonderer Darstellungsmittel, und dieses ist das eigentlich Erlernbare in der Kunst; aber dieser erwerblichen Fertigkeiten und Kenntnisse bemächtigt sich der geniale Geist bei der Darstellung, und handhabt sie frei, jedoch zweckmäßig, um das im Geiste Vollendete auch äußerlich vor die Anschauung zu bringen.

Digitized by Google

§. 103. **Das Genie ist als solches wohl stets produktiv, nie passiv. Weil aber zum völligen Erfassen genialer Erzeugnisse wieder eine geniale Anlage erforderlich ist, so kann man im Gegensatz der produktiven Genies, oder Genies im strengsten Sinne, auch passive Genies annehmen, die man richtiger die weiblichen, die empfangenden, nennen könnte.** Sie sind nach Jean Paul reicher an empfangender als schaffender Phantasie, ihnen geht im Schaffen jene geniale Besonnenheit ab, die allein von dem Zusammenklange aller und großer Kräfte erwacht; sie nehmen das »Geniale« in ihre heilige, offene Seele auf, hängen treu an ihm, wie das zarte Weib am starken Manne, das Gemeine verschmähend; aber wenn sie ihre Liebe aussprechen wollen, quälen sie sich mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen, und sagen etwas anders, als sie wollten. Es sind — wenn nach den Indiern die Thiere die Stummen der Erde sind — die Stummen des Himmels. Jeder halte sie heilig, der Niedere und der Höhere! denn eben diese sind für die Welt die Mittler zwischen Gemeinheit und Genie, welche gleich Monden die geniale Sonne versöhnend der Nacht zuwerfen. Ein Beispiel sey Moritz. Das wirkliche Leben nahm er mit poetischem Sinne auf; aber er konnte kein poetisches gestalten.

§. 104. **Welches sind nun die Grundvermögen des Genies, oder worauf beruht dasselbe? Wir nehmen vier konstituirende Bestandtheile des Genies an a) und b) die Phantasie, Bildungskraft in Verbindung mit dem Vermögen der Ideen, der Vernunft; c) Verstand (heitere Besonnenheit) und d) Gefühl (Tiefe des Gemüths).**

§. 105. Die Vernunft ist das Vermögen der Ideen, das Vermögen eines Ueberirdischen bewußt zu werden, sie ist das Licht des Lebens, gleichsam der Geist Gottes im Menschen. Die Ideen der Vernunft bedürfen aber der Versinnlichung durch die Phantasie, wodurch sie zu Idealen erhoben, auf die Thätigkeit des Willens bezogen, und in der Wirklichkeit realisirt werden. Hierbei muß vor allem der Unterschied zwischen Einbildungskraft und Phantasie richtig aufgefaßt, und der Stufengang von der Erinnerung zur Einbildungskraft und von dieser zur Phantasie gehörig beachtet werden. Bezeichnet die Einbildungskraft ein von außen nach innen Hineinbilden, ein inneres Abbilden der äußern Dinge, so ist die Phantasie ein von innen Herausbilden. Ist der Verstand die Kraft des Denkens in Beziehung auf Begriffe, so ist die Imagination das Den-

Digitized by Google

ken in Beziehung auf Bilder. Vergleichen wir die Einbildungskraft mit der Erinnerung; so ist jene nichts als eine potenzirte, hellfarbigere Erinnerung, welche auch die Thiere haben, weil sie träumen, und weil sie fürchten. Fieber, Nervenschwäche, Getränke können die Bilder derselben verdicken und beleiben. Aber etwas Höheres ist die Phantasie oder Bildungskraft; diese macht alle Theile zu Ganzen, sie ist organisch gestaltend; sie ist die Kraft das Uebersinnliche durch ein Symbol darzustellen, gleichsam die Hülle der in den Gesichtskreis der Welt sich senkenden Vernunft. Sie vereint in ihrem Spiegel Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit, wirkt und schafft mit Unermeßlichkeit, und sammelt ihren Reichthum aus den weiten Blumenfluren der Natur und des Lebens. Darum hängt auch die Phantasie von der Wirksamkeit des äußern und innern Sinnes ab; denn immer stellt sie das Sicht- und Hörbare, und die Veränderungen des innern Lebens vor. Der geborne Blinde kann mithin durch seine Phantasie nicht farbige Gestalten, der geborne Taube keine Tonbildungen hervorbringen. Ja bilden wir uns eine Phantasiewelt so schön und mannichfaltig aus, wie sie immer in der Wirklichkeit gefunden werden mag: so wird das Sinnliche an ihr sich doch auf Farben, Töne, das Geistige auf die innern Veränderungen unserer Seele und unsere Verhältnisse zur Welt beziehen. Die Phantasie kommt in Graden vor, und ist an Klima, Geburtsland und Charakter mehr oder weniger gebunden. Nationalität ertheilt ihr mannichfache Beschränkungen und Freiheiten; sie ist eine Freigelassene bey dem Morgenländer, Spanier, Engländer und Deutschen; bei den Franzosen schmachtet sie mehr unter dem Joche konventioneller Regeln, und kann sich nicht in schwellender Fülle zeigen.

Die Phantasie des Künstlers schafft daher den Stoff, den das Talent nur sammelt oder verarbeitet; sie gibt ihm eine Form nach dem Urbilde, welches sie bewahrt, oder scherzend von der Natur entlehnt. Auf einer niedrigern Stufe, als Einbildungskraft, hat sie bloße Reminiscenzen, und leitet die Arbeiten der ästhetischen Kopisten und Naturbeschreiber.

§. 106. Obgleich in den Produktionen des Genies die Phantasie die vorherrschende Kraft ist; so herrscht sie doch nicht auf Kosten des Verstandes. Den Verstand zu beschäftigen, ist nie der unmittelbare Zweck der Kunst; folglich wird auch in den Kunstprodukten der Verstand die Phantasie nur vor Verirrungen schützen, und ihre Werke ästhetisch ausbilden helfen. Aber gerade dadurch vollen-

Digitized by Google

det der wahre Künstlerverstand das Werk der Phantasie. Ich nannte ihn auch heitere Besonnenheit. Diese höhere Besonnenheit ist jedoch weit von der gemeinen, geschäftigen Besonnenheit unterschieden, wie Vernunft von Verstand. Die gemeine ist nur nach außen gekehrt, und ist im höhern Sinne immer außer sich, nie bei sich, ihre Menschen haben mehr Bewußtseyn, als Selbstbewußtseyn. Der höhern Besonnenheit ist eben die innere Freiheit eigen; und das höchste, reinste Leben kündigt sich in Ruhe an; aber es wird nur selten ganz verstanden; denn es ist mehr ein Eigenthum göttlicher als menschlicher Natur. Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt. Die geniale Ruhe, sagt Jean Paul, gleicht der sogenannten Unruhe, welche in der Uhr bloß für das Mäßigen, und dadurch für das Unterhalten der Bewegung arbeitet. Mißverstand und Vorurtheil ist es aber, aus dieser Besonnenheit gegen den Enthusiasmus des Künstlers etwas zu schließen; nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Theile werden von der Ruhe erzogen.

Aus der Verbindung des Verstandes mit der Phantasie geht auch der Witz und der Kunstscharfsinn hervor, die zugleich Eigenheiten des Genies sind.

§. 107. Das letzte Element des Genies ist das Gefühl (Tiefe der Gemüths). Wie durch die Aufnahme des Eindrucks der Sinnesgegenstände in das Bewußtseyn die Empfindung entsteht, so lebt im Busen für die Aussprüche der Vernunft das Gefühl; es entspringt aus dem rein-Uebersinnlichen, wie jene aus dem Irdischen quillt; es ist die Stimme des Uebernatürlichen, wie jene der Laut des Natürlichen; mit dem Gefühl bricht der Keim des Ewigen seine Hülle auf, und richtet sich, wie die Pflanzen der Erde gegen den Strahl der Sonne hinanstreben, zum Höchsten empor. In dem Gefühle liegt jedesmal das Bewußtseyn einer Selbstthätigkeit, während die Empfindung nur einen passiven Zustand verkündigt. Die Wahrheit, deren wir durch die Vernunft fähig sind, wird lebendig in dem Gefühle, ansprechend in dem Gemüthe, und gleichen Schrittes mit der Wirksamkeit der Vernunft erweitert auch das Gefühl seine Grenze. Das Gefühl theilt also der Form des Kunstwerkes Leben mit aus seiner eigenen Fülle. Nur durch den Antheil des Gefühlsvermögens an den Idealen der Phantasie werden dieselben im eigentlichen Sinne unser Eigenthum; nur im Gefühle wird

Digitized by Google

die rastlose Annäherung des Menschen an jenes ideale Ziel wahrgenommen. Die Offenbarung der Schönheit entspringt in der Tiefe einer reinen Seele; darum ist eine kindlichklare, freudige Weltanschauung des Künstlers Mitgift. Der berechnende Verstand klopft vergeblich an die geisterbewachte Pforte: seine Schlüssel wirken hier nicht.

Ein Resultat vom Vereine des Gefühls mit dem Verstande ist ein scharfer Beobachtungsgeist, worauf sich die Welt- und Menschenkenntniß großer Künstler gründet.

§. 108. **Phantasie und Gefühl sind im Kunstgenie vorherrschend, aber sie dürfen des leitenden Verstandes nicht entbehren**; nur hüte man sich vor dem Gedanken, als wenn Phantasie, Gefühl ꝛc. in ihrem Nebeneinanderseyn das Genie begründeten. Das Genie ist vielmehr die lebendige Einheit dieser selbst; in ihm ist alles, Phantasie, Gefühl ꝛc. wie in einem Brennpunkt versammelt; es faßt alle, aber auf ungetrennte Weise in sich.

§. 109. **Der Zustand der Wirksamkeit des Genies heißt Begeisterung, ohne welche kein wahres Kunstwerk denkbar ist.** Das Genie, wenn es durch Geschmack gebildet ist, wirkt auch in den höchsten Graden des Enthusiasmus mit Besonnenheit und Freiheit. Es ist von seinem Gegenstande durchdrungen, emporgehoben, begeistert, aber nicht beherrscht. Im Zustande der Begeisterung sind alle Kräfte der Seele zur höchsten Thätigkeit gespannt. Sie sind gleichsam in einen Brennpunkt vereinigt, und bringen in diesem Zustande Wirkungen hervor, die dem bloßen Verstande eben so unbegreiflich, als für den gewöhnlichen Menschen unnachahmlich sind. Er ist der Zustand der Weihe; der Moment der geistigen Erzeugung. Die Begeisterung des Künstlers muß sich immer auf Ideen beziehen; sie muß poetisch seyn. Das Genie befindet sich so lange im Zustande der Begeisterung, als die Erzeugung der Ideen zu dem Kunstwerke dauert. Sie ist also da, wo noch während der Darstellung neue Ideen erzeugt werden, fortdauernd wirksam, und erhält das Gemüth des Künstlers im Schwunge, ohne welchen er seinem Werke keinen wahren Lebensgeist mittheilen kann. Dieß ist der Fall bei jedem Künstler, der in der Zeit darstellt, bei dem Dichter, Redner, Tonkünstler, Schauspieler. Die erste Idee des Dichters zu einem großen Werke gleicht dem in der Eichel verschlossenen Keime, der sich aus innerer Kraft mächtig entwickelnd, dereinst als stattlicher Baum zum Himmel emporwachsen, und mehr als ein Jahrtausend lang der Stolz des Waldes seyn wird. Erst

Digitized by Google

während der Entwicklung erhält die Idee in allen Theilen anschauliche Klarheit, und ohne den himmlischen Strahl der Begeisterung können sich Zweige und Blüthen dieses Baumes nicht mit genialer Kraft und Schönheit entfalten. Der bildende Künstler dagegen bleibt nicht so lang, als er mit der Darstellung seines Werkes beschäftigt ist, im Zustande der Begeisterung. Ein Bild kann nur Empfängniß Eines Moments seyn. Sobald er es in seiner Phantasie zu klarer Anschaulichkeit gebracht, und den Grundzügen nach mit dem Feuer seines Enthusiasmus außer sich dargestellt hat, vollendet er es mit ruhiger Wärme des Gefühls. Er hat nichts mehr zu erzeugen, sondern bloß das in ihm Erzeugte wahr und schön auszudrücken. Das Bild muß übrigens von selbst in die Phantasie des Künstlers kommen; es muß durch das Motiv, das ihn rührte, unwillkührlich in ihm entstehen. Wenn der Künstler das Bild suchen und zusammensetzen muß; so sind nur Verstand und Witz in ihm geschäftig. Der Witz kann nur die Einbildungskraft, nicht das Gefühl in Bewegung setzen; aber Begeisterung läßt sich nicht erzwingen; sie ist ein unwillkührlicher Aufschwung des Genies, welcher erfolgt, wenn ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, der ihm die Idee der Schönheit lebhaft zum Bewußtseyn bringt, indem er ihm einen günstigen Stoff sie zu realisiren darbietet. Darum ist auch die gewöhnliche Verfahrungsart, Künstlern Gegenstände zur Behandlung aufzugeben, zweckwidrig. Doch kann die Veranlassung zur Produktion ganz von Außen kommen, und das einzig wichtige Erforderniß ist nur, daß der Künstler ein wesentliches Interesse fasse und den Gegenstand in sich lebendig werden lasse. Wie über allem Werden und Vergehen in der Natur, liegt auch über den Produktionen des Genius ein Schleier, den keine sterbliche Hand zu heben vermag. Das Wunderbare und Räthselhafte des Genies beruht nämlich auf der seltenen Zusammenstimmung und Harmonie einer bewußten und bewußtlosen Thätigkeit im Künstler, auf jener Sicherheit und Nothwendigkeit, mit welcher der Künstler das Gesetz lebendig übt, ohne an dasselbe zu denken, das Ideale darstellt, ohne sich der Idee, abgesondert von der Gestalt, bewußt zu seyn; nicht minder auch auf dessen geheimer und tiefer Entwicklung, so wie auf seiner schnellen Aeußerung. — Die Begeisterung äußert sich übrigens, nach der verschiedenen Gemüthsart des Künstlers, auf verschiedene Weise. Bald wirkt sie innig, in sich ver-

Digitized by Google

schlossen, mit sanft belebender Gluth die keimenden Schöpfungen der Phantasie durchdringend, und mit Liebe zur Vollendung reifend; bald feurig, in helle Flammen auflodernd, stürmisch und jählings ausbrechend, wie ein Blitz, der aus der Nacht hervorzuckt, und durch gewaltige Wirkungen seiner Kraft in Erstaunen setzt. Jene sanftere war den guten alten Künstlern, einem Giotto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Dürer und späterhin dem Raphael, Dominichino, Claude Gelée eigen; diese war in Michel-Angelo, Julius Romanus, Rubens, Salvator Rosa und ähnlichen Feuergeistern wirksam. In andern, wo die Anlage weniger entschieden ist, sind auch diese Entgegensetzungen weniger auffallend. Vergl. **Bettinelli dell' entusiasmo nelle belle lettere** und Fernow's Abhandlung in den römischen Studien.

§. 110. **Das Genie trägt zwar sein Gesetz in sich selbst, ist unabhängig von fremden Vorschriften, und schöpft und schafft aus sich selbst; aber es bedarf doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, wie der in den Schooß der Muttererde gestreute Same der Einwirkung der Sonnenstrahlen bedarf, um sich zur Blüthe zu entfalten.** Sehr oft liegt das Genie lange Zeit hindurch versteckt, wie die Perle in der Muschel, wie der Diamant im schlammigen Sande. Ueberhaupt wirken Zeitalter, Beschaffenheit des Landes, der Natur, des Klima's, ferner Religion, Volksbegriffe, National-Charakter, Lebensweise ꝛc. mächtig auf das Genie ein. Vorzüglich geschieht aber die Erweckung desselben durch die Betrachtung der Werke anderer, ihm verwandter, Genies. Wie nach dem Ausspruche Nüsslein's ein philosophischer Denker den andern ergreift, so erweckt ein Kunstgenie durch seine Werke das andere, und belebt und befähigt es zur Produktion ähnlicher Werke. Das Genie schlummert nämlich anfänglich in der Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt, und verräth sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die junge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke hingezogen wird. Begegnet das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm befreundeten und verwandten Kunstseele; so wird es von ihr, wie von einer magischen Kraft, ergriffen, und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segenvollen Leben aufgeregt. Kund aber gibt sich das Genie erstens durch seinen Drang und die Kraft, Neues zu schaffen, wie durch die höchste

Digitized by Google

Klarheit in der Auffassung des dargestellten Gegenstandes und in dem Nichtbefangensеyn durch den Stoff, zweitens durch die Leichtigkeit und Macht in der Ausführung seiner Werke, in der höchsten Vollendung des Ganzen bis zu den kleinsten Theilen herab. Folgen von dem erstern sind die ungemeine Aufmerksamkeit und das hohe Interesse für Alles, was in die Sphäre des Genies einschlägt, was ihm Gelegenheit zur Beschäftigung und Kraftäußerung bietet, so wie im Gegentheile Gleichgiltigkeit gegen das, was ihm keine Nahrung gibt; ferner Abneigung vor dem Nachahmen, so wie vor den klemmenden Fesseln willkührlicher, oder zu eng beschränkter Regeln; endlich Ausdauer des Strebens nach dem gefaßten Ziele.

§. 111. **Zu diesen ursprünglichen und angebornen Eigenschaften des Künstlers müssen noch gewisse erworbene hinzukommen, und zwar vorzüglich die Geschmacks- und die artistische Bildung.** Die erstere hängt besonders von der Anschauung und dem Studium der vorzüglichsten Kunstdenkmale ab. Doch kann dieses Bildungsmittel auch leicht der eigenthümlich-schöpferischen Kraft Abbruch thun. Die vorhandenen Muster des Schönen müssen nur den Genius wecken, und bei der äußern Vollendung der Form als Kanon dienen. Wie leicht kann der geniale junge Künstler durch zu langes Verweilen bei jenen Vorbildern sich zur Manier verirren, und mit aller seiner Kraft im Eklekticismus untergehen! Die artistische Bildung bezieht sich vorzüglich auf das Technische, setzt Unterricht und Uebung voraus, und bezweckt Geschicklichkeit und Fertigkeit in der Anwendung aller äußerlichen Mittel zur künstlerischen Verwirklichung des betreffenden Ideals.

§. 112. **Das Kunstwerk, welches aus einem reichen Innern entsprungen ist, erfordert auch, um würdig aufgenommen zu werden, ein verwandtes Gemüth, einen reifen und würdigen Geist, der den Sinn des Lebens versteht, und das lebendige Werk nicht von einzelnen Seiten und mit einzelnen Kräften auffaßt.** Dieselben Kräfte also, wenn auch nicht in demselben Maße, welche zum geistigen Hervorbringen des Werkes erfordert werden, werden daher auch bei dem vollkommenen Genusse desselben in Thätigkeit gesetzt. Der Beschauer oder Kunstfreund, der ein Kunstwerk richtig verstehen und deuten will, muß es rückwärts bis in den Geist des Künstlers verfolgen, und sich zur Anschauung der Idee desselben erheben. **Auch ist es die Anregung der eigenen schöpferischen**

Digitized by Google

**Kraft, was die höchste Wirkung der Kunst ausmacht,** und die sogenannte Illusion, oder Verwechslung eines Kunstproduktes mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur eine technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung aufhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers abnöthigt. Beispiele dieser gemeinen Täuschung bietet Myron's Kuh, des Parrhasios Vorhang, des Zeuxis Trauben, Rembrandt's Magd, die Flamme eines brennenden Lichtes, das Panorama. Allerdings gibt es auch eine höhere, ideale Täuschung, die uns vergessen macht, daß das Kunstwerk nicht der Wirklichkeit angehöre, indem sie uns selbst in eine ideale Welt erhebt, so daß wir die gemeine Wirklichkeit und ihre Unvollkommenheiten vergessen; nur diese hat Realität für das ästhetische Gefühl.

§. 113. **Das Vermögen nun, den Geist des Künstlers in seinen Werken zu erkennen, sie zu erfassen als Ausdruck der Ideen, als vollendetes und lebendiges Ganzes, kurz der Sinn für das Schöne ist der Kunstsinn, Schönheitssinn, Geschmack.** Der Geschmack, als die Fähigkeit, das Schöne nach seiner jedesmaligen Geltung richtig zu würdigen, und von seinem Gegentheile zu unterscheiden, hat darin sein eigenthümliches, von dem wissenschaftlichen Urtheile verschiedenes Wesen, daß er unmittelbar wirkt, d. h. das Schöne und dessen Verhältnisse nicht erst in Folge reflektirender Betrachtung und elementarischer Zergliederung erkennt und würdigt, sondern durch eine Art innerer Anschauung und lebendiger Vergegenwärtigung auffaßt, und zum angemessenen Bewußtseyn bringt.

§. 114. **Der Geschmack ist zwar, wie jedes andere sogenannte Vermögen, angeboren, aber doch keineswegs bloße Naturanlage, sondern muß, um sich in Sachen des Schönen als richterlich befugt zu beweisen, zweckmäßig gebildet seyn.** Kann der Schönheitssinn auch nicht gelehrt, d. h. durch Lehre überliefert werden, so ist er doch einer unbegrenzten Ausbildung fähig, er kann gereinigt, erweitert, zu klarerem Selbstbewußtseyn erhöht werden. Es gibt aber kein anderes **Mittel, den Geschmack zu bilden,** als das, den Menschen früh mit Gegenständen des Schönen zu umgeben. Die ersten Eindrücke — bekanntlich immer die lebhaftesten, tiefsten — fixiren sich in dem unbefangenen empfänglichen Gemüthe auf eine unvertilgbare Weise, und nähren den Schönheitssinn für die ganze Dauer des Lebens. Zum Beweise, wie äußerst wichtig die Anschauung schöner Gegenstände, meister-

Digitized by Google

hafter Kunstwerke schon an sich sey, dienen vornemlich die Hellenen, als Gesammtheit betrachtet, die ihr ganzes Leben unter vollendeten Kunstgebilden dahin wandelten, und das geschmackvollste Volk der Erde wurden. Aber auch in der Natur muß die junge Menschheit recht viel leben, ihre mannichfaltigen Reize im Großen und im Kleinen, in jeder Gestalt, in jedem Wechsel der Jahreszeiten ꝛc., in der lebendigen Welt kennen lernen. Sie soll lernen, in der Natur und im Leben das Bedeutende zu finden. Besonders muß man aber mit Kindern bei edlen Handlungen verweilen. Die stille, würdige Betrachtung, die edle Sammlung des Herzens ist eine Schule des Schönheitssinnes.

§. 115. **Wird der Geschmack hiedurch mehr angeregt, so wird er dagegen berichtigt und verfeinert, durch das Studium der Kunstregeln und durch eigene ästhetische Versuche.** Regeln ersetzen zwar nicht den Mangel der Anlage; aber sie geben der Beurtheilung Leichtigkeit, Richtigkeit, Vielseitigkeit, und lassen die Gründe des Wohlgefallens deutlich erkennen. Man behauptet, daß die Analyse des Schönen den Genuß schwäche, weil der Totaleindruck leide; aber die ästhetische Analyse kann gerade den Effekt verstärken, wenn dagegen ihn die psychologische, physiologische, metaphysische zerstört. Das Kunstwerk muß gleichsam secirt werden; aber dieß geschieht nur, um seinen Bau kennen zu lernen, in seinen innersten Lebenskern einzudringen, und aus diesem heraus es wieder erstehen zu lassen, also um die innere Nothwendigkeit seines Organismus, die Einheit des Geistes und Lebens zu erkennen, von der seine ganze Gestaltung, alle Theile und Glieder durchdrungen sind. Die kritische Analyse ist also wesentlich Reproduction.

§. 116. **Der Geschmack ist nur zu oft abhängig von Zeit, Nationalität, Klima, Gewohnheit, Erziehung, Geschlechtsverschiedenheit, Lebensalter, bürgerlicher und religiöser Verfassung, Sitten und wissenschaftlicher Kultur; weswegen er echt und falsch, natürlich und erkünstelt, fein und roh, einseitig und vielseitig seyn kann.** Der Landmann bleibt gleichgiltig bei den vollendetsten Formen der Plastik und Poesie, und auf den untersten Stufen des geselligen Lebens, im Nomadenzustande, verwischt das gröbere Bedürfniß der Nahrung alle bessern Regungen des Gefühls, und verhindert die Kultivirung desselben. Die alte Mythenlehre der Griechen und Römer, das Christenthum und die Lehre Mahommed's, haben in ganz verschie-

Digitized by Google

denen Beziehungen auf die Künste eingewirkt, und eben so divergiren der Katholicismus und der Protestantismus in ihrem Einflusse auf die Künste. Bei aller Verschiedenheit des Geschmacks gibt es Kunstwerke, die der allgemeine Geschmack aller Zeiten für klassisch, d. i. für völlig vollendete ästhetische Formen erklären wird, wenn gleich die Klassifikation derselben wieder von der subjektiven Richtung des Geschmacks abhängig bleibt. Ein klassisches Gepräge hat im Ganzen die Kunst und Literatur der Hellenen.

§. 117. **Die Vollkommenheiten des Geschmacks bestehen in Richtigkeit, Feinheit und Vielseitigkeit.** Der richtige (echte) Geschmack erkennt nur das eigentlich Schöne als solches, der feine erkennt mit dem Offenbaren und Hervorstechenden zugleich auch das Geheimere und Verborgene, entdeckt neben dem Hervorschimmernden auch die kleinsten Fehler, und unterscheidet die Grade der Schönheit. So fühlt z. B. der richtige Geschmack sogleich das Unschickliche in der Darstellung eines Amors (in der Gallerie zu Florenz), den seine Mutter Venus kämmt; aber nur der feinere Geschmack fühlt das Erhabene jener anscheinenden Gleichgiltigkeit, womit Maria in einem Gemälde von Michel-Angelo, den gekreuzigten Jesus anblickt; denn er ahnet sogleich, daß Maria, als eine reinere, von Gott begnadigte Natur, mitwissend um das Geheimniß eines baldigen Wiedererwachens, sich hier nicht in der gewöhnlichen Schwäche der Menschlichkeit darstellen könne und dürfe. — Der richtige Geschmack bemerkt sogleich in Kotzebue's Indianern in England den lockern Zusammenhang und die bloße Zusammenstellung zur Sache gar nicht wesentlicher Scenen; aber nur der feinere Geschmack entdeckt, daß in Klopstock's herrlicher Ode, Bardale, die Bilder, worein die Nachtigall das Lob Fanny's kleidet, alle aus dem Vorstellungskreise der Nachtigall gewählt sind. — Dem richtigen und feinen Geschmacke ist entgegengesetzt der falsche und derbe. Dieser findet Schönheit nur in dem, was die Sinne auf eine starke Art reizt, in dem Niedrig-Komischen, z. B. Possenspielen ꝛc.; jener klebt nur an dem Aeußern, findet nur das Schwülstige, Blümeleien u. s. w., oder das Naturnachgeahmte schön. Wie mancher hält jenes Gemälde für ein Ideal der Schönheit, in welchem kein Härchen im Barte des Alten übersehen, jede Runzel im Gesichte desselben ausgedrückt, überhaupt das Wirkliche bis zur Täuschung nachgeahmt ist? — Der Geschmack beweist Vielseitigkeit, wenn



Digitized by Google

er sich über jede Art des Schönen, im Gebiet der Natur und der Kunst, erstreckt. Dem vielseitigen steht gegenüber der einseitige, beschränkte, der nur für die Beurtheilung und den Genuß dieser oder jener Art ästhetischer Gegenstände sich als fähig beweist. Wer sich auf Witz allein versteht, will nur überraschende Einfälle; der bloße Sentimentalist schätzt nur Gefühle, der Phantast das Phantastische u. s. w.

§. 118. **Die Erkenntniß des Schönen ist, wie Nüsslein bemerkt, jedesmal von einem Wohlgefallen eigener Art begleitet. Von der Empfänglichkeit für dieses Wohlgefallen gilt, was Aristoteles von der Tugend sagt, daß sie in der goldenen Mitte zwischen zweien Extremen bestehe, dem Zuviel und Zuwenig.** Derjenige, welchem der Himmel die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen im gehörigen Maße verliehen hat, wird das wahrhaft Schöne mit völliger Hingabe auffassen, und davon mit ästhetischem Wohlgefallen, oft bis zur Entzückung, erfüllt werden. Das Uebermaß, das Zuviel dieser Empfänglichkeit, besteht in übertriebener Sentimentalität, Empfindelei, und das Zuwenig in Stumpfheit des Gefühls, von welcher der dicke Engländer ein Beispiel lieferte, von dem Winkelmann erzählt, daß er kein Zeichen des Lebens gab, während er ihm im Wagen eine Rede über die Schönheit des Apollo von Belvedere und anderer Statuen der ersten Größe hielt. Der Magen, sagt Cato, hat keine Ohren.

§. 119. **Wie der Geschmack gebildet werden kann, so kann er auch theils unterdrückt, theils falsch geleitet und verdorben werden durch fehlerhafte Erziehung, Trägheit des Körpers, Stumpfheit der Organe, Vorurtheile des Ansehens und der Mode, des Alten oder Neuen, unterlassene Uebung, durch blinde Eingenommenheit, Sektengeist, Hang zum Sonderbaren, durch ausschweifenden Luxus, Verarmung, drückenden Despotismus u. s. w.** S. Herder's Preisschrift von den Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei Völkern, wo er geblüht.

§. 120. **Der Sinn für das Schöne darf in keinem Menschen fehlen, wenn ihm nicht etwas zu seiner Totalität als Mensch mangeln soll.** Mit der Bildung des Geschmacks wird zugleich die ganze Summe der Seelenvermögen, jede einzelne Kraft des Geistes und Gemüths, in schönem Ebenmaße entwickelt, veredelt, und zu einem höhern Grade von Energie gestei-

Digitized by Google

gert. Die Folge davon ist ein Vergnügen, welches hoch über dem gemeinen Genusse grobsinnlicher Naturen steht, und bei seiner Reinheit, seiner humanisirenden Natur, des Menschen vorzüglich würdig ist; nicht zu gedenken des hohen Nutzens, der dann unumgänglich daraus entspringen muß, wenn ein reichlich und kräftig genährtes Schönheitsgefühl sich des ganzen Menschen bemächtigt, wenn er seinen Schönheitssinn nicht bloß bei Kunstwerken anwendet, sondern dieß zarte Gefühl des Wahren und Rechten, so wie des Anmuthigen durch alle Verhältnisse des Lebens walten läßt. Der, in dessen Seele der Sinn für's Schöne angeregt ist, gibt sich nur der Betrachtung des Höheren, und dieser mit völliger, mit ungetheilter Liebe hin; sein Geist erhebt sich über das Irdische, wird dem Göttlichen befreundet. Nannten die alten Griechen die Künstler Söhne und Lieblinge der Götter, so konnten sie die begeisterten Kenner der Natur- und Kunstschönheiten Freunde und Verwandte derselben nennen.

§. 121. **Das Geschmacksurtheil ist nach Kant an sich nur subjektiv; aber es wird von jedem Menschen als unbedingt und allgemein-giltig ausgesprochen;** denn es beruht auf dem Gefühle, daß der Sinn für das Schöne nothwendig, und das Schöne selbst zu allen Zeiten und unter allen Völkern nur Eins sey und seyn müsse. Nur vom National- und Modegeschmack, der nicht auf einer Naturanlage beruht, sondern durch zufällige Umstände bestimmt wird, gilt: **de gustibus non est disputandum.** Allerdings wird durch die Verschiedenheit der Urtheile die Allgemeinheit der ästhetischen Erkenntniß in Zweifel gezogen. Ist aber die Vernunft das Princip des Schönheitsgefühls, so muß Unveränderlichkeit und Gewißheit herrschen. Der richtige Geschmack, somit auch das wahre ästhetische Urtheil, wird von der gegenständlichen (objektiven) Geltung des Schönen bedingt, und muß sich den ursprünglichen Verhältnissen gemäß, in welchen die mögliche Vorstellungsthätigkeit zu den Gegenständen steht, gestalten. Da nun jene gegenständliche Geltung unter gleichen Umständen, und eben so das Verhältniß der subjektiven Auffassungskraft zu den Dingen unter gleichen Beziehungen sich gleich bleibt; so muß auch dem richtig ausgebildeten Geschmacke im Ganzen Allgemeingiltigkeit zukommen. Alle Menschen von gleich gesunden Sinnen und von gleicher geistiger Entwicklung und Bildung müssen die nämlichen Gegenstände, wenn sie ihrem



Digitized by Google

Blick und ihrer Betrachtung dargeboten werden, nothwendig schön finden. Die Urtheile über das Schöne hängen nicht von Begriffen, sondern von innern Thatsachen des höhern Gefühlsvermögens ab, so wie auch die Urtheile über das Gute und Wahre sich nicht auf bloße Begriffe, sondern eben auch auf jene übersinnliche Natur und das damit verknüpfte Bewußtseyn der Seele gründen. — Auch die Idee des Sittlichen wird verschieden ausgesprochen; und es sind die Menschen in der Beurtheilung der einzelnen Handlungen keineswegs einstimmig, ohne daß sie als sittliche Menschen es wagten, das Wesen der Sittlichkeit für wandelbar zu halten. So wird auch in der Kunst das Ideal nicht überall auf gleiche Art und Weise hervortreten müssen; der Indianer wird anders idealisiren, als der Spanier, weil sein Leben, seine Ansichten, seine Natur anders sind. Jeder Künstler und jedes Kunstwerk muß nach seiner Zeit und Nationalität, und nach seinem eigenthümlichen Charakter beurtheilt werden. Bei einer solchen Würdigung leuchtet dann von selbst ein, wie hier und dort sich derselbe Geist ausspricht, wie überall das Bestreben herrscht, das Urbild im Nachbilde so viel wie möglich zu erreichen; nur die Schönheiten werden sich verschieden darstellen, nicht die Schönheit. Ist der Geschmack den nothwendigen Beziehungen, welche Zeiten und Nationen mit sich bringen, gemäß; so muß sein Urtheil zu jeder Zeit und von jeder Nation, aus dem Gesichtspunkte jener Beziehungen anerkannt werden. Kein Volk zeigt sich von dieser Seite in einem edlern Lichte als das deutsche. Dem Befangenen fehlt die erste Eigenschaft eines Kunstrichters, die freie, ruhige Empfänglichkeit.

§. 122. **In objektiver Hinsicht beziehen sich die Hauptmomente eines Kunstwerkes auf die Idee, die Form und wirkliche Darstellung. Diese drei Elemente müssen angemessen vereint erscheinen, wofern ein Kunstwerk vollendet, und folglich in seiner Art klassisch seyn soll. Diesen drei Elementen der Kunstschöpfung entsprechen aber drei besondere Kunsthandlungen, die Erfindung, die Anordnung und die Ausführung, deren jede ihre eigenthümlichen Bedingungen, Grundsätze und Regeln hat.**

§. 123. **Die Erfindung besteht in derjenigen geistigen Thätigkeit, kraft welcher die Idee eines bestimmten Kunstwerkes gefaßt, und nach ihrem möglichen Organismus im Bewußtseyn entwickelt wird.** Die Erfindung ist daher

Digitized by Google

das Er- und Durchdenken des Inhalts einer Kunstschöpfung und ihres eigenthümlichen Charakters. Die Erfindung kann entweder rein ursprünglich seyn, oder nur relativ ursprünglich, je nachdem Stoff und Entwicklung durch freie Selbstkraft des Geistes zur Vorstellung gebracht, oder ein gegebener Stoff zu neuer, ursprünglicher Erscheinung organisirt wird. Im Begriffe des Erfindens selbst liegt es, daß etwas allererst durch's Finden zum Daseyn gebracht wird, und dieses schließt keineswegs den Fall aus, wo die Bestandtheile des neuen Erzeugnisses schon einzeln vorhanden waren, setzt aber freilich voraus, daß durch eine neue Zusammensetzung, Verarbeitung, etwas bisher noch nicht Vorhandenes entstehe. Die Erfindung bezieht sich demnach erstens auf den Stoff, den Grundgedanken, die Idee des Ganzen, zweitens, auf die Entwicklung und Organisirung des Stoffes, und diese ästhetische Entfaltung wird nur dann echter Art seyn, wenn alles Einzelne im Einklange mit dem Ganzen steht.

§. 124. **Der Stoff liegt entweder in der eigenen Individualität des Künstlers, oder außer derselben; er ist ein Subjektives, oder ein Objektives; darum gibt es nur zwei Hauptarten der Kunst, Lyrik und Plastik; doch können beide sich mischen.** Je weniger der schaffende Künstler mit materiellem Stoffe Aufwand treibt, desto geistiger wirkt er.

§. 125. **Die leblose, oder bloß organische Natur kann nur insofern Gegenstand für das Bestreben des Künstlers werden, als er ihr einen geistigen Charakter aufzudrücken weiß.** Ueberhaupt darf der Künstler das bloß materielle Leben nur insofern nachbilden, als es Zeichen eines geistigen ist. Die gemeine menschliche Natur darf er nach A. Schreiber's treffender Bemerkung wenigstens nie in ihrer schmählichen Abhängigkeit von bloß thierischen Bedürfnissen zeigen, wie so viele niederländische Maler gethan haben, und wovon auch manche unserer Dichter nicht frei sind. Darum kann die Liebe als bloßer Geschlechtstrieb nicht in ein Kunstwerk aufgenommen werden. Nicht viel weniger schlimm ist es, wenn der Künstler das Höhere im Gemeinen darstellen will, statt das Gemeine zum Höhern umzubilden. So setzt Rubens in der Himmelfahrt der Jungfrau, mit gutmüthiger Hausvaterliebe, seine Frau in die Wolken, und die gute Dame scheint selbst nicht zu begreifen, wie sie zu der bei ihrem embonpoint etwas beschwerlichen Ehre einer Apotheose komme. —

Digitized by Google

Eben so wenig kann ein reiner Geist dargestellt werden, außer wenn er in einer idealisirten menschlichen Form erscheint. Die Sphäre der Menschheit ist daher das eigentliche Gebiet, woraus die Kunst ihre Stoffe entlehnt; nur das, was aus der Thätigkeit des Menschen stammt, oder durch die Beziehung auf den Menschen Interesse erhält, eignet sich zu einem ästhetischen Stoffe; aber auch dieses unter der Bedingung, daß es der Idealisirung fähig ist.

§. 126. Die Wahl der Gegenstände wird aber auch mehr oder weniger beschränkt durch die verschiedenen Mittel der Darstellung, die jeder schönen Kunst ausschließend eigen sind. So liegt z. B. die Malerei des Sichtbaren außer dem Gebiete der Tonkunst. So wird in der bildenden Kunst, die zunächst den klaren Gesichtssinn in Anspruch nimmt, alles Widerwärtige um so abstoßender, z. B. N. Poussin's heil. Erasmus, u. s. w.

§. 127. In jeder ästhetischen Komposition müssen Stoff und Form als ein organisches Ganzes erscheinen. Die Form selbst ist aber nichts weniger als willkührlich; denn sie hängt ganz von dem Stoffe ab. So wie aber die Form ihren ästhetischen Charakter verliert, sobald sie einen Stoff darzustellen versucht, der nicht ästhetisch ist, weil dessen Anschauung höchstens die Sinne, nicht aber das Gefühl und die Phantasie zu afficiren vermag; so kann auch der wirklich ästhetische Stoff in der Darstellung verunglücken, sobald er unter einer Form erscheint, die entweder überhaupt nicht gelungen ist, weil sie nicht aus der Phantasie entsprang, oder die, als versinnlichende Hülle der darzustellenden Idee, dieser Idee, als Hülle, nicht anpaßt. — Auf die Form bezieht sich ganz eigentlich die Anordnung; sie besteht in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher, charakteristischer Anschaulichkeit, oder zu individueller Erscheinung.

§. 128. Die Kunstformen sind verschieden, theils nach dem Stoffe, welchen der Künstler behandelt, theils nach den Zeichen, deren er sich zur Darstellung bedient, als da sind: Töne, Sprache, Gestalt, Bewegung. Sie sind es aber auch in Absicht des allgemein Charakteristischen wieder durch die Nationalität und den Geist der Zeit, von welchem der Genius der Kunst immer mehr oder weniger abhängig bleibt. Zum Belege diene die griechische Plastik und die ita-

Digitized by Google

lienische Malerei. In der Kindheit der Kunst ist die Form dürftig, ohne Haltung und Anmuth; in ihrer Jugend herrschen Kraft und Größe vor; in der Reife des Alters vollendete Schönheit, dann Grazie, bis sie zuletzt in das Formlose sich verliert, wie sich denn Kindheit und Altersschwäche immer berühren.

**§. 129. Die Ausführung beschließt endlich die Produktion eines Kunstwerkes. Ihr Gegenstand ist die wirkliche Darstellung des Ideals, sie ist die äußerliche Formgebung, und erstreckt sich daher auf Alles, was Bedingung und Mittel der schönen Erscheinung einer künstlerischen Idee seyn kann.**

§. 130. Gesetz und Aufgabe der Kunst ist Schönheit; jedoch umfaßt das Kunstwerk, als einzelnes Werk, nicht die Schönheit, schließt nicht die höchste Schönheit ein (denn diese ist unendlich, Aufgabe aller Kunstwerke, und wird nur durch die ganze Kunst, d. h. durch das unendliche Ganze aller Kunstwerke aller Zeiten und Völker fortschreitend verwirklicht); sondern es stellt nur das Schöne dar, d. h. die Schönheit an einem einzelnen, individuellen Gegenstande, oder das Ideale in individueller Gestalt. **In letzterer Beziehung nehmen die Kunstwerke, wie die Naturerscheinungen, nach der Verschiedenheit der Ideen, die in den Dingen waltet, bald mehr den Charakter des Erhabenen, bald mehr den Charakter des Anmuthigen, und alle andere Modifikationen (z. B. des Ernstes und Scherzes) an, deren das innere Leben und seine Aeußerung, wie überhaupt die Schönheit fähig ist.**

§. 131. Weil Schönheit als vollendete Erscheinung in sich selbst die höchste, vollkommene Harmonie des Idealen und Individuellen in der Erscheinung ist; so muß jedes Kunstwerk ideal (von einer Idee belebt), individuell (diese Idee in eigenthümlichen, mannichfaltigen Zügen ausdrückend — in Beziehung auf gewisse darzustellende Gegenstände auch charakteristisch genannt) und beides in innerer Durchdringung (mithin harmonisch, überhaupt, gegliedert in seinen einzelnen Theilen, und abgeschlossen wie eine eigene Welt, oder organisch); in Beziehung auf den Künstler und seine innere Anschauung, welche als rein menschliche Anschauung zur äußern Erscheinung gebracht werden soll, objektiv (keine zufällige, mit der reinmenschlichen Anschauung nicht bestehende Subjektivität des Darstellenden verrathend, sondern gegenständlich und selbstständig), frei und eigenthüm-

Digitized by Google

lich (aus dem Innern selbstthätig, ohne sichtbare Mühe, nicht aus Nachahmung oder bloßem Nachdenken, sondern aus einem eigenthümlichen Drange des genialen Menschen entsprungen) seyn. Verschmäht der Künstler im Wahne, das Ideale zu erreichen, die Wirklichkeit, und entlehnt er nicht von ihr die individuellen Formen, die allein das Ideal versinnlichen können; so bildet er eine phantastische Welt, die allen bestimmten Vorstellungen Hohn spricht, oder neblichte, schwankende, allgemeine Gestalten, die nicht festzuhalten sind; — und verschmäht er das Ideal, und gibt er die ihn umgebende Wirklichkeit allein treu wieder, so wird seine Darstellung gemein, flach und platt.

§. 132. **In Beziehung auf die drei Kunsthandlungen, Erfindung, Anordnung und Ausführung, müssen einem wahren Kunstwerke noch folgende Eigenschaften zukommen:**

1) **Einheit und Mannichfaltigkeit, und zwar beide in inniger Verbindung.** Denn ohne Mannichfaltigkeit kann ein Kunstwerk Gefühl und Phantasie nicht hinlänglich beschäftigen. Durch die Einheit wird das Mannichfaltige zu einem harmonischen, in sich abgeschlossenen Ganzen verknüpft, und ohne eine solche Verknüpfung entstehen Verwirrung und Mangel an Interesse. Die Einheit bezieht sich auf die leitende Idee des Ganzen, auf die Hauptwirkung, welche der Künstler hervorzubringen bezweckt. So ist es fehlerhaft, wenn man durch die einzelnen Theile eines Tonstückes aus einem Affekt in den andern getrieben wird, und kein Hauptgefühl durch das Ganze herrscht. Wie meisterhaft erscheint dagegen das stets interessirende Hauptgefühl des ruhigen Hinstrebens an das Ziel und der ruhigen Freude bei seiner Erreichung in Mozart's Zauberflöte! Dagegen sind in Spohr's Werken die Ausweichungen so häufig, daß offenbar dadurch der Melodie Eintrag geschieht. So müssen die Episoden im Epos mit der Haupthandlung in genauer Verbindung stehen, und die einzelnen Personen einer Gruppe von Figuren an dem Dargestellten gemeinschaftlichen Antheil nehmen. Denn das bloße Zusammenstellen mehrerer Figuren (wie in der Gruppe der Niobe, deren Figuren weder insgesammt Originale sind, noch auch eben darum ursprünglich zusammen gehörten) bildet noch keine Gruppe, so lange die Figuren isolirt dastehen. Alle Anforderungen der Aesthetik an eine Gruppe lassen sich auf Einheit des Interesse zurückführen, bei welcher die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks

Digitized by Google

keineswegs aufgehoben ist. Darum ist es nicht nöthig, daß die Verbindung immer so eng sey, wie in der Gruppe Laokoon, im Museum Pio-Clementinum zu Rom, wo die Figuren sogar durch die Windungen der Schlangen gleichsam in Eins verschlungen sind. Die Theilnahme, durch Blick, Mienen und Stellung angedeutet, ist schon hinreichend zur Hervorbringung der Einheit in der Mannichfaltigkeit. Darum liegt auch dem letzten unsterblichen Werke Raphael's, der Verklärung Christi im Vatikan zu Rom, Einheit zum Grunde, wenn auch die Verbindung etwas lose ist. Wenn wir den tieferen, allgemein-giltigen Inhalt des Bildes berücksichtigen, so stellt uns der untere Theil die Noth und den Jammer des irdischen Lebens, das Walten dämonischer Mächte, die eigene Unmächtigkeit auch der Gläubigen und die Weisung nach oben dar; oben erblicken wir, im Glanze göttlicher Wonnen und unberührt von den Leiden der Tiefe, den Quell des Trostes und der Erlösung vom Uebel. Hier also ist diese Doppel-Handlung durchaus motivirt, und der Zusammenhang äußerlich und innerlich dadurch hergestellt, daß ein Jünger auf Christus, den Entfernten, ausdrücklich hinzeigt. Dagegen wirkt störend Paul Veronese's Komposition in einem Gemälde, Christum vorstellend, wie er das Wasser segnet, mit welchem er sich eben von dem heil. Johannes taufen lassen will, und auf der linken Seite, wie ihn der Teufel versucht.

Daß aber Einheit in der Mannichfaltigkeit allein nicht das ganze Wesen der Schönheit ausmache, ist bereits §. 16 bemerkt worden.

Hogarth nennt die Wellenlinie als diejenige, in welcher mit der größten Mannichfaltigkeit die größte Einheit gepaart sey, die eigentliche Schönheitslinie, aus welcher, wenn sie um einen festen Körper gewunden werde, die Linie der Anmuth entspringe. Indessen erstreckt sich die Forderung der Einheit und Mannichfaltigkeit viel weiter, als auf Linien und daraus konstruirte Figuren.

§. 133. 2) **Edle Einfachheit** (Simplicität). **Je weniger Hilfsmittel der Künstler in Bewegung setzt, desto tiefer wird seine Wirkung seyn.** Die Simplicität gibt nie mehr, als eben der Zweck erfordert; ihre Kunstmittel sind die einfachsten, ihre Anordnung und Verbindung ist die faßlichste; nie sucht sie Beifall auf Nebenwegen zu erschleichen, ist fern von allem Gesuchten, allem Prunk, aller Ueberladung. Aphrodite erscheint unbekleidet,

Digitized by Google

und ein leichtes Gewand umfließt die Grazien. Die Simplicität ist nicht reich und blendet nicht; aber sie ist sicher, tüchtig, wahr und innig. Ihr Gang ist ein gerader, fester Gang zum Ziele; überall zeigt sich eine gewisse kindliche Aufrichtigkeit. Darum stehen die frühern Dichter und Maler und Tonkünstler aller Völker meist über den spätern, Homer weit über den Alexandrinern, die ältere florentinische Schule über der spätern venetianischen. Darum sind die größten Menschen auch die einfachsten. Darum steht das Alterthum als immergiltiges Muster da in der Einfachheit der Verzierungen.

§. 134. **Die Einfachheit macht, wie Al. Schreiber sagt, den Schmuck nicht verwerflich, wenn er nur nicht am unrechten Orte angebracht wird, oder durch Ueberladung stört und abzieht.** Die korinthische Säule mit ihrem reichverzierten Kapitäl ist nicht minder schön, als die dorische mit ihrem einfachen Knauf, nur jede am gehörigen Orte. Ja ein Kunstwerk wird des äußern Schmuckes weniger entbehren können, wo es weniger innere Tiefe hat, wie die Oper im Verhältniß zur Tragödie, die Theatermusik gegen den Choral.

§. 135. **3) Leichtigkeit. Diese Eigenschaft hat ein Kunstwerk, wenn es, nach Schiller's Ausdrucke, dasteht: »Nicht der Masse qualvoll abgerungen, Schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen.«** Der wahre Künstler schafft ohne gewaltsame Anstrengung, zwar nicht spielend, sondern mit besonnenem Ernste; darum ist in seinen Werken keine Spur des Werdens sichtbar; frei, wenn gleich nach einem strengen innern Gesetze, fügen sich die Theile unter der Hand des produktiven Künstlers zu einem Ganzen. So erscheinen die Uebergänge in Poesie und Tonkunst in natürlicher Bewegung, wie die Gelenke in einem schönen, gesunden Körper. — Wo die Leichtigkeit bloß auf technischer Fertigkeit beruht, da deutet sie auf Mangel an innerer Kraft, und was aus ihr hervorgeht, wird darum auch nie auf das Gemüth wirken; weil der tiefe Sinn fehlt und die höhere Bedeutung. Doch bedarf auch der geniale Künstler der technischen Fertigkeit, und ihr Vorhandenseyn ist ein Beweis von langer Uebung; denn nur durch diese kann der Künstler jene Gewandtheit erwerben, daß er alle Theile der Form in einer ganz ungesuchten, und doch völlig harmonischen Ordnung und Verbindung erscheinen läßt, und sich alles Schwerfälligen, Steifen, Trockenen und mühsam Gesuchten enthält. — Obgleich die Leichtigkeit für jede Kunst eine unentbehrliche Eigenschaft ist; so ist

Digitized by Google

sie doch in der einen dringender nöthig, als in der andern, z. B. mehr in der Tanzkunst, als Architektur.

§. 136. 4) **Natürlichkeit. Das Kunstwerk muß den Schein eines Werkes der Natur haben;** der Künstler muß bei der Producirung desselben gleich unbefangen und lebendig wirken, wie die Natur. Jenen Schein erhält aber ein Kunstwerk nur durch seinen strengen organischen Zusammenhang, durch die innigste Verbindung der Form mit dem Stoffe.

§. 137. 5) **Wahrheit. Sie geht aus der Natürlichkeit eines Kunstwerks hervor, und besteht in seiner Uebereinstimmung mit sich selbst.** Hiebei muß man aber die ästhetische (oder poetische) Wahrheit wohl unterscheiden von der logischen (metaphysischen, realen), von der Naturwahrheit. Jene ist die innere Nothwendigkeit des ästhetisch-Angeschauten, Gedenkbarkeit, Entfernung alles Widerspruchs, um in der Phantasie und dem Gemüthe die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen; eine Wahrheit, die sich durch das scharf bestimmte Charakteristische der Individualität beurkundet und offenbart. Da die Kunst sich über die gegebene Wirklichkeit frei erhebt, um durch Selbstschöpfung eine neue Wirklichkeit zu gestalten; so leuchtet von selbst ein, daß man an die Kunst nur die Forderung der ästhetischen Wahrheit zu stellen habe. Selbst das Wunderbare darf nicht unerklärlich bleiben; aber es muß sich poetisch erklären, indem ein geistiger Zusammenhang offenbar wird, welchem, gegen die Gesetze der gewohnten realen Welt, die sinnlichen Erscheinungen huldigen. »Die Erscheinung der Hexen im Makbeth, des Geistes im Hamlet, des Oberon und der Titania haben, wie Al. Schreiber sagt, dieselbe ästhetische Wahrheit, welche wir der Antigone des Sophokles, dem Laokoon und andern Werken dieser Art zugestehen. Selbst in den phantastischen Gestaltungen der Kunst ist noch Wahrheit, wie in der Posse des Lustspieldichters, in der Karikatur und in den Arabesken des zeichnenden Künstlers; denn auch wo der Genius seinen Gegenstand spielend und scherzend ergreift, ist kein Zeichen ohne Bedeutsamkeit, und keine Bedeutung ohne innern Zusammenhang mit dem Zeichen.« Wenn in das Antike Züge des modernen Lebens eingeflochten, wenn, wie in Molière's Geizigen, miteinander unverträgliche Charakterzüge vereinigt werden, wenn gegen das Kostüm gröblich verstoßen, wenn in einem Lustspiele es auf schmelzende Rührung angelegt wird; so sind dieß Verstöße wider die ästhetische Wahrheit im Einzelnen; aber nicht, wenn Shakespeare das Komische als tragisches Motiv gebraucht; denn

Digitized by Google

das Komische kann wohl durch den Kontrast das Tragische im Gefühle verstärken, dagegen die Wirkung des Komischen durch schmelzende Rührung nur geschwächt werden kann. Die wichtigere Art der Anachronismen besteht nicht in den Trachten und anderweitigen ähnlichen Aeußerlichkeiten, sondern darin, daß in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen, Gefühle und Vorstellungen äußern, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach unmöglich haben und ausführen könnten. So hat Calderon willkührlich sein »Leben ein Traum« nach Polen versetzt, während die Personen sich mit südlicher Glut als Spanier bewegen.

§. 138. 6) **Deutlichkeit. Das Kunstwerk soll deutlich seyn, d. h. sich selbst aussprechen; denn wird zum Erfassen der Idee eines Kunstwerks Anstrengung gefordert, so leidet natürlich der Kunstgenuß;** doch bleibt die Deutlichkeit immer relativ. Durch gute Anordnung der Theile und eine gehörige Vertheilung von Licht und Schatten (welche nicht bloß in der Malerei, sondern in jeder Art der künstlerischen Darstellung Statt findet) wird jene Deutlichkeit vorzüglich befördert, indem dadurch das Bedeutendere hervorgehoben, und dem Sinne des Wahrnehmenden gleichsam näher gerückt wird. Viel hängt hiebei wieder von den Zeichen ab, deren sich der Künstler zur Darstellung bedient. Und in dieser Beziehung ist die Malerei weit beschränkter, als die Poesie, aber am beschränktesten ist die Musik. Der Gebrauch aber eines äußern Hilfsmittels, z. B. der Schrift zur Verständlichmachung eines Gemäldes ist eigentlich unstatthaft, wenn auch große Maler, wie Raphael und Hannibal Carracci das Beispiel davon gegeben haben.

§. 139. 7) **Vollständigkeit und Präcision. Dem Kunstwerke soll nichts mangeln von dem, wodurch die Möglichkeit seines Daseyns bedingt wird; es soll aber auch nichts Ueberflüssiges vorhanden seyn, wodurch das Produkt gleichsam überladen würde.** Die Vollständigkeit verhütet, daß nichts Wesentliches fehle; sie bezieht sich aber auf die einzelnen Theile wie auf das Ganze. Ein Torso, wie das ausgezeichnete Werk des Apollonios im Museo Pio-Clementino in Rom, mag als Studium des Künstlers noch so viel Werth haben, in der Reihe ästhetischer Werke kann er bloß historisch aufgeführt werden. Indeß bleibt die geforderte Vollständigkeit relativ. Eine Büste ist vollständig, ungeachtet ihr zum Begriff einer Statue wesentliche Theile mangeln

Digitized by Google

würden. Die Bekleidung ist in der Malerei und Plastik oft unwesentlich, ja das Nackte muß der Draperie vorgezogen werden; aber wenn z. B. eine Vestalin dargestellt werden soll, wird die Bekleidung wesentlich, weil das Nackte dem Charakter einer solchen Person widersprechen würde. Bisweilen liegt aber auch schon im Gegenstande die innere Unmöglichkeit seiner Vollendung, wie in Schiller's Geisterseher. Das Bestreben nach Vollständigkeit kann leicht in leeren Ueberfluß ausarten, und der Präcision Eintrag thun. Diese fordert, daß nichts mehr und nichts weniger in der Darstellung vorhanden sey, als für die Bezeichnung der auszudrückenden ästhetischen Idee nöthig ist. Einzelnes kann für sich betrachtet schön seyn, wenn es aber heißt: Nunc non erat his locus, so muß es um des Ganzen willen lieber aufgeopfert werden. Die Präcision schließt alle Ueberladung, unnöthige Ausdehnung und Weitschweifigkeit aus, nur darf sie nie auf Kosten der Deutlichkeit erkünstelt, oder mühsam gesucht werden.

§. 140. 8) Haltung und Harmonie. **Die Haltung fordert, daß das Bedeutendere bestimmter hervorgehoben, das Untergeordnete mehr zurückgestellt werde; sie ist die übereinstimmende Vertheilung und Verwendung der Kunstmittel zur möglichst vortheilhaften Wirkung der Hauptpartieen, einer jeden für sich, aber zugleich aller zum Ganzen.** Wie zu dieser Absicht der Maler Licht und Schatten, Localfarben und Perspective anwendet, so müssen es auch die übrigen Künstler, jeder nach seinen Mitteln. Auf die Hauptperson wird das Interesse koncentrirt in der Tragödie, wie im Gemälde das Licht auf die Hauptfigur; und wie der dramatische Dichter zu tadeln ist, wenn er eine Nebenperson zu bedeutend und zum Nachtheil der Hauptperson hervorhebt, so ist es auch Nik. Poussin, wenn die Nebenwerke in einigen seiner Gemälde die Aufmerksamkeit zu sehr an sich ziehen, die Hauptfigur hingegen uns nicht anspricht, wie z. B. in der Ehebrecherin, wo Christus schlecht gemalt ist — oder im Pyrrhus, wo die Soldaten auf dem Vordergrunde fast das Schönste sind. Gegen die Haltung verstößt der Tonkünstler, der nicht einen Grundton festhält, und ein Gefühl, in das alle Ausweichungen und Schattirungen der dem Hauptton verwandten Gefühle zurückfließen; der Deklamator, der die Kraft seines Tones nicht aufzusparen weiß, dessen Vortrag bei allem Wechsel der Stimme nicht den entsprechenden Grundton festhält; der Schauspieler, dessen falsches Pathos Alles hervorhebt. — **Die Harmonie erstreckt sich auf die**

Digitized by Google

**Theile und Verhältnisse eines Kunstwerkes; ihre Elemente sind Proportion, Symmetrie, Eurhythmie und die Abstufung in der Mannichfaltigkeit;** sie fordert also, daß jeder einzelne Theil zu allen übrigen sowohl als zum Ganzen im gehörigen Ebenmaße stehe, daß die Theile eines Kunstwerkes sanft und unmerklich in einander verfließen, und nirgend sich widerstrebend, oder geschieden erscheinen; daß keine grellen Gegensätze von Licht und Schatten Statt finden, nicht ein plötzliches, schroffes, kontrastirendes Abspringen von einem Zustande der Seele zum andern, sondern innige Verschmelzung der Uebergänge; daß eben so wenig Einförmigkeit, als Mischung des Heterogenen und Ueberwiegen des Details in Beziehung auf die Bedeutung des Ganzen obwalte; daß endlich nicht der bildende Künstler uns anatomischen Prunk, der Romanendichter psychologische Gelehrsamkeit biete, sondern Gestalten, die sich in lebendiger Kraft bewegen. Die Harmonie fordert aber keineswegs das ekle Verblasen und Verglätten, welches jedem Gegenstande seinen eigenthümlichen Charakter raubt, und die Kraft und die Anmuth zugleich aufhebt, wie wir dieß bei einzelnen Malern der niederländischen Schule treffen, wie eine solche Verblasenheit der Physiognomien seit Mengs für Idealität galt. — Das höchste Muster für diese Eigenschaften, für Vollständigkeit und Präcision, Haltung und Harmonie bieten uns die Tragödien des Sophokles.

§. 141. 9) **Endlich Korrektheit. Sie besteht in der richtigen Anwendung der Zeichen, deren sich die einzelnen Künste bedienen, und ist das Werk des Geschmacks und der Technik, indem sie von anerkannten Regeln ausgeht, und folglich erworben werden kann.** Diese Eigenschaft wird verletzt durch alles Fehlerhafte in dem Aeußern und Mechanischen der Kunstwerke. Zur Korrektheit gehört Grammatik und Logik in den redenden Künsten, der Generalbaß in der Musik, Zeichnung und Farbengebung in der Malerei, das Verhältniß der Theile gegeneinander in der Architektur u. s. w. Die Korrektheit kann allen Künstlern nicht genug empfohlen werden; denn auch großen Meistern können einzelne Unrichtigkeiten entwischen, dem Komponisten z. B. eine falsche Quinte, dem Dichter ein fehlerhafter Vers, und doch thun auch unbedeutende Fehler dem Wohlgefallen am Ganzen Abbruch. Nach den Stunden der Begeisterung wird also die kälter prüfende Urtheilskraft noch manches zu bessern finden, und dazu auch einen gewissen, dem Umfange des Produkts angemessenen Zeitraum nöthig haben (**Nonum prematur in annum**). Hier wird der Fleiß, die Feile am rechten Platze seyn. Da läßt sich mit Schiller sagen:

Digitized by Google

Da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element!

nicht aber

Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt. —

Denn hier würde der kalte Fleiß den Flug des Genius hemmen. Aber auch der nachbessernde Fleiß muß seine Grenzen haben, weil durch zu vieles und zu langes Glätten die ursprüngliche Kraft und Haltung eines Kunstwerks geschwächt, und besonders jene angenehme Nachlässigkeit (grata negligentia), welche die Kunst in der Kunst verbirgt, verloren gehen würde. So zerstörte Bürger die frische, herzige Gesundheit seiner Poesie. Das Streben nach Korrektheit muß also nicht in Peinlichkeit ausarten, der man den Zwang der Schule ansieht.

§. 142. **Das Kunstwerk muß endlich selbstständig, relationslos seyn, ein in sich geschlossenes Ganzes, welches sich nicht wie Mittel zum Zwecke verhält, sondern seinen Mittelpunkt und Zweck in sich trägt.** Es ist eine für sich bestehende Welt, bloß um das neue Daseyn, welches der Künstler erzeugt, ist es ihm zu thun, er sucht in der Produktion seines Werkes nichts anders, als einen unwiderstehlichen Trieb seiner Natur zu befriedigen.

§. 143. **Die Kunst ist also nicht da der Nützlichkeit halber.** Dieses von der Kunst zu fordern, ist nur einem Zeitalter möglich, welches die Erfindung eines neuen Spinnrades für wichtiger hält, als die eines neuen Weltsystems, oder als die Schöpfung einer Ilias, — welches ökonomische Erfindungen für die höchsten des menschlichen Geistes ausspricht. — **Sie ist nicht da, um den Sinnen zu schmeicheln, die Sinne zu ergötzen**; diese Forderung an die Kunst zu machen ist nur einem Zeitalter möglich, dessen Höchstes der Genuß ist. **Aber die Kunst ist auch nicht unmittelbar da, um Sittlichkeit zu lehren,** obwohl auch nicht, um das Gegentheil derselben zu fördern:

Lehret, das ziemet euch wohl, auch wir verehren die Sitte,
Aber die Muse läßt sich nicht gebieten von euch.
Nicht vom Architekt erwart' ich melodische Weisen,
Und, Moralist, von dir nicht zu dem Epos den Plan.

Weit entfernt vom gewöhnlichen Gange der Dinge, ist das Auge der Kunst aufwärts gerichtet, um das Höchste zu schauen,

Digitized by Google

und es in vollendeter Form der Welt anschaulich darzustellen, ist ihr Ziel, und wer sie zu Zwecken benützt, hemmt ihren freien, unbegrenzten Flug, ihre Hand kann nicht geführt werden, ihr eigener Geist nur leitet sie. Je treuer die Kunst ihre eigenen Gesetze der Schönheit befolgt, desto gewisser befördert sie auch den Adel der Menschheit; denn was ist sittlich zu nennen, als wenn dem Geistigen in der Menschennatur sein Vorrang vor dem Sinnlichen bewahrt, und das in dieser Natur schlummernde Göttliche durch die Kraft der Idee geweckt, entfaltet und in Thätigkeit gesetzt wird, so daß es über die Ansprüche des Irdischen triumphirt? Die Kunst wird so eine Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Neigung und Pflicht, als eine Versöhnerin dieser in so hartem Kampfe und Widerstreben aneinanderkommender Elemente.

§. 144. **Die Sittlichkeit des Künstlers beruht also nicht auf einer sittlichen Tendenz seiner Produkte, sondern in dem keuschen, unentweihten Sinn, womit er empfängt und hervorbringt.** Aus einem von höherem Geiste ergriffenen Gemüthe können nie Werke entstehen, welche die sinnliche Natur des Menschen anregen; denn vom Heiligen kann nichts Unheiliges stammen, und es ist eine heilige Weihe, welche der Künstler von oben empfängt. Ein ästhetisches Produkt, das die Begierde, die Lüsternheit erregt, hört auf ein solches zu seyn. Die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien. Wie kann die Verletzung aller Schamhaftigkeit ästhetisches Interesse erzeugen, und den Beifall der jungfräulichen Kamönen erhalten? — Nur dadurch, daß die Kunst durch sich selbst den ganzen Menschen erhebt, ihn hinwegreißt über die kleinlichen Beschränkungen seines Alltagslebens, ihn stärkt zu edlem Selbstvergessen in dem Gemeinen, das ihn umgibt, ihn vielleicht stählt bei würdigem Entschlusse, sich desselben zu erwehren, es zu bändigen unter das Gesetz seines innern Adels, wird sie auch, wie alles Große, sittlich wirken; dadurch, daß die Kunst durch ihre ideale Richtung zur Kunst wird, hat sie einen großen Charakter innerer Wahrheit, und einige Schattenpartien werden sich bei dem Ueberblick des Ganzen in die Harmonie des Gemäldes fügen, der Totaleindruck wird jederzeit ethisch seyn, das Laster widerstrebt der echten Schönheit. Zeigt die Kunst uns Fall, Versunkenheit, Verworfenheit, Vernichtung, so tritt mit und in der Kraft ihrer Darstellung von selbst auch die Göttlichkeit der Strafe, der Buße, der Erhebung hervor. Das Gemeine, d. h. jenes Böse,

Digitized by Google

welches sich als roher Abfall von dem Himmlischen um niederer, sinnlicher Lust willen, ohne Bedürfniß und Ahnung des Bessern, verkündet, kann uns nicht künstlerisch interessiren: wir vertragen das Böse nur unter der Folie einer Idee, einer in sich selbst beständigen, consequenten, geistigen Regung. Wo die menschlichen Verkehrtheiten von der scherzhaften Poesie verspottet werden, da ist die Grenzlinie zwischen dem unschädlich Thörichten und dem sittlich Verwerflichen in der Art zu beachten, daß über jenes sich der ganze Muthwille einer schalkhaften Stimmung in unverkümmerter Lachlust ausschütten darf, hinter der Verspottung des letzteren aber der entrüstete Ernst sichtbar bleiben muß, der die Einkleidung in das Lächerliche nur zu desto größerer Wirksamkeit des wahren Verhältnisses zu Hilfe nimmt. Aber nicht nur ethische, sondern auch religiöse Hoheit beseligt die genialen Werke, und der hoffnungsvolle Aufblick zur Vorsicht und zum unbekannten Lande ewiger Freiheit, oder die entsetzliche Erscheinung der Eumeniden, des Todesengels Abbadona, die Tiefen des Tartarus und der Hölle werden Gegenstände des ästhetisch-Erhabenen; auch jene Dichter, welche sich zum Atheismus bekannten, waren als Dichter Theisten, und ließen daher, wider ihre eigene Ueberzeugung, die Tugend in ihrem ursprünglichen Verbande mit Gottesahnung und Liebe auftreten. Wie der irdische Himmel über die vergänglichen Blumen der Erde sich wölbt, so schwebt der göttliche über den Zaubergefilden der Kunst. Kunstwerke, welche die Würdigkeit der Gesinnung selbst antasten, müßten unbedingt für die schwerste Versündigung gegen den göttlichen Geist der Kunst an und für sich erklärt werden.

§. 145. **Aber wie der wahre Künstler mit reinem, mit unentweihtem Sinne sein Werk empfängt und schafft, so muß auch der Beschauer mit lauterem, keuschem Sinne an das Kunstwerk hintreten.** Wer diesen Sinn nicht mitbringt, wird überall, nicht in der Kunst allein, Anstößiges finden. Nicht die Kunst und nicht das Kunstwerk sind unsittlich, sondern nur die Menschen sind oft beides. Nur welcher Seele bereits das Gift des Lebens eingeimpft worden, in die vermag wohl auch von des Malers Pinsel, vom Meißel des Bildhauers, von des Dichters Worte sich ein gefährlicher Tropfen zu senken: einer schuldlosen Natur dient ihre Unbefangenheit statt jenes magischen Bechers, der, alten Sagen gemäß, alle tödtlichen Gifte vernichtet. Wird ein Werk deshalb tadelnswerth, weil die körperliche Wohl-



Digitized by Google

gestalt darin auf das vollkommenste und lieblichste ausgebildet ist, etwa der berühmte Faun in der Dresdner Antikensammlung, oder gar der edle Apollo von Belvedere, und der sinnliche Genußmensch davon entzückt wird? Die Kunst verlangt auch sittlich genossen zu werden, und schon dadurch fördert sie die Sittlichkeit. Der kunstsinnige Hellene (und doch, leider! nicht auch Muster der Sittlichkeit außerhalb des Kunstgenusses) sah öffentlich die nackten Gestalten der Statuen, und hielt sie nicht für unsittlich. Würde er nicht viele Sprünge und Stellungen unserer Ballettänzer und Tänzerinen als frivol erkennen?

§. 146. **Man wirft der Kunst mitunter Verderbniß der Sitten und Verweichlichung der Gemüther vor; stoischgesinnte Männer behaupteten, sie mache die Jugend zu Schwärmern, und dadurch zu ernsten Geschäften untauglich, führe sie zu Abenteuern, und verstärke durch erborgte Reize die Liebe, welche dann um so mehr zu einer verheerenden Leidenschaft emporwachse.** — Wir läugnen nicht, daß in einzelnen Fällen Künstler die Uebermacht der Phantasie über den Verstand begünstigten, und geben auch gerne zu, daß aus romantischen Gesinnungen manche tragische Handlung entsprang, welche bei Vermeidung dieser Ueberspannung unterblieben wäre; ist aber die Ursache nicht mehr in den Subjekten, als in den ästhetischen Gegenständen zu suchen; kann der Mißbrauch den Werth einer Sache schmälern, und über sie das verdammende Urtheil verhängen? Wenn in einzelnen Werken unglücklicher Autoren oder Künstler überhaupt wollüstige Scenen mit den grellsten Farben geschildert werden, wenn Unsittlichkeit mit ethischen Reizen dargestellt wird, und das Gemeine einen gewissen Mittelstand gewinnt, worin es gefällt; so kann dieses nicht Poesie oder Kunst genannt werden, weil das Geistlose bei allem Aufwande von sinnlichem Reichthume niedrig und unpoetisch bleibt. Die Kunst, des irdischen Daseyns schönste Blüthe, muß hier ihre eigene Schutzrednerin seyn, sie ist eine Verkünderin göttlicher Geheimnisse, eine Offenbarerin der ungebornen Schönheit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen erleuchtet, deren Gestalt dem bloß sinnlichen Auge eben so verborgen ist, als die Wahrheit; wie beengt und ärmlich würde nicht unser Leben erscheinen, wenn uns nicht das schöne Reich der Ideale, eine Phantasienwelt erschlossen wäre, in welche wir uns nach des Tages Last und Mühen flüchten, in welcher wir die

Digitized by Google

sorgenschwere Gegenwart, die rauhe Wirklichkeit vergessen, und unsere Augen sich an höhern Formen und Gebilden weiden könnten? Die Kunst ist die geistige und bessere Hälfte alles Menschenlebens, und wer ihr Wesen wahrhaft kennt, und ihre Geschichte mit den Jahrbüchern der Völker vergleicht, erhält vielleicht das Resultat, daß nicht die Kunst die Menschen verdorben habe, wohl aber die Entartung der Menschen das Verderben der Kunst nach sich zog.

§. 147. **Wenn es gleich für jeden einzelnen Künstler nur einerlei Zeichen gibt, für den Dichter nur Worte, für den Tonkünstler nur Töne, für den Maler nur Zeichnung und Farbe; so lassen diese Zeichen in ihrer Zusammensetzung doch wieder eine große Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit zu. Die Eigenthümlichkeit im Gebrauche derselben macht den Styl aus.** Der Styl hat bekanntlich seinen Namen von dem Griffel (στύλος), dessen sich die Alten als eines Werkzeuges zum Schreiben bedienten. Die eigenthümliche Art und Weise den Griffel zu führen — dann die eigenthümliche Art des Ausdruckes in einem schriftlichen Werke als Produkte der redenden Kunst und selbst im mündlichen Vortrage — endlich die eigenthümliche Art des Ausdrucks in einem schönen Kunstwerke überhaupt — dieß sind die verschiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort Styl genommen wird, und von welchen die letzte die allgemeinste ist. Mitunter nimmt man aber das Wort Styl in einer noch umfassenderen Bedeutung, und versteht darunter den ästhetischen Charakter eines Kunstwerkes überhaupt, und diese Bedeutung gilt besonders in kunstgeschichtlichen Werken. Da die schöne Kunst verschiedene Sphären hat, oder mehrere Künste unter sich begreift; so hat auch jede schöne Kunst ihre besondere Art des Ausdrucks oder ihren Styl, daher die Namen: plastischer, pittoresker, musikalischer, poetischer Styl, welche auch zuweilen übertragen werden, so daß z. B. von einem plastischen Styl in der Malerei, und von einem pittoresken in der Plastik, auch wohl vom plastischen und pittoresken Styl in der Poesie die Rede ist. Da ferner jede Kunst ihre kleinern Sphären hat, so hat auch wieder jede von diesen ihren Styl; daher die Ausdrücke: epischer, lyrischer, dramatischer — Kirchen- und Opernstyl. Da endlich jede Kunst ihre verschiedenen Entwicklungsstufen hat, innerhalb welcher sie in ihren Produkten dem Ideale der Kunst sich mehr oder weniger nähert, so gehen auch hieraus verschiedene Arten des Styls hervor; daher die Ausdrücke: roher oder alter, großer und küh-



Digitized by Google

ner, graziöser Styl, antiker und moderner, Styl des goldenen Zeitalters der Kunst, Idealstyl und natürlicher Styl. Allein auch jeder wahrhafte Künstler hat seine mehr oder minder eigenthümliche Art des Ausdrucks; daher der individuelle oder persönliche (Homerische, Demosthenische, Raphaelische, Mozartische ꝛc.) Styl, an welchem der Kenner oft den Urheber eines Kunstwerks erkennt, wenn auch der Name desselben entweder gar nicht anderswoher bekannt, oder unrichtig angegeben ist. Aus diesem Styl geht dann wieder der Schulstyl hervor, inwiefern man nämlich unter einer Schule, in ästhetischer Bedeutung, eine Reihe von Künstlern versteht, die einem gewissen Style folgen, sowohl beim Ausüben der Kunst, als beim Unterrichte in derselben, wodurch der Styl vom Meister auf die Schüler übergeht. Endlich können weder die Zeit mit ihrer Richtung, noch die Individuen mit ihren Eigenthümlichkeiten, sich über die Schranken der Nationalität erheben, und so unterscheidet sich der Styl in der Kunst vorerst nach Völkern, dann nach Zeiten, endlich nach Individuen; so daß er eine nationale, in der Nationalität periodische, und endlich individuelle Gleichmäßigkeit der künstlerischen Produktion bezeichnet.

§. 148. **Der individuelle Styl kann wohl ausgebildet werden durch das Studium klassischer Muster, aber nicht angeeignet**; denn er ist eins mit den Umrissen, in welchen die Gestalten dem innern Auge des Künstlers erscheinen.

§. 149. **So wie jeder Mensch in seinem gesammten Betragen eine gewisse Manier hat, wodurch er sich von andern Individuen eben so leicht, als durch die Gestalt unterscheiden wird, so hat er auch dieselbe als Künstler in Ansehung seines Styls. Man unterscheidet aber die Manier vom Style, und versteht unter Manier meistentheils eine durch Angewöhnung beschränktere, unter Styl dagegen eine freiere Art des Ausdrucks, als das Werk reiner Begeisterung.** Die Manier ist, wie ein Kunstrichter sich ausdrückt, ein gefärbtes Glas; mag man hineingießen, welchen Wein man wolle, er wird immer nach dem Glase aussehen; der Styl ist aber ein durchaus ungefärbtes, klares Glas, das jeden Wein in seiner reinsten, ursprünglichsten Farbe wird erscheinen lassen. Der Styl tritt bescheiden hinter den Gegenstand zurück, so daß man ihn gar nicht bemerkt, an ihn gar nicht erinnert wird, ihn ganz vergißt und nur lebt in dem Dargestellten; die Manier hinge-

Digitized by Google

gen tritt überall selbst hervor, stets die Gegenstände nach sich selbst modelnd, das Individuelle des Künstlers überall hineintragend. Indeß kann der Styl eines Künstlers nie von aller Manier frei seyn; vielmehr ist der persönliche Styl mit der Totalität und Beschränktheit des Individuums so innig verwachsen, daß man mit Buffon sagen kann, der Styl ist der Mensch selbst, d. i. im Style drückt sich seine ganze Individualität mit ihren zartesten Schattirungen ab, und daß man den persönlichen Styl in Hinsicht dieser individualen Bestimmtheit auch geradezu die Manier des Künstlers nennen kann. Die Manier an und für sich ist also nichts Tadelnswerthes. Die Manier wird erst dann fehlerhaft, wenn sie den Produkten eines Künstlers eine solche Einförmigkeit gibt, daß ersichtlich ist, er stehe unter der absoluten Herrschaft seiner Manier, er könne sich bis in's Detail der Ausführung so wenig über sie erheben, daß aus Mangel an Freiheit in seiner Produktion die Produkte selbst keine Abwechslung in der Form erhalten. Ein solcher Künstler manierirt, oder fällt in's Manierirte. Manierirt sind z. B. die Kupferstiche des Claudius Melan, welcher nur mit paralellen Strichen arbeitete, die von einem Punkte aus als Schneckenlinien im Kreise herumlaufen. Manierirt der Künstler nicht bloß bewußtlos, sondern thut er dieß sogar absichtlich, so entsteht daraus der affektirte oder preziöse Styl. Die sklavische Nachahmung einer fremden Manier ist aber noch verderblicher für die Kunst, weil sie die Selbstständigkeit des Künstlers aufhebt, die nachgeahmte Manier noch mehr beschränkt, und folglich die Erweiterung der Kunst durch die möglich größte Mannichfaltigkeit des Styls hemmt. — Daß sich aber jeder Autor, so wie jeder Künstler in seinem Styl, gleich jedem Volke in seiner Sprache, male, und daß die geheimste Eigenthümlichkeit mit ihren feinen Erhebungen und Vertiefungen sich im Style lebend abforme, davon können uns die drei römischen Elegiker, Tibull, Properz und Ovid, eben so wie die drei Historiker, Cäsar, Livius und Tacitus, die Belege liefern. Ein Gleiches gilt von den großen deutschen Dichtergenien, Klopstock und Lessing, Wieland und Herder, Schiller und Goethe, zumal wenn wir ihren prosaischen Styl beachten.

**§. 150. Die Kunst ist zwar ihrem Wesen nach eins und unveränderlich; doch in Hinsicht ihrer Darstellung ist eine Verschiedenheit, ein Gegensatz denkbar. Die Kunst nämlich**

Digitized by Google

**huldigt entweder mehr dem Realen, der Natur und dem Natürlichen — Realismus der Kunst, oder mehr dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen — Idealismus der Kunst. Dadurch entsteht ein schneidender Gegensatz in der Kunstwelt, wie ihn die antike und moderne, oder die griechische und die christliche Kunst aufweist.** Dieser Gegensatz zwischen dem Streben der Alten und Neuern geht beinahe systematisch durch alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens hindurch, offenbart sich in der Tonkunst, in den bildenden Künsten, wie in der Poesie. Schon J. J. Rousseau hat in der Musik den Gegensatz anerkannt und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Princip der antiken, Harmonie das der modernen Musik sey; über die bildenden Künste that schon Hemsterhuys den sinnreichen Ausspruch: die alten Maler seyen vermuthlich zu sehr Plastiker gewesen, die neuern plastischen Künstler seyen zu sehr Maler. Und wem fällt der Unterschied zwischen der germanischen und griechischen Baukunst nicht sogleich in die Augen? Vergleichen wir endlich die griechische Poesie mit der modernen, so zeigt sich, daß nicht nur der Gegenstand der griechischen Kunst der realen Welt angehöre, sondern auch ihre Darstellung durchaus real, objektiv sey. Bei der Darstellung seines Gegenstandes blickt der griechische Künstler heiter in die Welt hinein, und freut sich seiner Kraft; er ergreift den Gegenstand, wie er an sich ist, und schwelgt dabei in dem Kunstgefühle, aber ohne zu schwärmen und in Gefühle zu zerfließen; daher die Klarheit, Bestimmtheit, ruhige Harmonie und Abgeschlossenheit der Form, wodurch sich die griechischen Kunstwerke empfehlen; denn es ist immer nur die Sache, die zu uns spricht, nicht der Dichter, der in seinem Werke völlig unsichtbar ist. Der Charakter der griechischen Kunst ist Objektivität. — Die christliche Kunst huldigt dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen, ihr Charakter ist Subjektivität, daher das Helldunkel, das Geheimnißvolle, das Unbestimmte in derselben, ihr Grundton ist musikalisch-lyrisch. Doch gibt es auch hier Ausnahmen; denn diese beiden Haupttendenzen finden sich nie ganz ausschließlich, aber mehr oder minder hervorstechend, bei allen Völkern und in jeder Literatur. Anders gestaltet sich die Kunst bei den südlichen, anders bei den nördlichen Völkern. Nach dem verschiedenen Alter der Nationen oder nach der Individualität und Lage des Künstlers tritt bald mehr die Objektivität, bald die Subjektivität hervor.

Digitized by Google

§. 151. **Worin liegt nun der Grund des Unterschiedes zwischen der antiken und christlichen Kunst?** Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden, reinen Himmel, auf einem für den Ideenaustausch so wichtigen Küstenlande lebten und blühten die Griechen in vollkommener Gesundheit des Daseyns, sie durchlebten das Jünglingsalter der Menschheit; daher ihr reger Sinn für alles Schöne, ihre lebendige, bewegliche Phantasie, ihre heitere Ansicht des Lebens, ihre edle Einfalt, ihre Naturwahrheit, daher endlich die Objektivität in ihren Darstellungen. Ihre gesammte Kunst ist der Ausdruck vom Bewußtseyn der Harmonie aller Kräfte. Ihre Religion wußte nichts von einem Gegensatz des Endlichen und Unendlichen; ihr Ueberirdisches war nur eine Steigerung des Irdischen. Die Griechen schauten das Unendliche in der Natur oder als Natur an, das Aeußere, das Reale, und was damit in Beziehung steht, hatte darum für die Griechen die höchste Bedeutung und Realität. Denn wo die Gottheit als das Seyn in der Erscheinung erkannt wird, muß auch der irdische Stoff, der Leib, weit mehr Bedeutung haben, als in jener Weltbetrachtung, wo die Gottheit als absoluter Geist dem Geiste des Menschen sich geoffenbart hat. Die Religion der Griechen bestand nur in Zeremonien und Opfern; sie wußte nichts von einer Verehrung Gottes im Geiste und in der Wahrheit. Ihr Gottesdienst war verschönerte Sinnlichkeit, ihre Religionsfeste Freudenfeste. Die Stimmung des griechischen Gemüths war darum Freudigkeit, Hingabe und freie Auflösung in die heitere Natur, deren Kräfte selbst Götter waren. — Als die Sonne der christlichen Religion aufging, wichen vor ihrem Lichte die Götter aus der Natur zurück; alle Macht, Weisheit und Güte, worein sich bei den Griechen so viele einzelne Götter theilten, koncentrirte sich in der christlichen Religion als so viele einzelne Strahlen zu dem Begriffe eines einzigen, ewigen Wesens; die ganze Natur wurde nun für das durch den allmächtigen Willen des dreieinigen Gottes erschaffene Werk gehalten, des Gottes, der alle Geschöpfe an seinem Vaterherzen hält, und die Menschen liebt wie seine Kinder, aber gerecht und heilig ist und unerforschlich in seinem Wesen; der zwar dem Niedrigsten wie dem Höchsten Spuren seiner allwaltenden Vorsicht aufgedrückt hat, und uns überall zahllose Unterpfänder seiner ewigen Liebe und Barmherzigkeit gegeben, aber alle seine Verfügungen

Digitized by Google

in ein heiliges Dunkel gehüllt hat, der zu erhaben, um ein Gegenstand der Kunst zu seyn, zu geheimnißvoll, um mit der Vernunft ganz erfaßt werden zu können, nur dem Herzen des reinen und gläubigen Christen in seiner vollen Glorie erscheint. Das Endliche, Irdische ist nach der christlichen Religion ohne alle Bedeutung und Realität, und erlangt nur dadurch einen Werth, daß es dem Unendlichen aufgeopfert wird. Das wahre Ziel unsers Lebens steht jenseits dieser Welt, ist die Wiedervereinigung mit Gott, von welchem der Mensch durch die Sünde abgefallen ist. Nur jenseits ist unsere eigentliche Heimath, dieses Leben ist nur Vorbereitung zu einem höhern; daher die Zurückziehung des christlichen Gemüths von der irdischen Welt auf sich selbst, und die stete Richtung desselben hin auf das Ewige. Die christliche Religion ist durchaus innerlich, subjektiv, lebt im Gemüthe; wie die zarte, still duftende Pflanze sich zu dem reinen, heiligen Lichte wendet, so richtet der fromme Christ seine Blicke himmelwärts; kein äußerer Gegenstand kann unsere Seele ganz erfüllen; daher die Versenkung des Gemüths ins Gefühl des Unendlichen. Durch den ätherischen Hauch des Christenthums erhielt das ganze Gefühls-System seiner Anhänger eine mildere Farbe, einen sanfteren Charakter.

§. 152. »Nächst dem Christenthume ist, wie August Wilhelm Schlegel treffend bemerkt, die Bildung Europa's seit dem Anfang des Mittelalters zunächst durch die germanische Stammesart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des schaurigen Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden, freien Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß, bei edlen Anlagen, dem Ernste des Gemüths zu Gute kommen.«

§. 153. »Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beimischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauche der Gewalt zu bewahren, worein sie so leicht verfällt.«

§. 154. »Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der

Digitized by Google

Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Güte ahnen ließ.« Die Frauen, als Töchter, Gattinen, Mütter, Schwestern, bilden den Mittelpunkt des häuslichen Kreises, und führen zur Belebung aller dieser Verhältnisse den Scepter der Sitte. Jetzt erst ward die geistige Seite der Liebe vorherrschend. Man möchte in dieser Beziehung fast behaupten, nur die christlich germanische Welt kenne das Verhältniß der Liebenden in seiner ganzen Bedeutung. In der romantischen Kunst gibt die Mutterliebe einen Hauptgegenstand ab.

§. 155. »Weil aber das Christenthum sich nicht, wie der heidnische Götterdienst, mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen innern Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm; so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber, gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch insofern verwandt war, daß sie niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingte Grundsätze des Handelns heiligte. Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Natur-Poesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritter-Fabeln und Legenden bestehend; allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt.«

§. 156. **Ein jedes ästhetische Produkt hat aber entweder seine Bedeutung in sich selbst, oder es deutet auf etwas außer sich. Im letzten Falle ist es symbolisch. Die symbolische Kunst enthält unter sich das Symbol im engern Sinne und die Allegorie. Jenes personificirt den Begriff, diese verwandelt ihn in eine ähnliche Anschauung.** So sind in Raphael's Bogengemälde Klugheit, Mäßigung und Stärke symbolische Gestalten; aber Eros, der sich in die Löwenhaut des Alciden gehüllt hat, und seine Keule schleppt, ist Allegorie, bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege. Die Alten stellten auf Gemmen den Amor dar, wie er auf einem Löwen reitend die Leier spielt; eine sinnvolle Allegorie von der Macht der Musik.

§. 157. **Vom Symbol unterscheidet sich aber das Attribut, oder jenes Abzeichen, durch welches eine bildliche Darstellung ihre Bedeutsamkeit erhält,** wie der Glaube durch das Kreuz, die Hoffnung durch den Anker, die Wahrheit durch die Sonne auf der Brust. Das Attribut gehört nur der Sym-

Digitized by Google

bolik an, nicht der Allegorie, außer wo in dieser symbolische Figuren aufgeführt werden; der Unterschied zwischen Symbol und Attribut besteht aber darin, daß dieses immer nur als eigenthümliches Zeichen einem Bilde zur vollständigeren Darstellung der mit demselben verbundenen Eigenschaften beigefügt wird, jenes aber an sich und schlechthin, ohne weitern Zusatz, selbstständig und aus sich erklärbar ist; alle Attribute sind Symbole, aber nicht alle Symbole Attribute. Nicht die Eule, als Sinnbild der Weisheit, kann die Minerva charakterisiren, sondern der geistvolle Ausdruck in der edlen Gestalt. Die Attribute sind: 1) Wesentliche, wenn sie innern Zusammenhang oder wirkliche Aehnlichkeit mit dem Begriffe haben, und entweder wesentlich selbstständige, wenn sie alleinstehend auch eine Bedeutung haben, z. B. die Turteltaube als Sinnbild der Liebe, oder wesentlich anhängende, die mit der Figur verbunden, und nur durch diese Verbindung eine Bedeutung erhalten, z. B. die Schlangenhaare der Furien. 2) Zufällige oder konventionelle, wenn sie nur durch Gewohnheit oder Uebereinkommen mit den Gegenständen verknüpft zu werden pflegen, z. B. der Oelzweig des Friedens, die Wage der Themis, Aeskulap's Schlangenstab. Die Attribute sollen, wie es bei den Griechen der Fall war, zart und sinnreich erdacht, nicht, wie oft in der modernen Kunst, widrig und abstoßend seyn. Man sey in ihrer Anwendung sehr behutsam; die Anhäufung zu vieler Attribute zerstört den Eindruck bei einem Kunstwerke, statt dasselbe zu erläutern. Wie drastisch ihr Gebrauch auch in der Karikatur werden kann, davon hat uns Hogarth treffliche Beispiele geliefert. Zu dem Attribut gehört auch das Emblem, als eine sinnbildliche Verzierung.

§. 158. Im Symbol, wie in der Allegorie, muß sich immer nur ein Höheres aussprechen; wird das Gemeine in diesen Kreis gezogen; so begibt sich die Kunst ihrer Würde, und wird zum bloßen Spiel, oder zur ärgerlichen Grimasse. Ferner müssen Symbol und Allegorie immer rein erscheinen, nirgends als Beimischung zum Historischen, wie z. B. in der Gallerie Farnese des Hannibal Carracci. Ueberdieß muß das Besondere, durch welches das Allgemeine dargestellt wird, in seinen Formen Idealität besitzen, und sich über die Prosa des gemeinen Lebens erheben, und über dem Ganzen muß eine belebende Einheit walten. Hiezu wird

Digitized by Google

noch **Klarheit** erfordert, als eine unerläßliche Bedingung des Symbols und der Allegorie. Es muß im ersten Augenblick erkannt werden, daß die Gestalt, welche vor uns steht, nicht sich selbst bedeute, und kein in sich abgeschlossenes Daseyn habe, sondern nur Bild sey eines Höheren, welches nur im Aehnlichen angeschaut werden mag. **Endlich duldet Allegorie so wenig, als das Symbol, leere Verzierung und bloße Zufälligkeiten**, weil diese nothwendig von der Bedeutung abführen, und auf sich selbst leiten, wodurch die schöne Harmonie zwischen der Idee und ihrem Bilde aufgehoben würde.

§. 159. **Der Werth des Sinnbildes hängt demnach ab von einer solchen innigen Beziehung des Bildes auf sein Gegenbild, daß es nicht bloß um sein selbst willen vorhanden sey, und auf einen in ihm enthaltenen Sinn hinweiset, ohne an Anschaulichkeit zu verlieren.** Verständlichkeit mit anschaulicher Individualität, Natürlichkeit mit sinnreicher Eigenthümlichkeit zu verbinden, ist daher die schwere Aufgabe, die nur selten glücklich gelöst wird. Ist die Allegorie immer ein künstliches, beabsichtigtes Gebilde; so soll das Symbol eigentlich gleichsam nothwendiger Ausdruck der Idee seyn. Die Allegorie ist nicht identisch mit der Idee, wie das Symbol, sondern ihr nur ähnlich, ist bloß eine bildliche Anspielung.

§. 160. **Uebrigens kann die Allegorie nur in den redenden Künsten, und unter den bildenden, nur in der Malerei und Plastik, so wie in den mimischen Künsten, keineswegs aber in der Musik und Baukunst vorkommen**; denn nur die ersten sind durch ihre Darstellungsmittel fähig, einen doppelten Sinn, und, neben der besondern, eine allgemeine Bedeutung zu enthüllen. Vorzüglich bediente man sich der Allegorie in Epochen der bildenden Kunst, in welchen dieser nur erst unzureichende Darstellungsmittel zu Gebote standen, oder in solchen, in welchen sie über ihre Bestimmung hinausschweifte und zur Ausartung überging.

S. **Lessing's, Herder's, Winkelmann's** und **Moritz's, Solger's** im Erwin und in der nach seinem Tode erschienenen Aesthetik Abhandlungen über Allegorie. Winkelmann verwechselt aber größtentheils Symbol und Allegorie.

§. 161. **Die Kunst ist ihrem Grundwesen nach nur eine, aber in der Wirklichkeit offenbart sie ihr ideales Wesen nur in und unter den Bedingungen des Vielen; sie zerfällt in mehrere schöne Künste.** Es bestehen aber die einzelnen schönen Künste

Digitized by Google

dadurch, daß es gewisse besondere Kreise von Kunstschöpfungen gibt, welche sich durch einen eigenthümlichen ästhetischen Charakter auszeichnen und begrenzen. Hierauf beruht die Möglichkeit einer Eintheilung derselben.

§. 162. **In Absicht auf den Eintheilungsgrund der schönen Künste findet sich aber unter den Aesthetikern keine Uebereinstimmung.** Siehe hierüber Krug's Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig 1802. — Eine wissenschaftliche Eintheilung der schönen Künste, welche von Verschiedenheiten handeln soll, die sich auf die Schönheit der Kunstdarstellungen, oder das innere Wesen der Kunst selbst beziehen, muß von der nothwendigen Verschiedenheit der Darstellungsmittel ausgehen, deren sich der Mensch als vernünftig-sinnliches Wesen bedienen kann; auch muß sie das ganze Kunstgebiet leicht übersehen lassen, und die Verwandtschaft des Einzelnen andeuten. Die Natur der Darstellungsmittel bestimmt die Grenzen und den Umfang der Sphäre, in welcher sie sich bewegen, und aus diesen Mitteln ergeben sich die Wahl der Gegenstände, die sie darzustellen vermögen, die Art der Darstellung und die Beschaffenheit des geistigen Genusses, den sie gewähren können. Nun heißt aber darstellen zur Erscheinung bringen; die ihrem Wesen nach verschiedenen Darstellungsmittel beziehen sich also auf die verschiedenen Gebiete der Erscheinungswelt, und die Organe für die Auffassung und Darstellung derselben. Wie wir daher eine innere und äußere Erscheinungswelt, einen innern und äußern Sinn unterscheiden, so unterscheiden wir Künste des äußern und innern Sinnes. Die Darstellungsmittel der schönen Künste ersterer Art können jedoch nur auf die edlern oder Schönheitssinne, auf Gesicht und Gehör, und zum Theil auf den Tastsinn bezogen werden. So entsteht also die bildende und tönende Kunst. Jene stellt unter der Form des Sichtbaren, diese unter der Form des Hörbaren dar. Die Kunst des innern Sinnes ist die Poesie, Dichtkunst vorzugsweise. Die Poesie ist die geistigste Kunst, bedarf aber auch für ihre Darstellung noch besonderer äußerer Zeichen, der Worte, als der eigenthümlichen Zeichen der Gedanken. Doch beruht nicht in den Worten, noch in den Tönen für sich, das Wesen der Poesie; weshalb sie auch nicht zur tönenden Kunst gerechnet werden kann. An die Poesie schließt sich als Stiefschwester, als bloß relative Kunst, die Redekunst an. **Die bildende und tönende Kunst und die Poesie sind die drei Stammkünste. Andere sind abgeleitete und zwar entweder ein-**

Digitized by Google

fache abgeleitete, untergeordnete, wie die zeichnende Kunst (Graphik) [a) Zeichnungskunst im engeren Sinne, b) Malerei, c) Holzschneidekunst, d) Kupferstecherkunst, e) Stahlstich und f) Steindruck], Plastik und Baukunst, oder zusammengesetzte abgeleitete, welche man auch Uebergangskünste nennen könnte. Letztere sind die Deklamation und Mimik, von denen die erstere von der Poesie und Redekunst zur Tonkunst, diese von der Poesie und Redekunst zur bildenden Kunst den Uebergang macht; aus Deklamation und Mimik entspringt die Schauspielkunst; die Tanzkunst aber bildet den Uebergang von der Mimik zur tönenden Kunst.

§. 163. Vom Standpunkte des Producirens betrachtet, gibt es neben der eigentlichen Kunst im strengen Sinne des Wortes auch noch eine bloß darstellende. Die erste stellt das der Idee entsprechende Werk in seiner Form rein, wie aus dem Nichts, auf. Nun sind aber nicht alle Kunstwerke von der Art, daß sie ohne Hilfe und allein durch sich selbst den vom Künstler beabsichtigten, vollständigen Effekt hervorbringen können. Jedes Gedicht und jedes Musikstück ist ohne Deklamation, ohne Mimik und Schauspielkunst, ohne sinnliche Darstellung überhaupt, nur ein Schatten von dem, was es seyn soll. Es muß also noch eine zweite Kunst hinzukommen, um das Kunstwerk gerade so erscheinen zu lassen, wie es der Künstler sich dachte. Dazu gehört die genaueste Uebereinstimmung der Darstellung mit dem Darzustellenden, weil jede Abweichung davon Schmälerung oder Verzerrung des Kunstwerks zur Folge haben müßte. Will der darstellende Künstler recht darstellen, so muß er das Kunstwerk ganz in sich aufgenommen und nachgebildet haben, in gleicher Lebendigkeit und Klarheit, wie der schaffende Künstler selbst, er muß es in allen seinen Theilen ganz verstehen, und insofern dieß in der Darstellung sichtbar wird, gefällt dadurch die Energie der ästhetischen Fassungskraft. Die Ideen ferner, denen der schaffende Künstler nachstrebte, muß der darstellende ebenfalls zu den seinigen machen, und so erweckt er in erhöhterem Grade den Beifall, der jenem gebührte, wenigstens im Momente der Darstellung, für sich. — Wirft man jedoch die Frage auf, welcher von beiden der höchste Rang gebühre; so kann der erstern der Vorzug nicht streitig gemacht werden.

§. 164. Zur bildenden Kunst zählt man oft auch die Gartenkunst; aber sie ist bloß verschönernde Kunst. Entweder benützt der Gartenkünstler die Natur, wie er sie findet, zu einer malerischen Anlage, oder er bringt sie selbst hervor. Im

Digitized by Google

ersten Falle muß die Landschaft den ästhetischen Charakter schon an sich tragen, oder seine Wahl wäre zu mißbilligen. Im zweiten Falle wäre er allerdings Selbstschöpfer, wie z. B. der Schöpfer der höchst großartigen Terrasse von Sanssouci; allein hier müßte sein Bestreben in anderer Beziehung verunglücken; er legte es ja darauf an, uns ein Kunstprodukt für ein Naturprodukt zu geben. Dazu ist es unerläßliche Forderung an die Kunst, neben den Werken der Natur, mit einem Vorzuge geistigeren Anhauches, selbstständig zu bestehen. Der Gartenkünstler bleibt also durchaus bloßer Anordner, und wenn er den Gartenanlagen eine künstlerische Beziehung aufdringen will, so muß er dabei den Sinn der Landschaftsmalerei zum Zwecke setzen. Obwohl jedoch die schöne Gartenkunst mit der Landschaftsmalerei verschwistert ist, so folgt doch die erstere dem plastischen Princip. Aber dem Gartenkünstler wird es schwer, seinen Anlagen eine poetische Bedeutung zu geben, ihre Theile durch eine Idee zu verknüpfen; fällt ferner der malerische Eindruck des Ganzen nicht weg, da eine Uebersicht desselben im Garten selbst kaum möglich ist; und bleibt der Garten nicht immer ein Theil der Wirklichkeit, bleibt er nicht der Zeit unterworfen, hängt er nicht vom Regen und Sonnenschein, Sommer und Winter ab? — **Andere nehmen auch die Beleuchtungskunst, Feuerwerkskunst, in die Zahl der schönen Künste auf**, weil auch sie, die ihre wandelnden Gestalten nach und nach in der Zeit entstehen läßt, auf produktiver Phantasie beruhe, und das Gefühl in Anspruch nehme; aber fehlt ihr nicht die Seele eines Kunstwerkes, die Idee, und wollen wir ihr auch diese zugestehen, so gehört sie zur Malerei, weil sie nur Umrisse in Farbe gibt? — Noch weniger als Garten- und Beleuchtungskunst können die Parfümir-, Schreib-, Fecht-, Reit- und Turnierkunst auf einen solchen Rang Anspruch machen, wenn wir nicht die Schönheit bloß in die Form setzen wollen; denn wo ist hier die Idee, die die genannten Künste darstellen? — Erinnerung an **Castell's Farbenklavier.** Eine Farbenmusik widerspricht sich selbst; die Tonkomposition gehört bloß in die Zeit, die Farbenkomposition in den Raum, und Farben in der Zeit haben wohl Folge, aber keine Dauer, können mithin nie ein Ganzes in der Zeit darstellen.

Digitized by Google

# Besonderer Theil.

## Bildende Kunst.

### I. Baukunst (Architektur).

§. 165. **Die bildende Kunst begreift unter sich die Architektur, Plastik und Graphik.** Alle drei Künste insgesammt kommen darin überein, daß sie die Idee der Schönheit in bestimmten Verhältnissen der räumlichen Anschauung zur Erscheinung zu bringen haben. Sie wirken unmittelbar in und an der Körperwelt, der Stoff, aus dem sie wirken, sind Körper, sogar, was sie hervorbringen, sind Körper; aber keineswegs diese Körper, als solche, sind ihr Stoff; keineswegs sind diese Körper, die sie hervorbringen, als solche, ihre Wirkung. Die bildende Kunst erschafft ihre Gestalten entweder frei nach mathematischen Gesetzen, oder durch Nachbildung der körperlichen Natur in ihren verschiedenartigen und bewegten Erscheinungen. Die Kunst der nach mathematischen Gesetzen entworfenen Gestalten ist die Baukunst, die der nachgebildeten Naturgestalten theilt sich in Plastik und Malerei, je nachdem die Gestalten körperlich, oder auf einer Fläche dargestellt werden.

§. 166. **Die Baukunst geht geschichtlich der Plastik und Malerei voran,** ja es konnte der Gedanke zu Werken der Bildnerei und Graphik weder erwachen, noch auch die Ausführung derselben gedeihen ohne ausgezeichnete und die Schönheit wenigstens anklingende Bauwerke. Wir folgen in der Kunsttheorie dieser Ordnung, und gewinnen dadurch zugleich ein natürliches Aufsteigen vom Unorganischen zum Organischen ꝛc.

§. 167. **Die Baukunst zerfällt in die niedere, mechanische, oder bürgerliche, und in die höhere, oder schöne Baukunst.** Die niedere, oder mechanische Baukunst besteht in

Digitized by Google

der technischen Fertigkeit, Gebäude nach mathematischen Regeln geordnet, dauerhaft und auf die Bequemlichkeit und den Nutzen der Menschen berechnet, aufzuführen. Dahin gehört die gewöhnliche Häuserbaukunst, die ökonomische, oder landwirthschaftliche Baukunst, die Wasserbaukunst, die Schiffbaukunst, die Mühlenbaukunst, die Bergbaukunst, die Straßenbaukunst, die Kriegsbaukunst ꝛc. Der Zweck der niedern Baukunst ist also in der Befriedigung gewisser Bedürfnisse des gesellschaftlichen und bürgerlichen Lebens begründet, und alle Schönheit der Formen ist bei diesen Gebäuden dem hervorstechenden Zwecke des Nutzens, der Sicherheit und der Bequemlichkeit untergeordnet.

Bei der höhern, oder schönen Baukunst, von welcher nur in einer Aesthetik die Rede seyn kann, legt der Baukünstler in die todte Masse einen ästhetischen Charakter, und erregt Gefühle entweder des Erhabenen, wie z. B. im Tempel, zumal im germanischen Dom, oder des Anmuthigen, wie z. B. in der zierlichen Säulenhalle der Alten, oder elegischer Wehmuth, wie z. B. im trauernden Sarkophag. Doch bleibt vorzugsweise der Baukunst das Vermögen, den Eindruck der Größe, der bis zum Erhabenen gehen kann, zu bewirken, und zwar hat die Baukunst beide Arten der Größe in ihrer Gewalt, die äußere, die durch Ausdehnung und Masse, und die innere, die durch Verhältnisse bewirkt wird.

**§. 168. Jedem Gebäude der letztern Art muß eine Idee zum Grunde liegen, mit welcher die Form desselben zusammenstimmen muß. Da aber dennoch auch die letztere Baukunst einem andern, außer ihr liegenden Bedürfnisse dient; jede schöne Kunst aber ihren Zweck in sich selbst trägt: so folgt von selbst, daß sie sich den eigentlich schönen Künsten nur in dem Verhältnisse anschließt, als jenes Interesse, dem sie dient, schon durch sich selbst über die gemeinen Bedürfnisse des Lebens erhaben, und mit dem ästhetischen Interesse verwandt ist.** Am reinsten erscheint sie daher im Tempel, weil sich da das religiöse Gefühl mit dem ästhetischen vereinigt, und alle Rücksicht auf das gemeine Bedürfniß und den bürgerlichen Nutzen verschwindet. Odeen, Schauspielhäuser, Bibliotheken ꝛc. schließen sich als Musentempel zunächst an. Alle Gebäude aber, die nur dem täglichen Leben zur Scene dienen, bei denen das Schöne ein Zufälliges, bloße Verzierung ist, schließen sich von

Digitized by Google

selbst aus der Reihe schöner Kunstwerke aus. Findet jedoch der uns angeborne Sinn für Ordnung, Maß und Verhältniß und gefällige Form überhaupt Befriedigung; so erregen Werke der Baukunst unser Wohlgefallen, ohne daß sich uns der Gedanke an ihren architektonischen Zweck aufdringt.

§. 169. **Die schöne Baukunst ist also diejenige bildende Kunst, welche Ideen in räumlichen Verhältnissen durch unorganische Formen und Massen darstellt.** Dieß unterscheidet sie von Poesie und Musik; sie ist eine bildende Kunst, die aber nicht durch Sinnenschein wirkt, wodurch sie von der Malerei, und keine schon fertigen Vorbilder in der Natur, keine organischen Gestalten, nachahmen kann, wodurch sie von der Plastik unterschieden ist. Kann sie demnach weder mit der Poesie in allumfassender Darstellung, noch mit der Musik in Gefühlsübergängen, noch mit der Malerei in Reiz und Mannichfaltigkeit, noch mit der Plastik in Bestimmtheit wetteifern; so dürfen wir doch nur auf die Aehnlichkeiten sehen, die sie mit jenen Künsten hat, um uns zu überzeugen, daß sie nicht wirkungslos ist. Ist der Eindruck der Baukunst auch nicht tiefer und edler, als der anderer bildenden Künste, so ist er doch mächtiger, wirkt unmittelbarer und unwiderstehlicher. Mit den bildenden Künsten, sofern diese auch räumlich sind, hat sie unmittelbare Anschauung und Beschränkung auf einen Moment gemein. Was sie gegen die Malerei an Sinnenschein verliert, gewinnt sie an Sinnenwahrheit, die sie mit der Plastik gemein hat; und geht ihr gegen diese Bestimmtheit ab, so gewinnt sie dagegen wieder an Freiheit. Uebrigens kann sie nach Art der Malerei Farben und Licht mitwirken lassen, und selbst bis auf einen gewissen Grad, entweder durch Hinzuziehung der Optik, oder durch Erwägung der Verhältnisse, mit Sinnenwahrheit Sinnenschein zu desto größerer Wirkung verbinden. Der mächtige Eindruck, den die Baukunst überhaupt auf den sinnigen Beschauer macht, fließt keineswegs aus der rein objektiven Betrachtung ihrer Werke; er wird nicht etwa bloß bewirkt durch die Schönheit der Linien, durch richtiges Ebenmaß der Verhältnisse, durch Symmetrie, durch die dem Bauwerke beigesellte Zier; derselbe ist vielmehr großen Theils von subjektiver Natur, quillt aus einer Fülle erhabener Ideen, die sich leicht vergesellschaften mit der Betrachtung architektonischer Werke. Die Wirkung derselben auf den Beschauer erscheint überdieß noch abhängig von der Zeit der Betrachtung, und besonders von der Be-



Digitized by Google

leuchtung. — Der Baukünstler steht aber dadurch gegen jeden andern im Nachtheile, daß die Realisirung seiner Ideen einen dem Künstler gewöhnlich unerschwinglichen Kostenaufwand erfordert, weswegen schon viele der kühnsten Baue haben unvollendet bleiben müssen; ferner daß die bildende Phantasie bei Werken der Architektur durch die Zufälligkeit des bestimmten Lokals und sonstiger äußerlicher Bedingnisse und Forderungen begrenzt wird.

§. 170. **Die Baukunst hat so wie jede Kunst ihren technischen Theil, von welchem an sich die Korrektheit der Form abhängt, die aber in der Form selbst, wenn anders das Werk ein Produkt der schönen Kunst seyn soll, mit der Schönheit derselben identisch verbunden seyn muß.** So wie die Technik der Poesie von den grammatischen, prosodischen und logischen Regeln abhängt; so ist die Technik der Baukunst das Resultat von mathematischen Sätzen, ohne welche die äußere Ordnung, Eintheilung und Symmetrie, die Sicherheit und Festigkeit des Gebäudes nicht denkbar ist. Bleibt das Werk der Baukunst das Produkt dieses technischen Fleißes; so ist es ein regelmäßig geordnetes, aber bloß mechanisches Ganzes. Sobald aber zu jenem Mechanismus die Ausführung des Gebäudes nach ästhetischen Ideen hinzukommt; sobald die Phantasie, außer der Symmetrie der Form, auch die Totalität des Ganzen und die Genialität der Entwerfung und Ausführung desselben nach den Gesetzen der Schönheit zu bewundern genöthigt, und dadurch in ein freies Spiel versetzt wird; sobald durch die Schönheit des Ganzen in unserm Gefühlsvermögen die edelsten und erhabensten Gefühle angeregt und belebt werden; müssen wir dem Produkte der Baukunst einen ästhetischen Charakter zugestehen. Darum ist auch bei der Architektur die abbildliche Darstellung ihrer Werke durch Zeichnung weniger hinreichend, als bei den übrigen bildenden Künsten, was sich gerade umgekehrt verhalten müßte, wenn dort das Mathematische unmittelbar für das Wesentliche zu gelten hätte. Es fordert also auch die Baukunst Genie, einen Menschen reich an Phantasie, von starkem und schnellem Kombinationsvermögen, fähig von Ideen begeistert zu werden, und vorzüglich für alle Bedeutsamkeit der Massen und ihrer Formen und Verhältnisse in aller möglichen Harmonie und Disharmonie derselben. Das einzeln Zerstreute, was er mit feinerem Sinne bemerkt, und dessen Gefühl er an sich selbst erfahren hat, sammelt sich wie in einen Brennpunkt, und strahlt zurück durch das Medium seines Geistes.

Digitized by Google

§. 171. **Der Architekt muß die Bilder seiner Formen aus sich selbst hervorbringen, indem ihm in der ganzen Natur weder ein Urbild, noch eine verwandte Gestalt entgegenkommt.** Der Maler und der Plastiker findet das Bild, womit er seine Ideen versinnlicht, in der menschlichen Gestalt u. s. w. Ferner vermögen der Maler und Plastiker die Idee, welche in ihren Werken offenbar werden soll, in der menschlichen Gestalt durch Mienen, Geberden, Stellungen ꝛc. auf eine unzweideutige Weise dem Sinne vernehmbar zu machen. Dem Architekten aber fehlet diese Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks; daher auch die Idee, welche seinen Werken zum Grunde liegt, nicht in einer klaren, sondern nur in einer dunklen Vorstellung, nur im Gefühle, erfaßt werden kann. Sie ist hierin der Musik ähnlich (siehe §. 420); vielleicht gibt die Tonkunst auch die Gesetze für die Formen der Architektur her. Wenigstens haben kunstsinnige Männer mit Recht bemerkt, daß die Symmetrie in der Baukunst mit der Harmonie in der Musik vergleichbar sey. **Die Wirkung der Baukunst ist lyrisch. Uebrigens hat in dieser Kunst die Ausführung des Kunstwerks ein anderes Verhältniß zu dessen Erfindung, als in andern Künsten;** ist rein mechanisch und technisch, ohne alle Theilnahme an dem die Erfindung beseelenden Geiste.

§. 172. **Jedes Werk der Baukunst hat seinen eigenthümlichen Charakter;** Alles in demselben muß diesem Charakter gemäß seyn; das Aeußere muß an dem Charakter des Innern theilnehmen, damit das Ganze nicht mit sich selbst in Widerspruch trete, wie es nicht selten in der modernen Baukunst der Fall ist; dieser Charakter aber wird durch die Gefühle, die es wecken soll, bestimmt, und durch die Harmonie aller seiner Theile mit den zu weckenden Gefühlen schließt es sich dem Chor der Werke aller übrigen Künste an; denn der Charakter Aller wird durch die Gefühle bestimmt, die sie ansprechen. **Der Baukünstler gebe sich daher vor Allem die möglichst vollkommene Anschauung seiner Idee,** ehe sie noch zur Ausführung kommt; der Geist des Gebäudes kann ihm weder durch Embleme, noch durch Inschriften eingehaucht werden. Nur in solcher Weise wird auch der Baukünstler ein Dichter: sein Landhaus erscheint sodann als ein Idyll; seine Gruft wird zur Nänie, sein Triumphbogen, seine Ehrenpforte ist eine Ode; sein Herrscherpalast ein Epos; sein Tempel eine Hymne, ein Psalm.

§. 173. **Man vergleiche in dieser Beziehung den**



Digitized by Google

griechischen Tempel und den germanischen Dom. Die griechische Religion machte zwar eine Mannichfaltigkeit der Tempel nothwendig, weil nach Vitruv die Konstruktion dieser Tempel der besondern Idee jener Gottheit, der er gewidmet war, angemessen seyn mußte; doch hatten alle etwas Gemeinschaftliches. Ueberhaupt war das Innere der Tempel nicht zur Versammlung des Volks, noch zur Darbringung der Opfer, sondern zu eigentlichen Wohnungen und Denkmälern der Götter bestimmt. Daher ihr oft nur kleiner Umfang. Ihr Aeußeres war in ursprünglicher Form ein längliches Viereck, und war bei schräger Abdachung mit einem Giebel an den schmalen Seiten verbunden. Die Breite der Tempel war insgemein die Hälfte der Länge. Ihre Verzierungen von Außen bestanden hauptsächlich in Statuen auf den Giebeln, in erhobener Arbeit an der Vorderseite dieser Giebel, ferner darin, daß man die Tempelstufen erhöhte, und sie mit prächtigen Säulenhallen umgab, oder wenigstens ihre Vorderseite damit zierte; endlich bestanden sie in mancherlei Schmuck des Säulengebälkes, in mancherlei Zierrath der Thüren u. s. w. Die Tempelzellen erhielten ihr Licht entweder durch die geöffnete Thüre, oder durch Lampen, nur zuweilen durch eine Oeffnung von oben, nie aber durch Fenster. Auch das Innere der Tempel war durch Hilfe der Plastik und Architektur, z. B. an Decken und Wänden, verziert. Auch die griechische Architektonik ist plastischer Natur; in ihr ist Reiz, Anmuth und Heiterkeit vorherrschend; sie will nicht imponiren durch eine in's Unendliche strebende Höhe, nicht durch große, kühne Massen; sondern durch die reine Kraft ihrer Natur. Ihre mannichfaltigen Säulen in ihrer reinen, schlanken, frei aufstrebenden Form und in ihren schönen Verhältnissen, wie ihre einfachen und anmuthigen Verzierungen tragen das ästhetische Gepräge der alten Kunst an sich; die griechische Architektonik hat den Charakter der Mythe, den des Endlichen; darum finden wir in ihren Tempeln nicht die Wölbung eines unendlichen Raumes, die das Gemüth über sich erhebt, und in der germanischen Baukunst den Christen zur Verehrung des unsichtbaren ewigen Geistes lenkt, sondern Decken, die gleichfalls auf völlige Abgeschlossenheit hindeuten. Festliche Heiterkeit, die sich ganz dem Gegenwärtigen hingibt, spricht uns in den Werken der griechischen Baukunst an, sie ziehen den Beschauer mehr in das Leben hinaus, und wählte die griechische Architektur ja ein Vorbild, so war es nicht, wie bei der altdeutschen Baukunst, der ganze

Digitized by Google

Hain mit seinen verschränkten Zweigen und heiligen Schatten, sondern der einzelne Baum. — In der christlichen Religion ist das Unendliche vorherrschend; wie es nur eine Gottheit gibt, so gab es nur eine Form der christlichen Kirche; die alten Deutschen gaben ihrem Dome, dem Geiste ihrer Religion und dem Charakter des Nordens gemäß, feierlichen, heiligen Ernst, etwas Düsteres, Verschlossenes, ein schauerliches Helldunkel, weil des Doms Bestimmung war, das Gemüth des Christen von den Reizen und Zerstreuungen der Sinnlichkeit zur Betrachtung seiner selbst, und zur Verehrung des unsichtbaren, ewigen Geistes zu lenken. Eine feste, dicke Mauer umschließt alle Glieder der Gemeinde, über Alle wölbt sich nur Ein Dach, wie Himmel und göttliche Liebe über die ganze Erde. — Die Massen zu tragen, konnten die einfachen Säulen der alten Kunst nicht mehr genügen; man bedurfte hoher und stärkerer Säulen, auf deren Knäufen sich der Bogen erhob. (So erhielt der Bogen in der neuern Bauart eine größere Bedeutsamkeit, als die Säule, und der Charakter des Bogens wurde das Unterscheidende der Baustyle.) Die bedeutendste Form der christlichen Kirche ist die des Kreuzes (sey es ein griechisches, oder lateinisches) als heiliges Symbol, als Erinnerung an den Kreuzestod des Erlösers. Der Hochaltar wurde gern gegen Aufgang der Sonne gerichtet; die drei Haupteingänge nehmen die hereinströmende Menge, von den verschiedenen Weltgegenden her, auf. Das Gewölbe, dem Himmel gleich, deutet das Streben nach dem Unendlichen; die wie Strahlen emporschießenden, unverdünnt aufstrebenden Säulen und Bogen sind der Ausdruck des zu Gott emporstrebenden Gedankens, der, vom Boden losgerissen, kühn und gerade aufwärts zum Himmel zurückfliegt. Drei Thürme entsprachen der Dreizahl des christlichen Grundbegriffs von dem Geheimniß der Gottheit. Der Chor erhob sich wie ein Tempel im Tempel mit verdoppelter Höhe. Der reiche Schmuck und aller Zierrath dieser Baukunst war bestimmt, auf Gefühl und Phantasie zu wirken; die Grundfigur war die Rose und das Kleeblatt; daraus ist selbst die eigenthümliche Form der Fenster und Thüren abgeleitet. Die ehernen Tempel-Thüren zieren fest und einladend zugleich durch die höchste Pracht der Reliefs-Kunst die heiligen Hallen, als gemahnten sie an die Himmelspforte der christlichen Kirche. Die antike Baukunst kehrt alle Schönheit, allen Glanz des Gebäudes nach Außen; die romantische zieht diese Schönheit ganz oder theilweise nach Innen. In

Digitized by Google

der antiken Baukunst pflegen die Massen sich als größere und gewaltigere darzustellen, als sie wirklich sind; in der romantischen und modernen (z. B. in der Peterskirche zu Rom) erscheinen sie beim ersten Anblick kleiner, als sie wirklich sind. Ist der Charakter der griechischen Baukunst in ihrer durch die Natur des Materials und die statischen Gesetze gegebenen Konstruktion rein architektonisch, so hebt sich die germanische Architektur wie ein höher organisirtes, dem Pflanzenreiche angehöriges Gebilde empor. An den griechischen Gebäuden spricht sich, der Natur der Masse und dem Erforderniß der Festigkeit gemäß, der Zusammenhang mit dem Boden und die sichere Ruhe auf demselben durch das Vorherrschen der horizontalen Dimensionen und die Breite der Basis aus; die germanische Architektur wurzelt nur wie eine Pflanze in dem Boden, sucht sich aber von dieser Verbindung so rasch als möglich los zu machen und vermittelst eines aufstrebenden Wuchses die Entfaltung eines höher organisirten Lebens nach obenhin zu erreichen. Als die vorzüglichsten, im reinsten Style vollendeten Werke altdeutscher Baukunst sind der Münster zu Straßburg, der Dom zu Wien, zu Kölln und zu Freiburg anerkannt, obwohl noch viele andere Werke kaum minder zu rühmen sind. In den Kirchen, die den Basiliken der Alten, wo die Versammlungen des Volks Statt fanden, und die Gerichtshöfe ihre Sitzungen hielten, nachgebildet sind, bezieht sich freilich alles mehr auf die Gemeinde, auf ihren Unterricht und Belehrung durch Predigt, Gebet und Gesang, als in den gothischen Gebäuden. Aber auch dort hat alles ein geistiges Gepräge; die Sinne werden nur angesprochen, insofern es nöthig ist, um Gefühle und Ideen anzuregen.

§. 174. **Bei der Architektur müssen folgende Punkte berücksichtigt werden: 1) die allgemeine geometrische und mechanische Grundlage; 2) die Symmetrie; 3) die Proportion; 4) die Verzierung. Die geometrische und mechanische Grundlage ist wesentliches Bedürfniß.** Die geometrischen Verhältnisse lassen sich zurückführen auf gerade und krumme Linien. Dem Menschen ist die Anlage, richtige Verhältnisse mit Wohlgefallen wahrzunehmen, angeboren. Bei dem Regelmäßigen findet er leicht eine Uebereinstimmung zwischen Bild und Begriff, bei dem Unregelmäßigen kann er Bild und Begriff nicht zugleich fassen. Die ersten geometrischen Elemente kommen bei dem Grundriß sowohl, als bei dem Aufriß der Gebäude

Digitized by Google

vor. Den schönen griechischen Tempeln liegt ein Oblongum zum Grunde, die Hauptfaçade wird von einem Viereck mit darüber liegendem Dreieck gebildet. Auf diesen zwei Figuren, dem Viereck und dem Dreieck, beruhen die Grundverhältnisse der Gebäude der schönen griechischen Baukunst, und diese Linien durften nie durch einen äußern Schmuck verdeckt und verkleidet werden. Die reine Linie als solche, hat für sich schon eine ästhetische Wirkung auf die Seele. Die gerade Linie im Werden ist der reinste Ausdruck des freien Strebens nach Unendlichkeit, in der Abgeschlossenheit des Gewordenseyns erregt sie durch ihre stete Gleichmäßigkeit die wohlthuende Vorstellung der Ruhe, Festigkeit und Sicherheit. Vornehmlich kommen die senk- und wagerechten Linien in der schönen Baukunst vor, sie geben dem schönen Gebäude zugleich das Ansehen ungestörter Festigkeit. Beide Linien beruhen auf dem Gesetz der Schwere; in der senkrechten Linie zeigt sich die gerade Richtung nach dem Mittelpunkte der Erde, in der wagerechten hat sich die Schwere in's Gleichgewicht gesetzt. Ein Würfel gibt uns das Bild fester Ruhe, eine Kugel dagegen das der Beweglichkeit. Alle Wölbung deutet jederzeit auch leicht auf geistige Erhebung. Der Rundbogen ist hier die erhabenste Ruhe, das vollkommenste Genügen; die Form des ewig in gleicher Schönheit prangenden Himmelsgewölbes ist gefunden. Ein in dem Halbkreis geschwungener Spitzbogen bezeichnet kräftiges Aufstreben zur Höhe; der die gefundene Kreislinie übersteigende Spitzbogen aber zeigt Sehnsucht nach oben.

§. 175. **2) Symmetrie (Ebenmaß). Darunter verstehen wir eine Uebereinstimmung, die dem Auge sogleich faßlich wird.** Die Symmetrie ist mehr das Quantitative in der Schönheit, was aber von dem Ausdruck der Idee, als dem Qualitativen, unzertrennlich ist. Darum ist das Symmetrische noch nicht schön an sich, sondern das sinnliche Ebenmaß muß sich mit dem geistig-Zweckmäßigen und Bedeutsamen verbinden, um den Eindruck des Schönen hervorzubringen. Gibt es Gegenstände, deren freie Schönheit ein solches Ebenmaß verbietet, und deren Darstellung durch Anwendung desselben steif, ängstlich und gezwungen erscheint, wie z. B. die Anordnung organischer Körper (daher sie in der Landschaftsmalerei, in der Gartenkunst, in den Gruppirungen und Stellungen der Figuren auf Gemälden, oder theatralischen Scenen oft sehr mißfällig ist); so ist dagegen diese Symmetrie der Architektur wesentlich, so daß

Digitized by Google

der Mangel und die Störung des ebenmäßigen Verhältnisses seiner Theile, als der erste und größte Fehler eines architektonischen Werkes, auch dem Laien in der Baukunst auffallen muß, und der Ausdruck: »Symmetrie, oder Ebenmaß« selbst erst aus dem Gebiete der meßbaren Architektur auf andere Gegenstände übergetragen worden ist. Wir unterscheiden die centrale und die zweiseitige Symmetrie. Die erste kommt vor bei Sternfiguren, überhaupt bei allen regelmäßigen, aus deren Mittelpunkt, so verschlungen sie auch seyn mögen, wir nach jeder Seite hin dasselbe sehen, z. B. in einer Rotonda. Die zweiseitige (bilaterale) ist jene, wo die beiden Hälften eines Ganzen einander als zusammengehörend entsprechen. In der unorganischen Natur tritt die zweiseitige Symmetrie nicht hervor, wohl aber in der Pflanzenwelt, und vorzüglich sehen wir in der Blüthe Symmetrie der Blätter, der Staubfäden, und von diesen schönen Gebilden ist vieles in die Architektur aufgenommen worden. In der Thierwelt wird die zweiseitige Symmetrie vorherrschend, und zwar um so mehr, je ausgebildeter der Organismus ist. — Augen, Ohren, Hände, Füße. Gesetzt, man hätte in einem Hause zwei verschiedene Haupteingänge in einer und derselben Fronte, so ist es klar, daß auch ihre Formen gleich seyn müssen. Wäre in derselben Fronte noch ein Thorweg, welcher seinem Zwecke gemäß breiter seyn muß, als ein Eingang; so entspringt ebenfalls hieraus seine, von den Eingängen nothwendig verschiedene Form. — Befänden sich in einem Stockwerke Fenster von beliebigem Maße, so würden bei gleicher Bedingung der innern Räume, diese alle einerlei Gestalt bekommen müssen; sollte aber im Innern z. B. ein großer Saal die Zimmerreihen unterbrechen, dann wäre es zweckgemäß, die Fenster davon viel größer zu machen, als die übrigen desselben Stockwerks.

§. 176. **3) Die Proportion, unter der wir das Verhältniß der Masse, theils des Ganzen, theils der einzelnen Theile verstehen.** Einige haben einen allgemein giltigen Kanon für alle Verhältnisse feststellen wollen; aber die schöpferische Phantasie fordert auch in der Baukunst einen freien Spielraum. Nur relativ lassen sich die Proportionen festsetzen, und es findet ein Auf- und Abgehen an den 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 allgemeine Regel kann man annehmen, daß das, was nicht

Digitized by Google

mehr durch ein geübtes und gesundes Auge verglichen werden kann, die Proportion überschreitet, und daß die einfachsten Verhältnisse die besten sind, weil die Verhältnisse, welche mit einfachen Zahlen ausgedrückt werden, am leichtesten in die Augen fallen. Der Charakter der Gebäude kann verschieden seyn, nach ihren verschiedenen Proportionen, ohne daß deshalb der Schönheit derselben Eintrag geschieht. So finden wir ja auch 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. Es war gewiß Einseitigkeit, die Proportionen der allerdings vollendeten griechischen Baukunst als das Grundmaß für alle Völker, alle Zonen und Zeiten aufzustellen, und alles, was davon abwich, für barbarisch zu erklären, wie z. B. Sulzer noch der Meinung war, daß an dem Straßburger Münster »wenig Gesundes« sey. Auch der Baukunst, wie jeder andern, hat immer die, in einem bestimmten Weltzustande herrschende Idee ihr Siegel aufgedrückt, und die Kunstwerke waren nur ein Wiederschein derselben in der sichtbaren Welt.

§. 177. 4) **Die Verzierungen, oder Ornamente. Unter den Verzierungen eines Werkes der schönen Baukunst verstehen wir seine außerwesentlichen Schönheiten, die von seinen wesentlichen sorgfältig zu unterscheiden sind.** Jene können ihm fehlen, ohne daß es ganz aufhört schön zu seyn, ob sie gleich, wenn sie gut gewählt und glücklich ausgeführt sind, seine Schönheit vermehren können; diese kann es, so wenig als irgend ein anderes Kunstwerk, entbehren; denn da sie zu seinem Wesen gehören, so würde es ohne sie gar kein Werk einer schönen Kunst seyn. Die Verzierungen sind es, die den Charakter eines Gebäudes, zumal dem gewöhnlichen Beschauer, am leichtesten und sichersten verrathen. Sie sind daher auch in der alten und neuen Kunst charakteristisch verschieden. Bei der griechischen Architektur trat in den Ornamenten nur eine ganz allgemeine Annäherung an die höher organischen Naturbildungen hervor, in der germanischen hingegen war überall eine durchaus specielle Nachbildung der Pflanzenvegetation vorherrschend. Die Architekten des Mittelalters verschmelzten, wie die antiken Künstler, ihre Verzierung in die Idee des Bauwerks, wogegen wir höchstens nur nach neuen, wenn auch bedeutungslosen Formen haschen. Innen nimmt das wahrhaft edle Gebäude gern die Plastik wie die Malerei auf, und läßt sich von ihnen schmücken; außen

Digitized by Google

darf es aber die Malerei nicht wagen, sich dem schönen architektonischen Werke zu nahen. Hier würde sie nicht sinnliche Gewalt genug haben, um verzierend thätig seyn zu können. Die äußern Verzierungen kann nur die Plastik übernehmen, und auch diese muß hiebei nur im großen Maßstabe arbeiten. Insonderheit sind dem plastischen Künstler bei der schönen Baukunst bestimmte Räume zur Verzierung überlassen, die Akroterien, Frontons, Metopen, Friese werden theils mit freistehenden Statuen, theils mit Reliefs verziert. Im Ganzen wird die Stirn des Gebäudes und der Gipfel am reichsten ausgeschmückt.

§. 178. **Vor allem darf kein Werk der Baukunst mit Verzierungen überladen werden.** Dieß ist der Fall, wenn ihre Menge seine wesentliche Schönheit verbirgt, oder auch verdunkelt. Die wesentliche Schönheit ist immer das Erste und Höchste in einem architektonischen Werke, ihr müssen die Verzierungen dienen; denn sie soll durch diese gehoben werden; ihr muß der Künstler Alles aufopfern, ihr muß er Alles unterordnen; denn nichts soll die Aufmerksamkeit von der wesentlichen Schönheit abziehen. Eine zu große Menge von Säulen, die eben ihrer Menge wegen zu dicht neben einander stehen müßten, würde das Gebäude selbst verbergen; man würde nur die Verzierung, nicht das Gebäude selbst erblicken, sie würden nur sich selbst, nicht das Gebäude heben, sich selbst, nicht das Gebäude bewundern lassen. Es braucht indeß ein Gebäude durch seine Verzierungen noch nicht bedeckt zu seyn, wenn wir es überladen nennen sollen; es darf nur deren so viele haben, daß sie die Aufmerksamkeit von dem Haupttheile desselben abziehen, oder daß ihre Menge dem speciellen Charakter widerspricht. Ein Gebäude von einfachem und ernstem Charakter kann schon durch eine Anzahl von Verzierungen verunstaltet werden, die ein anderes, dessen Charakter Pracht und Fülle fordert, verschönern würden. Selbst zu große Abwechslung in den Verzierungen wirkt störend; vielmehr liebten die Alten eine gleichförmige Wiederholung.

§. 179. **Das allgemeinste Gesetz für Verzierungen ist aber das der Uebereinstimmung mit dem Charakter des Gebäudes.** Verzierungen werden daher widersinnig, wenn sie ihrer Beschaffenheit nach dem Charakter des Gebäudes widersprechen. Wer würde z. B. an einem, der Gottesverehrung geweihten Tempel Kriegsgeräthe, Fahnen, Helme ꝛc.

Digitized by Google

ertragen, auch wenn sie lauter Meisterstücke der plastischen Kunst wären? Ueberhaupt verhält es sich mit den architektonischen Ornamenten, wie mit dem Schmucke des menschlichen Körpers. — Daß die Verzierungen, als zufällige Schönheiten, durchgehends mit den wesentlichen übereinstimmen müssen, und daß sie nur mit diesen übereinstimmen können, wenn sie mit ihnen einerlei Charakter des Ganzen aussprechen, davon werden wir uns vielleicht am besten durch die Wahl der Säulenordnungen überzeugen. Die Säulen sind nach ihrer wahren Bestimmung da, theils um zu tragen, theils um zu zieren.

Die Haupttheile jeder Säule sind 1. der Säulenstuhl, das Fußgestell, Postament; 2. der Schaft oder die Säule selbst; 3. das Gebälke. Jeder dieser Theile läßt sich wieder in drei verschiedene Theile absondern. Der Säulenstuhl enthält a) das Fußgesimse, Base, b) den Würfel, und c) das Bekrönungsgesimse, den Deckel. Am Schaft bemerkt man a) den Fuß, Säulenfuß, auch Schaftgesimse, b) den eigentlichen Schaft, und c) das Capitäl oder den Knauf. Das Gebälke wird eingetheilt a) in den Architraven oder Bindebalken, b) den Frieß, und c) den Kranz, Gesims oder die Cornische. Säulen zum bloßen Schmuck gehören nicht zur wahren Schönheit. Deshalb erfüllt auch die Säule, wo sie rein für sich selber dasteht, ihren Beruf nicht. Man hat zwar auch Triumphsäulen aufgerichtet, wie die berühmten des Trajan und Napoleon; aber auch diese sind gleichsam nur ein Postament für Statuen, und außerdem mit Bildwerken begleitet zum Gedächtniß und zur Feier des Helden, dessen Standbild sie trugen. — Säulen werden häufig senkrecht kannelirt, einer Seits um die einfache Gestalt in sich selbst zu vermannichfachen, anderer Seits um die Säulen, wo es nöthig ist, durch solche Theilung dicker erscheinen zu lassen. — Die Hauptpunkte, auf welche es bei Säulenordnungen ankommt, betreffen das Verhältniß der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, die verschiedene Art der Basis und des Capitäls, und endlich die größeren oder geringeren Abstände der Säulen voneinander. Den halben Durchmesser der Säule nennt die architektonische Kunstsprache den Modul; mit ihm wird die Höhe der Säule gemessen, und die Grenzen der Säulenhöhen, von sechs bis zu zehn Durchmessern, gibt uns die Anzahl der schönen Säulenordnungen; die klei-

Digitized by Google

nern würden zu plump, die größern zu schmächtig seyn. Die toskanische Säule enthält in ihrer Höhe 6, die dorische 7, die jonische 8, die korinthische 9, die römische 10. (Doch blieb dieß Verhältniß nicht immer gleich.) Was kann nun, da alle diese Säulen schön sind, den denkenden Künstler in seiner Wahl bestimmt haben, wenn ihn nicht der Charakter seines Werks bestimmt hat? Warum wählte er z. B. zu einem Gebäude, dessen Charakter die höchste Pracht erfordert, die korinthische Säulenordnung, warum nicht die toskanische, die dorische? Zur Pracht gehört nicht nur der größte Reichthum des Schmuckes, sondern auch die größte Ausdehnung des Umfanges; das Prächtige muß groß erscheinen. Den Schein einer größern Höhe kann er aber dem Gebäude durch die Säulen geben, womit er es umringt. Er wird also unter den alten die korinthische Ordnung wählen, die nicht allein am reichsten geschmückt ist, sondern auch durch ihre Höhe dem Hauptwerke selbst den Schein einer größern Höhe mittheilt. Erfordert der Charakter des Gebäudes nicht Pracht, sondern Leichtigkeit: so wird er die schlanke, zierliche, aber weniger geschmückte jonische Säule vorziehen; erfordert er Einfalt und den Schein von Festigkeit und Dauerhaftigkeit, so muß er die schmucklose und massivscheinende, die männliche dorische Säule wählen. Eine jede andere Wahl würde den Beschauer in seinem Urtheile über die Bestimmung und den Charakter des Gebäudes irre machen.

§. 180. **Ferner werden Verzierungen am geschicktesten da angebracht, 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 Zirkel-Linie, wie bei den Säulen, theils die senk- und wagerechten Linien. **In den Verzierungen finden die freien und geschwungenen Linien einen angemessenen Spielraum,** und durch den Kontrast mit jenen strengeren wird das Wohlgefallen daran erhoben. **Der ganze Reichthum der mineralischen und vegetabilischen Natur kann zur Verzierung verwendet werden;** allein auch hier soll der Künstler nicht bloß nachahmen, sondern nachbilden. Bei den Griechen und Aegyptiern erscheint diese Nachbildung oft nur als Anspielung. Ueberhaupt zeigten auch hiebei die Alten, in der klassischen Zeit der Kunst, großen Geschmack, selbst wenn

Digitized by Google

sie sich den phantastischen Spielen der Thier- und Pflanzenwelt hingaben.

§. 181. **Was das äußere Element der Architektur anlangt, die mit dem Idealen zu verbindende Massenform, so ist die schwerste und festeste Masse am meisten geeignet, großartige Formen anzunehmen, und in vollkommener Reinheit und Deutlichkeit auszudrücken.** Es ist daher der Stein, in welchem sich die gegliederten Verhältnisse der geometrischen Formen mit imposanter Größe verbunden festhalten lassen, das günstigste Material der Architektur. Ein Gebäude aus Marmor-Quadern erscheint viel großartiger, als eines von gleichen Verhältnissen aus Backsteinen.

§. 182. **Endlich darf ein schönes Werk der Baukunst durch keine starke und blendende Farbe in die Augen fallen.** Es könnte allenfalls gar keinen Anstrich haben; die Farbe seines rohen Stoffes würde ihm am besten den Schein der Einfalt und Anspruchlosigkeit geben. Alle Farben also, welche den schönern Steinarten eigenthümlich sind, oder ihnen wenigstens nahe kommen, werden zum Anputz der Gebäude am zweckmäßigsten seyn. Im Ganzen ist Einfarbigkeit das Günstigste; das Buntscheckige verhindert das Hervortreten der reinen Formen und einfachen Linien. Gesprengelter Granit und Porphyr, oder gestreifter und geäderter Marmor können verwendet werden, da sie in einiger Entfernung einen gleichfarbigen Ton annehmen. Jedoch fällt es nicht unangenehm in das Auge, wenn vorspringende Theile, als die Bekleidung der Thüren und Fenster ꝛc. heller gehalten werden, als der Grund, oder die rückliegenden Theile, wodurch jene Theile sich noch mehr heben. Ueberhaupt macht hier auch der Styl eines Bauwerkes einen Unterschied. So sind der germanischen Baukunst die dunklern Steinarten günstiger, als der Marmor, wie das Beispiel des Mailänder Domes zeigt. Wenn aber ein Gebäude dennoch eine Farbe haben soll, die es verschönere; was wird ihre Wahl bestimmen? Was anders, als der Charakter des Gebäudes? Die Farben sind nach ihrem allgemeinen Charakter entweder blühend und heiter, oder ernst und düster. Nur dieser Charakter kann ihre Wahl für die Werke der schönen Baukunst leiten; denn nur durch ihn stimmt die Farbe mit dem Charakter des Gebäudes zusammen. Wir finden das blasse Rosenroth eines Opernhauses, das sanftere Hellgrün an seinem Platze; was würden wir aber dazu sagen, wenn wir einen ehrwürdigen Tem-

Digitized by Google

pel, oder überhaupt Gebäude, deren ganzes Aeußere auf Ernst, Majestät und Würde deutet, in diese muntern und jugendlichen Farben gekleidet sähen? — 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. Auch die Kuppel des Doms der Invaliden zu Paris ward vergoldet. — **Der Baukünstler muß aber auch auf Ort und Umgebung Rücksicht nehmen**, muß so für sein Gebäude zugleich die schicklichste Größe in Beziehung zur umgebenden Aeußerlichkeit erwählen. Hier kommen mancherlei rein malerische Rücksichten in die Baukunst, wie z. B. gegenseitige Harmonie der Massen und Formen, Verhältnisse der Farbe, des Schattens und des Lichts; ein auf einem freien Platze emporstrebendes Gebäude steht, in Beziehung auf seine zurücktretende Umgebung, gleichsam im hellsten Lichte des Bildes.

§. 183. **Die Architektur verliert sich mit ihren Denkmälern in's fernste Alterthum, sie ist die älteste Kunst räumlicher Gestaltung, und obgleich die allgemeinen Regeln für die Schönheit eines Produkts der Baukunst unverändert dieselben bleiben, so gibt es doch eben so einen verschiedenen Styl in der Baukunst, wie die klassischen Dichter und Redner unter sich selbst sehr verschieden von einander sind.** Die Verschiedenheit des Styls in der Baukunst zeigt sich aber in der besondern Anordnung und Einrichtung der innern und äußern Theile der Gebäude in Form, Verhältnissen und Verzierung, wie auch in der technischen Ausführung der Bauwerke. Diese Verschiedenheit hat gewöhnlich ihren Grund in der natürlichen Beschaffenheit eines jeden Landes, seinem Klima, in den in demselben vorhandenen Materialien zum Bauen, in der Eigenthümlichkeit der Sitten und Gebräuche, der Religion und bürgerlichen Verfassung der verschiedenen Völker, und in dem erreichten Grad ihrer Kultur, so wie darin, ob diese Kultur einheimisch oder entlehnt war. — In diesem Sinne gibt es eine ägyptische, griechische, römische, byzantinische, germanische, arabische, italienische, französische und englische Bauart.

Entdeckt man ferner an den Werken großer Baumeister Charaktere, die sich auffallend von einander unterscheiden, und den Stempel ihres Genies und ihrer Eigenthümlichkeit an sich tragen, so belegt man sie, in Beziehung auf die Verschiedenheit des Eindrucks, den

Digitized by Google

sie machen, mit dem Namen des Künstlers, der sie darstellte. So sagt man z. B. dieses Gebäude ist im Geschmack, oder nach der Bauart des Michel Angelo, des Serlio, des Vignola u. a. m. errichtet, wie man von Gemälden zu sagen pflegt, daß sie im Geschmack eines Raphael, Rubens, Rembrandt verfertigt, und von musikalischen Kunstwerken, daß sie im Geschmack eines Händel, Bach, Haydn, Mozart komponirt sind. Die moderne Architektur wird ohne unmittelbar neue Grundformen zur antiken und romantischen Baukunst hinzu zu erfinden, der Formen jener beiden frei sich bedienen, sie erweitern und untereinander combiniren.

## Literatur der Baukunst.

§. 184. **M. Vitruvius Pollio de architectura libr. X.** Ausgabe von Schneider in 3 Bänden. Leipzig 1808. Deutsch von A. Rode. Leipzig 1800. 2 Thle.

**Andr. Palladio dell' architettura.** 4 Vol. Venedig 1570. Folio. Deutsch von Böckler. Nürnberg 1698. Folio.

**Bast. Serlio dell' architettura.** 7 Vol. Venedig 1584. 4.

**Jac. Baroccio da Vignola, manuale d' architettura.** Neueste Ausgabe, Rom 1780. — Deutsch von Fäsch. Nürnberg 1781.

**Vinc. Scamozzi idea dell' architettura universale.** 2 Thle. R. A. Piacenza 1687. Fol. Deutsch. Nürnberg 1678. Fol.

**Giov. B. Piranesi opere varie di architettura.** 4 Thle. Folio. Rom 1743 ff.

Christ. Traug. Weinlig Briefe über Rom. 3 Bände. Dresden 1784. ff. 4.

J. Winkelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipzig 1762.

Christ. Ludw. Stieglitz, Versuch über den Geschmack in der Baukunst. Leipzig 1788.

— — Dessen Geschichte der Baukunst der Alten. Leipzig 1792. 8. — Dess. Encyclopädie der Baukunst der Alten. Lpz. 1792—1798. 5 Bde.

— — Dessen Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. Weimar 1801. 2 Thle. 3 Bände. 8. — Dess. Zeichnungen aus der schönen Baukunst Lpz. 1801. 2. A. 1805.

— — Dessen Geschichte der altdeutschen Baukunst. Leipzig 1821. 4.

Digitized by Google

Christ. Ludwig Stieglitz, Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuesten Zeiten. Nürnberg 1827. Neue, völlig umgearbeitete Aufl. 1836.

— — Dess. Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Lpz. 1834. 2 Bde.

K. v. Dalberg, Versuch einiger Beiträge über die Baukunst. Erfurt 1792. 4.

Jos. Fr. v. Raknitz, Geschichte und Darstellung des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung — auf Baukunst. Leipzig 1796. 4.

Lüder Versuch einer Geschichte der schönen Architektur, in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste. 2. B. 5. und 6. St. und 3. Band 1. und 2. St.

Gius. del Rosso, Geschichte der Baukunst. Aus dem Italienischen. Chemnitz 1801. 8. Ebendaselbst 1810—1815. 2 Thle. 8.

Quatremère de Quincy, de l'architecture Egyptienne. Paris 1804. 4.

Le Brun, Théorie de l'architecture Grecque et Romaine. Paris 1807. Fol.

Recueil et Parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, et par leur singularité, et dessinés sur une même échelle, par J. N. L. Durand. Paris an 1800. Fol.

Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neuern Baumeister von Normand, deutsch v. M. H. Jacobi. Potsd. 1829, mit 65 Kupfern. Fol. nebst Supplement von Mauch. Potsd. 1832.

A. Hirt, Anfangsgründe der schönen Baukunst. Berlin 1804. 8.

— — Dessen Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin 1808. Folio.

— — Dessen Geschichte der Baukunst der Alten. Berlin 1827. 3 Bände. 4.

D. Gilly, Darstellung der ägyptischen Baukunst. Leipzig 1805. Folio. — J. N. Schauff, Grundbegriffe der schönen Baukunst. Wien 1826.

Costenoble über altdeutsche Architektur und ihren Ursprung. Halle 1812, nebst den Bemerkungen seiner Recensenten.

E. F. v. Rumohr, Fragmente einer Geschichte der Baukunst in Schlegel's deutschem Museum. 1813. Märzheft.

Digitized by Google

C. F. v. Rumohr, über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters. Berlin 1831. 8.

Weinbrenner, über die Säulenordnung, im Morgenblatt. Jahrgang 1808. — über Theater. Stuttg. 1809. — über architektonische Verzierungen. Karlsr. 1820. — über Säulenordnungen, den Gebrauch der Säulen, Eintheilung und Aufführung der Gebäude. Stuttg. 1825.

Fr. Arnold, über den Vorzug der altgriechischen und römischen Baukunst vor der gothischen. Freiburg 1814. 8.

H. Ch. Genelli: Das Theater zu Athen, hinsichtlich auf Architektur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt. Berl. und Leipz. 1818. 4.

Sulp. Boisserée, Denkmale deutscher Baukunst. 12 Liefr. Fol. München 1831—1833.

C. M. v. Stackelberg's Ansichten von Griechenland, dess. Werk über den Phigalischen Tempel, der Apollotempel zu Bassä. Rom 1826. Folio.

Gärtner, Ansichten sicil. Monumente. Stuttg. 1822. Folio.

J. E. Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. Darmstadt 1821. ff. Folio.

Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, nebst der Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines Jeden derselben. Aus d. Franz. von Dr. Heldmann. Darmstadt 1831. 2 Bde. 8.

J. H. Wolff, Beiträge zur Aesthetik der Baukunst, oder die Grundgesetze der plastischen Form, nachgewiesen an den Hauptheilen der griech. Architektur. Darmstadt 1834. 8.

François Blondel, Cours d'Architecture.

Büsching, Versuch einer Einleitung in die Geschichte der Altdeutschen Baukunst.

Jos. Thürmer, Ansichten von Athen u. s. Denkmalen. Querfolio. Rom 1823—26. — Sammlung von Denkmalen u. Verzierungen der Baukunst in Rom, aus dem 15. u. 16. Jahrhundert. Dresden 1826—1832.

Moritz und Hirt, historisch-architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen in Italien und Deutschland. Berl. 1819. St. 1. 8.

Richardson, The new Vitruvius Britannicus.

Murphy, über die Grundregeln der gothischen Baukunst aus



Digitized by Google

dem Englischen von Engelhard. Darmst. 1829. 4. m. Kupf. — Denkmäler deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein 11. Lieferung. Straßb. 1825. ff.

Denkmäler der deutschen Baukunst. Dargestellt von G. Moller. Darmstadt 1821. ff. Fol. 2 Bde. 2. Auflage 1831. Als erläuternder Text dazu: Ueber die altdeutsche Baukunst. 2. Aufl. Leipz. u. Darmst. 1831. 8.

Heinr. Hübsch, über griechische Architektur. Heidelberg 1822. 4. 2. Ausg. eb. 1824. 4.

Wilh. v. Lübemann, Geschichte der Architektur. Dresden 1828. 8.

C. A. Rosenthal über die Entstehung und Bedeutung der architektonischen Formen der Griechen. Berlin 1831. — C. A. Meuzel Versuch einer Darstellung des jetzigen Zustandes der Baukunst in ästhetischer Hinsicht. Berlin 1832. 8. — Edmund Pötzsch Beiträge zur schönen Baukunst 1. Heft 1831. 2tes Heft 1832. Lpz. Fol. — L. v. Klenze, Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus. München 1835. — E. Kopp, Beitrag zur Construction der altdeutschen Bauart. 1. Heft. Erfurt 1831. — Heigelin Lehrbuch der höhern Baukunst für Deutsche. 3 Bde. 4. Lpz. 1830—33. L. Canina l'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti Sez. II. Architettura graeca. V Fasc. — Sez. III. Architettura romana VII Fasc. Rom 1832. — Dr. J. Döllinger, die Baukunst und ihre Bedeutung im Staate. München 1833. 4. — A. Schuck, die fünf Säulenordnungen, nebst einer Construction der architekt. Glieder 2. Aufl. Aschaffenburg 1834. — Die gothische Architektur und deren Abkunft, dargestellt durch den Dom, die Jacobskirche und einige andere Ueberreste altdeutscher Baukunst in Regensburg. Herausg. von J. Popp u. Th. Bülau 1. u. 3. Heft deutscher Baustyl. 2. Heft byz. Baustyl. Regensb. 1834—7. Das Ganze erscheint in 10 Heften. — Heß, die Lehre von den Säulenordnungen der Griechen, abgeleitet von den Monumenten. Magdeb. 1835. Dr. Fr. Kugler, über die Polychromie der gr. Architektur u. Sculptur u. ihre Grenzen. Berlin 1835.

## II. Plastik.

§. 185. **Gleich der Baukunst und Malerei ist die Plastik eine unter der Form des Raumes, für den Sinn des Gesichts, bildende Kunst; und die Gestalten, welche sie bildet, dienen nur zur Bezeichnung eines Höhern, Geistigen. Aber wenn in der Malerei das Ideale, das Gemüthliche**

Digitized by Google

vorwaltet; so herrscht in der Plastik das Reale vor. Um aber das Reale in der Hülle seiner Idee erfassen, und in einem entsprechenden Bilde dem Sinne vernehmbar darstellen zu können, muß in der plastischen Kunst die vollendete Körperlichkeit hervortreten; weshalb die Plastik zum Unterschied von der Malerei bezeichnet wird, als die unter der Form der Körperlichkeit bildende Kunst, als die Kunst der Sinnenwahrheit, die Kunst, welche für die Sinne des Gesichts und des Tastens zugleich bildet. Von dem Momente der architektonischen Schönheit unterscheidet sich das plastische dadurch, daß der Raum, der durch die plastische Form abgegrenzt wird, wesentlich für einen erfüllten gilt, während für die Architektur die raumerfüllenden Massen zunächst nur Mittel sind, um einen leeren Raum von der Continuität mit andern leeren Räumen abzuscheiden. Die Plastik ist folglich die Darstellung des Schönen im Raume, vermittelst harter oder weicher Massen, aus denen sie nicht bloß scheinbare, wie die Malerei, sondern tastbare körperliche, und zwar zum Unterschied von der Architektur organische Gestalten nach einem idealen Typus bildet. Schon hieraus ergibt sich, daß in der Plastik die Gestalt dem Ausdrucke nie darf aufgeopfert werden; es fehlt ja der Plastik der concentrirte Ausdruck der Seele als Seele, der Blick des Auges. Ein Unterschied der Plastik von der Architektur liegt auch darin, daß sich die Gestalt der Plastik von der architektonischen Bestimmung, dem Geiste als eine bloß äußere Natur und Umgebung zu dienen, losreißt, und ihrer selbst wegen da ist. Dieser Abtrennung zum Trotz bleibt aber das Werk der Plastik dennoch in wesentlichem Verhältniß zu seiner Umgebung.

§. 186. Die Plastik ist älter, als die Malerei; denn wenn der Mensch eine Idee äußerlich darstellen wollte, so war es natürlich, daß er, bei den rohen Anfängen der Kunst, den äußern Stoff ergriff, und die Idee gleichsam im Ganzen und Großen mit allen ihren Umrissen und Zügen nachzubilden suchte, so mangelhaft auch immer diese Versuche seyn mochten, als daß er bloß auf ebener Fläche darstellen, und den Figuren mehr den Schein der Wirklichkeit, als wirkliches, begrenztes Daseyn hätte ertheilen sollen.

§. 187. Auch die Plastik muß, wie die Malerei, ihre ganze Kraft in Einen Moment zusammendrängen; aber zur Lösung ihrer Aufgabe steht ihr weder ein Hinter-



Digitized by Google

**grund, noch die bunte Farbenwelt zu Gebote.** Die Verschiedenheit der Farben an der Oberfläche trübt das freie Erscheinen der Form, die nur des Lichtes und Schattens bedarf. Alle Versuche, die Farben auf plastische Kunstwerke zu übertragen, sind Verirrungen eines fehlerhaften Geschmacks; was man selbst in neuester Zeit von Anwendung der Färbung bei einzelnen Statuen der Hellenen gefunden hat, bezieht sich doch immer nur auf das mythisch Hergebrachte ihres Tempeldienstes. Wenn die Alten in der Gestaltung ihrer Götterbilder selbst auch den Gegensatz der natürlichen Färbung der Stoffe berücksichtigten, so daß Elfenbein, weißer Marmor ꝛc. den Göttern des Olymps vorherrschend zukamen, dagegen der schwarze Marmor und das Ebenholz den Mächten der Unterwelt: so liegt in dieser Wahl der farbigen Stoffe keineswegs eine bloß mythische Anspielung auf die Mächte des Lichtes und des Dunkels, sondern es war besonders der allgemeine Ausdruck des Heitern und Seligen, welches in jenem Spiele des Lichtes mit dem Stoffe freudiger aufstrahlt, während die Gewalt des Schrecklichen im düsteren Scheine einer kolossal gehaltenen, riesenhaften Bildung desto grausiger und furchtbarer hervorzutreten vermochte. Nur wo die Architektur für die Heiterkeit und Pracht ihrer Räume der glänzenden Farben und des Goldes bedarf, muß auch die Sculptur gewöhnlich ihr folgen. So liebten die Griechen in ihren von außen und innen bemalten Tempeln Bildwerke von Elfenbein und Gold, verziert mit metallischen Farben. — Ueberhaupt ist in dieser Beziehung sogleich der Anfang und das Ende der Kunst von dem zu unterscheiden, was sie auf ihrer echten Höhe geleistet hat. Die Lösung ihrer Aufgabe ist der Plastik nur dadurch möglich, daß sie der Oberfläche der Gestalten, welche sie bildet, jene charakteristischen Umrisse und ausdrucksvollen Züge einbilde, wodurch die darzustellende Idee sich unmittelbar und selbst ausspricht. **Die Plastik kann nur durch die größte Bestimmtheit, Leichtigkeit und Zartheit ihrer Umrisse, durch die höchste Reinheit ihrer Formen gefallen.** Jener Moment muß also bedeutend in Form und Gestaltung seyn.

§. 188. Es findet aber gar keine vollkommene Form Statt, die nicht zugleich eine ideale, einer Idee angemessene, ist. Nun ist es aber unmöglich, daß ein Ideal anders Statt finde, als unter charakteristischen Bedingungen; denn ein allgemeines Ideal gibt es nicht, sondern bloß ein nach Geschlecht, Alter

Digitized by Google

und Seelenausdruck modificirtes. Es gibt selbst nur ein Ideal männlicher und weiblicher Schönheit, kein Ideal schöner Menschengestalt überhaupt, und am allerwenigsten ein allgemeines Ideal der Schönheit oder des Schönen, wenigstens nicht ein solches, welches sich sichtbar aufstellen ließe; denn im Gebiete des Sichtbaren ist jedes nur schön und ideal in seiner Art. — **Das höchste Prinzip der plastischen Kunst ist demnach idealische Individualität, oder schöne Darstellung des Ideals, unter charakteristischen Bestimmungen.** In dieser Wechselwirkung und lebendigen Durchdringung des Idealen und Individuellen, des Göttlichen und Menschlichen besteht das wahre Wesen und das tiefste Geheimniß der Kunst.

§. 189. **Unter allen schönen Künsten hat die Plastik die engste Sphäre, den einfachsten Zweck und die strengste Bestimmtheit ihrer Formen;** aber in dieser scheinbaren Beschränktheit bringt sie allein das Ideal des Schönen in der höchsten Reinheit und bestimmtesten Individualität zur wirklichen Anschauung.

§. 190. **Was hat nun die plastische Bildnerei darzustellen?** Sie kann keine Naturscenen darstellen, ja nicht einmal alle Naturgegenstände, wie ihr denn, wegen der Ungeschmeidigkeit ihres Materials, Bäume, Laubwerke, Blumen ꝛc. nicht gelingen, und ihre Festons immer ein etwas schwerfälliges Ansehen behalten. Ueberhaupt muß sich die Plastik alles Zufälligen, Unbedeutenden, Entbehrlichen ganz entschlagen, um, bei der Gewichtigkeit ihrer eigenen Masse, die Idee der Leichtigkeit und Grazie lediglich durch die dargestellte Gestalt selber zu zeigen. Hier kann sie mehr andeuten als ausführen. Für die runden Werke bleibt der Plastik nur die Darstellung von Thieren und Menschen übrig.

§. 191. Was die **Darstellung der Thiere** betrifft, so sind diese, vom kleinsten Wurme an, bis zum größten Säugethiere, mit einer fremdartigen Substanz bedeckt. Durch diese Bedeckung wird der Ausdruck des Innern in den Umrissen des Fleisches den Augen verhüllt. Nur der Mensch kommt nackt und unbedeckt zur Welt; aber gerade darin besteht seine größte Zierde, dadurch wird seine Oberfläche zum sichtbaren Throne der Schönheit, und sein Körper zum treuen Spiegel des Geistes, des Idealen. Nur also in der Menschengestalt tritt uns der Geist sichtbar im Körper

Digitized by Google

entgegen, tritt in scharfen Umrissen und charakteristischen Zügen des Fleisches hervor.

§. 192. Freilich haben die Griechen, die ewigen Muster in der Plastik, auch Thiere gebildet. Aus dem gefiederten Geschlechte wurde der Adler als königlicher Vogel dargestellt. Lysipp hat sich durch seine Pferde, so wie Myron durch seine Kuh verewigt. Ja die Griechen erfanden sogar kühne Zusammensetzungen der thierischen und menschlichen Gestalt; so entstanden die Centauren, Tritonen, Satyrn. Selbst bei ihren Götterbildern kommen Anspielungen, die aus charakteristischen Thierformen entlehnt wurden, vor. So gleicht das ambrosische Gelocke des olympischen Zeus der Mähne des Löwen; Herkules kleiner Kopf, der auf starkem Nacken ruht, erinnert an die ähnliche Bildung des Stiers; der leichte Schritt der Diana an den flüchtigen Hirsch. Jedoch wurden, wenige Darstellungen weggerechnet, die vielleicht zu religiösen Gebräuchen gewidmet gewesen, und die ebenfalls eine symbolische Bedeutung hatten, Thiere von den Alten bloß gebildet, entweder um den Menschenstatuen als Attribute zu dienen, wie wir z. B. neben der jagenden Diana eine Hirschkuh finden, neben Zeus den Adler, oder um Gebäude auswendig und inwendig zu verzieren. In allen diesen Fällen kann man diese Werke nicht als selbstständige Werke der Plastik betrachten. Treue findet sich darin selten. Größtentheils ist diese der Wohlgestalt der Gruppe, wozu das Thier gehörte, der wohlgefälligen Anordnung des Orts, wo es gestanden, und dem Ausdruck des Charakters der Gattung aufgeopfert.

§. 193. **Zum Ausdrucke der Ideen der Plastik ist demnach keine Gestalt angemessener als die menschliche, als Ausdruck des höchsten geistigen Lebens in der vollkommensten Organisation, die Blüthe der Schöpfung, das Bild der sittlichen Freiheit. Obgleich aber die menschliche Gestalt die edelste und angemessenste für die Plastik ist, so dienet sie ihr doch in den höheren Kreisen der Plastik nur als Hülle. Schon darum fallen in der Plastik auch die scherzhaften Darstellungen des wirklichen Lebens, an die sich die Malerei mit Erfolg wagt, weg.** Die antike Kunst hatte hiebei einen Behelf, der der modernen fehlt. Sie rückte die gemeine Wirklichkeit aus dem Kreise der Menschheit, je nach dem Grade seiner Gemeinheit, mehr oder weniger heraus, und hinüber in den Kreis der Thierheit. Die naive Sinnlichkeit, worin

Digitized by Google

das Gelüsten nur eben erst hervorbrechen will, steht an der Grenze der reinen Menschheit, — die noch schöne Jünglingsgestalt des Fauns, aber mit einer der thierischen sich nähernden Physiognomie, und die tanzende Mänade. Einen Schritt weiter, und der Künstler gibt der Menschenfigur ein Abzeichen der Thierheit, ein Horn, einen kleinen Schweif, bis noch weiterhin die Menschenform übergeht in den ziegenfüßigen Panen und Satyrn, in Centauren u. s. w., wie man sie im Gefolge des Bacchus findet.

§. 194. **Die Plastik ist, wie Nüsslein richtig bemerkt, ihrem Wesen nach symbolisch**; ihre Aufgabe besteht in der Ineinsbildung der Idee und des Gegenstandes; auf dem höchsten Gipfel der Kunst werden daher ihre Werke erscheinen, als besondere, bestimmte Dinge, und zugleich als Ideen; jede ihrer Gestalten nämlich wird eine besondere Idee in sich fassen, und nach ihrer Fülle entfaltet in sich darstellen. Dieses ist aber nach der griechischen Mythologie der Begriff der Götter. Daher der Ausdruck: »Gibt die Baukunst der Gottheit ein irdisches Haus, so gibt ihr die Plastik einen irdischen Leib.« Jede der griechischen Gottheiten stellte das Unendliche in seiner Begrenzung dar, jeder Modus des Unendlichen aber heißt eine Idee. Hier erschien das Unendliche in der Macht, dort in der Würde, hier in der Weisheit, dort in der Huld. Zeus war ein Personifikat der ernsten Hoheit mit Güte verbunden, Pallas das des höchsten Verstandes, der höchsten Weisheit ꝛc. Es läßt sich auch geschichtlich nachweisen, daß die Plastik — in ihrem goldenen Zeitalter — sich vorzüglich in Bildung von Göttergestalten gefiel, und daß Bildnisse, ikonische Darstellungen, nur nach dreifachem Siege zu Theil wurden.

§. 195. **Hat aber gleich die griechische Plastik in ihren Götter- und Heroenbildungen das schöne Ideal der Menschengestalt in so hoher Vollkommenheit ausgebildet, daß auf diesem Wege der neuern Kunst nichts mehr erreichbar bleibt; so ist darum die Sphäre dieser Kunst selbst keineswegs geschlossen.** Der reichen Mannichfaltigkeit von Charakteren ungeachtet, die von den Alten zu eben so vielen Kunstidealen ausgebildet worden, ist die Quelle derselben noch nicht erschöpft; und es ist nicht nur möglich, sondern sogar nothwendig, daß der moderne Künstler neue Charaktere erfinde, und durch sie die Sphäre des Kunstideals erweitere. Aber dieses kann und muß geschehen, ohne sich vom Style der alten Kunst zu entfernen. Bilden nicht die

Digitized by Google

zunächst an das Menschliche grenzenden Apostel und Evangelisten, Heiligen und Märtyrer gleichsam einen Cyklus der Heroendarstellung der christlichen Plastik? Gehören nicht auch die Darstellungen des Moses, der Propheten und anderer alttestamentarischer Bildungen in den Kunstkreis der Plastik? Nur müssen diese Gestalten, als plastische, stets zugleich der Körperlichkeit als solcher ihr Recht ertheilen. Das Charakteristisch-Schöne in den Madonnenbildungen liegt keineswegs in der vollendeten Körperform, sondern in dem höheren, geistigen Ausdruck, darum ist dieser Gegenstand der Malerei günstiger, als der Bildnerei. Diese vermag auch nicht leicht ein der erhabenen Idee des Weltheilandes entsprechendes Abbild genügend zu gestalten. Doch hat es Thorwaldsen in der großen Statue Christi, der unter seine Jünger tritt mit dem Zurufe: Friede sey mit Euch — zu Kopenhagen — und Dannecker in einer nach Petersburg gekommenen Marmorstatue des Mittlers glücklich versucht. Und bleibt nicht Michel-Angelo's trauernde Mutter mit der Leiche ihres Sohnes auf dem Schooße, in der Peterskirche zu Rom, eines der bedeutungsvollsten und trefflichsten Werke der Plastik? Die Gottheit des Christus als reiner vollkommenster Geist, ist um so weniger ein Gegenstand der plastischen Kunst.

Einen untergeordneten Cyklus plastischer Werke bildeten bei den Alten jene Figuren, welche einfache Handlungen des Lebens darstellen, und die also keine tiefere Bedeutung haben, als eben nur den poetischen Ausdruck der menschlichen Schönheit für sich, die ungeschwächte Kraft der Naturwahrheit. Dahin gehört z. B. der bekannte Dornenzieher. In der neuern Zeit hat besonders Rudolph Schadow derlei Gegenstände mit Glück behandelt. Man erinnere sich nur an seine Spinnerin (in der fürstlich Esterhazyschen Sammlung). Es ist eine einfachgraziöse Gestalt, voll Wahrheit in der Auffassung der Situation und Schönheit der Form. Doch zu den würdigsten Gegenständen für die neuere Plastik gehören historische Denkmale, der Erinnerung großer Todten geweiht. — Die Westminsterabtei in London, das Pantheon in Paris, Santa Croce in Florenz, Walhalla bei Regensburg enthalten Großes und Musterhaftes.

**§. 196. Nicht immer läßt sich die Idee völlig im Sinnlichen ausdrücken; deshalb bedient sich die Plastik oft der Allegorie,** indem sie den Begriff, nur so weit es möglich ist, in der

Digitized by Google

Gestalt andeutet, alles Speciellere durch Attribute bezeichnet. So tritt uns die Hoffnung mit der Granatblüthe, der Todesgenius mit der gesenkten Fackel entgegen. Diese Vorstellungen sprechen zwar weniger das Gemüth, als den Verstand an, aber doch behält die Gestalt eine geheimnißvolle Bedeutsamkeit, auch da, wo die Allegorie in der Geberde liegt, wie bei der Nemesis, welche Gewissen und Vergeltung bedeutet, indem sie in den eigenen Busen blickt, oder bei Harpokrates, der mit auf den Mund gelegtem Finger die Stille der schaffenden Natur anzeigt.

§. 197. **Aus der Aufgabe, welche der Plastik vorliegt, leuchtet die Richtigkeit der Forderung ein, welche an diese Kunst gemacht wird, nämlich, daß ihre Gestalten erscheinen mit edler Einfalt und ruhiger Größe ausgeführt,** gleichsam unmittelbar aus den Händen der Natur selbst hervorgegangen, und mit keinem andern Schmucke, als ihrer natürlichen Schönheit bekleidet. **Ruhe ist der Charakter des in sich Vollendeten. Die Göttergestalten müssen darum in der höchsten Ruhe dargestellt werden.** Alle Thätigkeit, welche auf Anstrengung hindeutet, muß vermieden werden. Je weniger von Ausdruck, von Bewegung zu erkennen ist, desto mehr gewinnt das Werk der Plastik den Charakter des Unwandelbaren, des Ewigen. Betrachtet, ruft Winkelmann, den olympischen Jupiter, wenn ihr noch vor ihm stehen könntet, und sagt mir, ob ihr nicht die hohe Ruhe bewundert, in welcher der Vater der Götter und Menschen erscheint. — Die Ruhe aber, in welcher die Göttergestalt erscheinen soll, ist nicht Erschlaffung, sondern jene höhere Ruhe, welche in dem höchsten Gleichgewichte der Seele besteht. Und dieses innere Gleichgewicht werde in der plastischen Gestalt sichtbar durch ein äußeres Gleichgewicht aller ihrer Theile und Glieder. Darum sey auch mitten in der Bewegung des Körpers kein Muskel, keine Sehne, kein Nerve sichtbar, das Gleichgewicht der Theile sey ungestört, was so schön erreicht ist im Apollo von Belvedere im Museo Pio-Clementino zu Rom. Er schreitet einher in einem erhabenen Gange, und mit einem erhabenen Schwunge seines Leibes; aber keine Spur des gestörten Gleichgewichts ist an ihm wahrzunehmen; es erscheint keine Ader, keine Sehne, kein Nerve. Es ist Bewegung in Ruhe, und Ruhe in Bewegung. Dennoch hat dieser Apollo nicht mehr die grandiöse Einfachheit der frühern griechischen Plastik, welche die Ruhe

Digitized by Google

und Kindlichkeit der Götter durch unbedeutendere Aeußerungen kenntlich machte. Der sogenannte Antinous dagegen, ebenfalls im Museo Pio-Clementino, ist die personificirte Ruhe; sein Geist ruht in sich selbst, so auch der Körper; es ist gleichsam Stillstand in beiden Naturen.

§. 198. **Doch nicht nur in den Götter-, sondern auch in Menschengestalten, welche aus der Hand der Plastik hervorgehen, wie in geschichtlichen Denkmälern, herrsche die höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht.** Die einzelne Gestalt kann nur in Ruhe, d. i. nur in einer Attitüde dargestellt werden, die als Geberdung wieder charakteristisch ist, und mit bloß physiognomischem Charakter; denn den pathognomischen Ausdruck würde man nicht verstehen, und nach der Ursache desselben fragen, die nur durch Hinzufügung von Andern außer ihr verständlich werden kann. Darum hüte sich der Künstler bei geschichtlichen Denkmälern seine Figur in eine zu schnell vorübergehende Situation oder Handlung zu bringen, weil diese der Totalität und Tiefe der Bezeichnung, der vollständigen Darstellung des Charakters schadet.

§. 199. **Mäßigung des Ausdrucks, vorzüglich des Ausdrucks der Leidenschaft und des Affekts, ist daher strengste Forderung für die Plastik.** Auch wo der Affekt stürmt, strahle in seinen höchsten Graden die Schönheit, wie ein Sonnenblick durch Gewitterwolken, aus Schmerz und Leiden hervor. Leidenschaft und Affekt müssen in plastischen Bildungen niedergehalten erscheinen, gemäßigt. Die Kraft der Leidenschaft muß sich als wirklich zeigen, es muß sichtbar seyn, daß sie sich empören könnte; aber sie muß durch die Macht des Charakters, die Größe der Seele niedergehalten erscheinen. Als Muster einer solchen Mäßigung in dem Ausdruck des Gefühls steht Laokoon da, im Museo Pio-Clementino zu Rom, ein Wunder der Kunst. Ueber alle Glieder des Körpers sehen wir eine göttliche Seele ausgegossen. Indem das Leiden die Muskeln schwellt und die Nerven spannt, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem, um den Schmerz in sich zu verschließen. Der Schmerz, der sich in allen Muskeln und Sehnen äußert, bricht nicht aus in einer Wuth des Gesichts und der ganzen Stellung. Er erhebt kein Geschrei, es ist nur ein langes Seufzen, das er in sich zieht, und welches den Unterleib erschöpft, und die Seiten hohl macht. Das Gesicht ist klagend, aber nicht

Digitized by Google

schreiend, die Augen sind nach der höhern Hilfe gewandt. Siehe Winkelmann.

§. 200. **Die Mäßigung des Ausdrucks ist aber ferner eine nothwendige Wirkung von der Anwendung des idealischen Princips auf die Kunst.** Denn wie die Gestalt durch das Ideal vereinfacht, im Charakter von allem Gemeinen und Zufälligen der Individualität gereinigt und veredelt wird; so wird gleichmäßig auch der Ausdruck gereinigt, vereinfacht, veredelt, und bloß auf sein Wesentliches, wie es an einer vollkommnen Natur erscheinen kann, zurückgeführt. Da fallen dann auch alle Verzerrungen und Grimassen weg, die der heftige Schmerz aus einer gewöhnlichen Natur hervorpreßt, so wie alle Züge des thierischen Ausdrucks, welche die Leidenschaft an rohen und gemeinen Menschen offenbart, und welche so wie jene Verzerrungen mit einer schönen Darstellung unverträglich sind. Es läßt sich also eine Mäßigung des Schmerzens, oder vielmehr des Ausdrucks, nicht allein ohne Nachtheil der Wahrheit sehr wohl als zweckmäßig denken, sondern sie ist auch einer vollkommnen Natur ganz angemessen, und für die Einheit der Darstellung durchaus nothwendig. Und ist nicht schon die feste Norm des griechischen Profils, besonders aber die Linie der Stirn und Nase ein unerschütterlicher Damm, welchen der reißendste Strom der Leidenschaft nie ganz durchbrechen kann? Hiezu kommt noch der Umstand, daß die Bildsäule in sich gewogen sich selber tragen muß, daß alles Uebertriebene Zerstörung droht.

§. 201. Daher auch die hohe Bedeutung und der Vorzug des Nackten in der Plastik, welche Bedeutung sich um so mehr ausspricht, indem auf den Umrissen, welche die Plastik der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, ihre ganze Wirkung beruht; sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören, oder unmöglich machen, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder hüllen möchte. Obwohl aber die Formen der menschlichen Gestalt ungleich höher stehen, als die reizendsten Formen der Gewänder; so gibt es doch Fälle, wo die Bekleidung (Draperie) des Objekts ästhetisch nothwendig wird. Auch hiebei haben die Griechen ihren eben so großen als zarten Sinn für das Schöne und Schickliche bewährt. Nur die, mehr dem Knaben- und Mädchenalter noch angehörenden Götterjünglinge und Jungfrauen würden unbekleidet dargestellt; so Amor, so sind Bacchus, Apoll, Hermes noch nicht auf die Stufe des Mannesalters gestellt; eben so gehören Venus und die Grazien noch der unentwi-

Digitized by Google

ckelten Jugend an; wobei noch zu bemerken ist, daß sie erst nach Phidias unbekleidet gebildet wurden. Auch machte man die Bemerkung, daß die Darstellung einer nach Außen gerichteten körperlichen Thätigkeit bei Werken der Plastik die Stelle der Draperie vertritt, und Gestalten, denen eine solche beigelegt ist, allein unter allen übrigen mit größerem Vortheile nackt, als ganz oder theilweise bekleidet erscheinen. So die Heroen Perseus, Herkules, Theseus, Jason, bei denen der Heldenmuth, der Gebrauch und die Ausarbeitung des Körpers zu Werken körperlicher Stärke und Ausdauer die Hauptsache ist; die Ringer in den Nationalkampfspielen, wo nicht der Inhalt der Handlung, Geist und Individualität des Charakters, sondern allein die Körperlichkeit der That, die Kraft, Gelenkigkeit ꝛc. das Interessante seyn konnte. Wo dagegen Alter und Würde eine Bekleidung fordern, fehlt sie nie; so erscheinen Jupiter, Neptun, Aeskulap, die strenge Pallas Athene, die keusche Diana, die ernste Juno, Ceres, die Musen immer bekleidet.

§. 202. **Wo Bekleidung nothwendig wird, da hängt die Wahl der Draperie nicht von der Neigung des Künstlers, sondern von dem gewählten Gegenstande ab.** Hierin haben die Bildner zwei an sich verschiedene Systeme angenommen. Das eine befolgt die hohe Einfachheit der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der wirklichen Bekleidung und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. Die berühmten Gewänder der Griechen, welche man naß nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, daß sie naß zu seyn, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen alle Nuancen der verhüllten Form errathen, lassen die vom Geiste ausgehende Stellung und Bewegung des Körpers deutlich durchscheinen; im Wurf und Fall, in Flächen und Falten der Gewänder drückt sich der Charakter der Figur aus, und so bringen sie eine hohe Wirkung hervor; doch finden sich auch in den griechischen Kunstwerken Bekleidungen von gröbern Stoffen. Den nassen Gewändern sind nämlich die weiten und faltigen entgegengesetzt. Die nassen Gewänder sind allerdings unter gleichen Bedingungen vorzuziehen; aber sie würden sich schlecht für eine Pallas Athene schicken, oder für eine Vestalin. Bekleidungen von gröbern Stoffen dürfen in neuern Kunstwerken ja nicht von dem oft unsichern Geschmack der wechselnden Mode entlehnt werden. Denn in der Plastik muß die historische Wahrheit des Kostüms der Schönheit streng unterge-

Digitized by Google

ordnet werden. Nur bei Porträts berühmter Personen aus der neuern Zeit wird der Künstler bestrebt seyn müssen, die lebendige Vergegenwärtigung der Zeitepoche mit den Forderungen der Kunst und des Geschmacks in vollkommenen Einklang zu bringen, wie es Rauch in den Bildwerken gethan, wodurch er mehrere Helden und Scenen des deutschen Befreiungskrieges verewigte. Fliegende Gewänder sind, als eine in der Luft fliegende Steinmasse, immer unnatürlich, ausgenommen im Relief und auf geschnittenen Steinen, z. B. der Atalante.

§. 203. **Die Draperie beruht auf dem Gegensatz der Falten und Flächen.** Die erhobenen Glieder haben keine Falten, diese fallen in die Höhlungen. In den Werken des alten Styls gehen diese Falten gerade, in den schönsten Werken der Kunst in Bögen, sie werden gebrochen, so daß sie wie Zweige von einem Baume erscheinen. Die Falten dürfen keine spitzigen Licht- und Schattenwinkel machen, weil die scharfen Durchschnitte das Auge beleidigen, den fleischigen Formen das Sanfte benehmen, und übel zusammenstimmende Theile bilden. Sind sich die Falten alle gleich, so entsteht Steifheit. Die Gewänder dürfen in der Plastik weder in den Falten, noch im ganzen Wurfe auf einen vorhergegangenen Moment hindeuten. Uebrigens gibt es für den Idealstyl der Plastik, welcher alles verschmäht, was an die gemeine Nachahmung des Wirklichen erinnert, eine einzigwahre Art, den Charakter des Stoffes bloß im Wesentlichen andeutend auszudrücken. Ein Beispiel vortrefflich geworfenen Gewandes gewährt die Farnesische Flora zu Neapel im Palaste der Studien.

§. 204. **Die Schönheit der Form gilt dem plastischen Künstler für das Höchste, und Gestalten wahrer, idealischer, schöner darzustellen als die Plastik, vermag keine andere bildende Kunst. Je weniger daher der Stoff als solcher an dem plastischen Kunstwerk sich bemerkbar macht, je weniger er unsere Aufmerksamkeit als Naturprodukt anzieht, wie z. B. der mehrfarbige Marmor, oder der Jaspis und Granit, desto reiner wird der plastische Eindruck seyn.** Darum wählten die Bildner für ihre größten Werke einen reinen, weißen, feinkörnigen Marmor. Man vergleiche nur, wenn man plastische Werke der Aegyptier aus Granit und Jaspis sieht, die doch überdieß sehr auffallende Formen haben, den Eindruck, den sie machen, mit dem einer Statue aus reinem, carrarischem Marmor. Bei jenen zieht uns gleich Anfangs der Stoff eben so sehr an, als er auch, weil er

Digitized by Google

eine Schattenfarbe an sich trägt, die Deutlichkeit der einzelnen Formen stört; dagegen erblicken wir in der Statue aus weißem Marmor, z. B. in der Venus Anadyomene (in der Tribune zu Florenz) zuerst die Schönheit der Form in voller Deutlichkeit.

§. 205. **Die schwere Aufgabe der Zeichnung in der Plastik ist: auf der Oberfläche auch das sehen zu lassen, was darunter liegt, so daß der Muskelbau und das Knochengerüste erkennbar wird.** So ist und bleibt Laokoon ein Muster des Knochenbaues, der Muskelbewegung, und Korrektheit der Zeichnung. Die Anatomie des thierischen und insbesondere des menschlichen Körpers, nebst dem Studium seiner äußern Gestalt, deren Verschiedenheiten, Veränderungen und Bewegungen, ist für den Plastiker genau das, was der Generalbaß für den Componisten, und die angewandte Mathematik für den Architekten ist. Auch aus diesem Grunde erhellt die Unstatthaftigkeit der Färbung plastischer Werke. Denn die Farbe gehört wesentlich der Oberfläche der Körper an, und zieht den Blick ab von der Aufmerksamkeit auf den innern Bau derselben, oder von der Ergänzung des Bildes dieses Baues durch die Einbildungskraft und von der Vorstellung dessen, was nicht unmittelbar auf jener Oberfläche liegt.

§. 206. **Was die Dimension betrifft, so legten in der Plastik alle Völker, die hierin Bedeutendes geleistet, Werth auf überlebensgroße Darstellungen.** Der Grund davon liegt wohl darin, daß, wo es, wie bei der Plastik, auf Hervorhebung der Form ankommt, der sicherste Prüfstein die überlebensgroße Darstellung ist. Wenn der Künstler nicht die kleinsten Lineamente und Abwechslungen versteht, wird sein kolossales Werk wie ein Rahmen seyn, den er nicht anzufüllen verstand, und die Fehler werden um so entschiedener hervortreten. Ueberdieß erfordern die öffentlich aufgestellten Werke, daß der Beschauer sie aus der Ferne betrachten kann. Zwar kann die Plastik auch verkleinern; allein als allgemeinen Grundsatz kann man annehmen, daß sie im Kleinen nichts geleistet hat, wo sie sich zuvor nicht im Großen bewährte. Erst in der spätern Zeit der Kunst erscheinen die Gemmen und geschnittenen Steine.

§. 207. **Die plastischen Gestalten sind entweder völlig nach der Ansicht der Natur in's Runde, und so gebildet, daß sie von allen Seiten gesehen werden können, und zwar theils als vollständige Formen (ganze Figuren, z. B.**

Digitized by Google

Statuen; doch wird dieß Wort nicht bloß von der menschlichen Gestalt, sondern auch von ähnlichen Darstellungen des thierischen Körpers gebraucht); theils nach gewissen Haupttheilen, z. B. Büsten; theils einzeln, theils gruppirt, wenn mehrere Figuren zu der Totalität einer ästhetischen Form verbunden werden; oder sie erscheint auf einem flachen Grunde, bloß nach einem Theile der Oberfläche, Relief. — Die Statue ist das einfachste und erhabenste Kunstwerk, der eigentliche Mittelpunkt der Plastik.

§. 208. Was die Gruppirung betrifft, so kann die Plastik nicht so, wie die Malerei, verschiedene Gruppen verbinden; sie hat keinen Hintergrund, keine Perspektive, und muß alles auf dieselbe Fläche bringen; weswegen sie sich immer nur auf kleine Gruppen einschränken muß. Hiezu kommt noch ein anderer Grund. Die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Plastik hervortreten muß, erlaubt es der Kunst nicht, sich an historische, oder dramatische Kompositionen zu wagen. Dazu kommt noch, daß das Schöne der plastischen Darstellung weniger auf der historischen Komposition, als der unmittelbaren Anschauung der schönen Körperform beruht. Die Plastik muß sich daher auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere einschränken, und wenn sie auch sich an die Darstellung einer Handlung wagt, so darf es nur eine solche seyn, die nicht allein wenig Figuren erfordert, und die Gruppirung begünstigt, sondern die ihr auch überdieß ein natürliches Mittel an die Hand gibt, die wenigen Theile zu einem Ganzen zu verbinden. Hieher gehören bloß ruhige Zusammenstellungen, wie z. B. die zwei kolossalen Rossebändiger, die zu Rom auf Monte Cavallo stehen, und auf Castor und Pollux gedeutet werden. Man schreibt die eine Statue dem Phidias, die andere dem Praxiteles ohne festen Beweis zu, obschon die hohe Vortrefflichkeit der Konception und die zugleich zierliche Gründlichkeit der Ausführung so gewichtige Namen rechtfertigt. Es sind dieß nur freie Gruppen, die noch keine eigentliche Handlung oder Folge derselben ausdrücken, und für die öffentliche Aufstellung vor dem Parthenon, wo sie ursprünglich sollen gestanden haben, ganz geeignet sind.

§. 209. Im Allgemeinen scheint sie mehr zur Schilderung geeignet, wo Zustände die Hauptsache sind, und nur so viel Handlung hinzukommt, als nöthig ist, den Zustand

Digitized by Google

**desto erkennbarer zu machen.** Situationen der einfachsten Art gehören vornehmlich der Plastik an, und die Griechen beurkunden auch hierin ihren hohen Sinn; denn durch die Unbedeutenheit gerade der bestimmten Situation haben sie die Höhe und Selbstständigkeit ihrer Götter-Ideale hervor, und brachten durch das Harmlose und Unwichtige des Thuns und Lassens die selige, ruhige Stille und Unwandelbarkeit der ewigen Götter um so näher zur Anschauung. — Erscheint die plastische Gestalt, oder Gruppe im Ausdrucke eines bestimmten Zustandes, einer wirklichen Handlung; kündigt ihre Stellung, ihr Geberdenspiel, ihr ganzer Ausdruck eine bestimmte, thätige oder leidende Situation an; so ist die Regel: Ein Kunstwerk soll durch sich selbst verständlich seyn; es soll seinen Inhalt durch sich selbst erklären, — für die Wahl und Behandlungsweise des Stoffes von der höchsten Wichtigkeit. — In diesem Falle wird der Künstler seiner Gestalt oder Gruppe nebst dem physiognomischen Charakter, auch einen bestimmten pathognomischen und mimischen Ausdruck ertheilen müssen, welcher die Bedeutsamkeit und das Leben der Gestalten noch erhöhe.

§. 210. **Die Plastik kann aber auch in einer einzigen Gestalt ihre ganze Größe beweisen, kann an ihr ihren eigenthümlichen Zweck, schöne Darstellung eines idealischen Individuums, völlig erfüllen.** Denn je mehr die Plastik alles in einen Mittelpunkt zusammendrängt, je mehr sie die ganze Fülle ihrer Idee in einer Gestalt vereinigt, und dem Auge offenbar macht; desto mehr erreicht sie auch äußerlich den Beruf, den sie hat, in ihren Gestalten höhere Naturen darzustellen. Darauf haben sich die großen klassischen Künstler des griechischen Alterthums beschränkt, und sie haben die höchsten Wirkungen der plastischen Kunst hervorgebracht, wir bewundern ihre Werke als Meisterstücke der Kunst.

§. 211. **Zwar könnte man sich, wie Rüsslein sagt, auf die bewunderte Gruppe Laokoon's berufen, wo sich die Plastik mit Glück an die dramatische Komposition gewagt hat. — Aber diese Gruppe besteht nur aus drei Figuren, und diese stellen einen Greis und zwei Knaben vor, die sich leicht durch ihr Alter und ihre Größe unterscheiden, und so eine deutliche und schöne Gruppe bilden. Die Figuren ließen sich ferner durch die Windungen der Schlange und durch eine gemeinschaftliche Ursache ihres Schmerzens zu einem Ganzen verbinden. Und endlich bestimmte der**

Digitized by Google

Künstler die Gruppe für eine Nische, worin sie nicht umgangen werden konnte, und dadurch gleichsam einen Hintergrund erhielt. Man schließt dieses daraus, weil das sonst so schöne Werk an seiner Hinterseite nicht vollkommen ausgearbeitet ist. — Aber könnte man sagen: gibt es aus dem Alterthume nicht noch größere Kompositionen? Allerdings, wir haben ja selbst noch die Gruppe der Niobe (in der großherzoglichen Gallerie zu Florenz) übrig; aber Niobe und ihre Kinder waren entweder gar nicht zu einer Gruppe verbunden, oder sie waren, wie der englische Architekt Cockerell mit Gründen der Wahrscheinlichkeit vermuthet, an einem Giebelfelde eines Tempels, und zwar eines Apollo- und Dianentempels aufgestellt. Die allgemeine Form für die Anordnung ist hier durch den Raum; für welchen die Gruppe bestimmt war, gegeben. Die Hauptfigur stand in der Mitte und konnte die größte, hervorstechendste Gestalt seyn; die übrigen gegen die spitzen Seitenwinkel des Giebels hin bedurften anderer Stellungen bis zum Liegen. — Beide Gruppen, Laokoon und Niobe, stehen noch von einer andern Seite als erhabene Marksteine da, wie weit der Genius der alten Kunst sich der unbekannten Grenze des höchsten, mit der Schönheit vereinbaren Affektes, genähert hat. — Einige andere größere Kompositionen, deren die Verzeichnisse der alten Kunstkenner Erwähnung thun, hatten unstreitig eine gottesdienstliche Bestimmung; sie sollten einen Glaubensartikel der Lokalreligion dem Gedächtnisse einprägen, und dabei kam es mehr auf diplomatische Treue und Deutlichkeit an; man konnte dieser etwas von dem Höchsten der Kunst aufopfern. Der Art ist ohne Zweifel die Gruppe von fünf Figuren zu Delphi, welche den Streit des Apollo und des Herkules um den Dreifuß vorstellen. Die einzelnen Figuren scheinen von großer Vollkommenheit gewesen zu seyn, desto geringer aber der Werth der Komposition. Und in dieser konnte auch füglich das Werk etwas zurückbleiben, da es an Ort und Stelle vorzüglich an den Sieg des wahrsagenden Gottes erinnern sollte. Andere waren auf weiten öffentlichen Plätzen, und um in großer Entfernung gesehen zu werden, wahrscheinlich in einer beträchtlichen Höhe aufgestellt. Zu diesen gehört ohne Zweifel der berühmte Farnesische Stier, der jetzt in Neapel wieder seinen günstigen Standpunkt auf einem großen, freien Platze erhalten hat. Es ist augenscheinlich, daß es hier unmöglich auf die Vollkommenheit einer dramatischen Komposition ankommen konnte, deren größte Feinhei-



Digitized by Google

ten auf einem solchen Standpunkte für den aufmerksamsten Beobachter verloren gingen. Alles, was er zu bewundern übrig lassen konnte, waren die einzelnen Figuren und die malerische Anordnung. Erinnerung an Lysipp's Darstellung der macedonischen Helden, die am Granicus gefallen, an des Skopas Zug des Achill nach den Inseln der Seligen.

§. 212. Alle diese Werke hatten den Fehler, daß sie, da sie frei standen, so viel Gesichtspunkte zuließen, als der Beschauer wählen wollte. Die Statue, einzelne Gestalt oder Gruppe, soll, von jeder Seite gesehen, schön seyn. Dessen ungeachtet wird durch die Handlung der Gestalten selbst ein **Gesichtspunkt** der vorherrschende werden; der Gesichtspunkt nämlich, in welchem die Gestalten der Phantasie des Bildners zuerst erschienen. Von diesem Gesichtspunkte aus wird sich auch die Gestalt am mannichfaltigsten und schönsten zeigen. Diesen Gesichtspunkt des Bildners muß der Beschauer vor allem aufsuchen, um das Werk zu beurtheilen; von ihm aus dann, wie aus der Phantasie des Bildners fortschreitend, die Schönheit der Gestalt aus allen übrigen Gesichtspunkten sich ausbilden. So schön also, als jeder Gesichtspunkt seyn kann, soll jeder seyn, aber einer ist der schönste. Oft wird aber der Gesichtspunkt einer Statue vornehmlich durch den Umstand bestimmt, daß die Plastik in einem sehr nahen Zusammenhang mit der Architektur stand. Die Hauptgottheiten hatten bei den Alten ihre bestimmte Stelle im Hintergrunde des Tempels, andere standen in Nischen; weshalb die Forderung, daß man jede Statue von allen Seiten müsse betrachten können, ungehörig ist.

§. 213. **Endlich kommt es bei Betrachtung plastischer Werke auch auf die Beleuchtung an,** sollen sich ja alle Schönheiten ihrer charakteristischen Formen dem Auge darstellen. Darum sollten wohl Statuen auf ihren Fußgestellen beweglich angebracht seyn, um nach Bedarf sie entweder ganz oder theilweise in eine ausgesuchte Beleuchtung zu bringen. Nicht in jeder Richtung spricht das Licht gleich gut an. Je stumpfer der Winkel, unter welchem es einfällt, desto mehr verlängern sich die Schatten, selbst über die lichten Theile hin; Alles wird unbestimmter. Je spitziger dagegen, desto greller das Licht, schärfer die Schatten, weniger Vermittlung durch Halbtöne, ohne dabei noch der härteren Schlagschatten zu gedenken. Fällt endlich das Licht unter rechtem Winkel auf, so zeigt es sich in breiten Massen zu den schmäleren Schatten

Digitized by Google

außer allem Verhältniß; die benachbarten Theile werden durch häufige Reflexe erleuchtet, und die feineren Erhöhungen vom Lichte gänzlich verschlungen. Am vortheilhaftesten bleibt die Fackelbeleuchtung. Jedes Stück wird nur einzeln, abgeschlossen von allen übrigen, betrachtet, und die Aufmerksamkeit des Beschauers bleibt lediglich auf dasselbe gerichtet; dann erscheinen in dem gewaltigen, wirksamen Fackellicht alle zarten Nüancen der Arbeit weit deutlicher, alle störenden Widerscheine hören auf, die Schatten werden entschiedener, die beleuchteten Theile treten heller hervor. Ein Hauptvortheil aber ist unstreitig der, daß ungünstig aufgestellte Stücke hierdurch das ihnen gebührende Recht erhalten.

§. 214. **Zu den Gruppen gehören gewissermaßen auch die Reiterstatuen, die Biga und Quadriga, Menschenstatuen zu Pferd, oder im Wagen mit zwei oder vier Pferden bespannt.** Sie können entweder allein stehen, oder an Gebäuden angebracht werden. Die Alten scheinen sie hauptsächlich auf die letzte Art angewendet zu haben. Die Neuern stellen sie frei in der Mitte öffentlicher Plätze, auf einer hohen Basis, auf. Die verschiedene Art ihrer Aufstellung gibt ihrer Wohlgestalt und ihrem Charakter verschiedene Modifikationen. Ein Werk, das einzeln steht, muß diese Eigenschaften ganz an sich selbst zeigen. Ein Werk, das zur Dekoration eines andern dient, wird zugleich in Beziehung auf dieses beurtheilt. Die Reiterstatue des Marc-Aurel auf dem Capitol in Rom war sonst die einzige, die sich aus dem Alterthume erhalten hat. — Bekannt sind jetzt auch die Reiterstatuen der Balbi, die aus Herculanum nach Genua gekommen sind. — Bei Reiterstatuen muß das Werk Wohlgestalt im Ganzen haben; hiezu muß die Stellung des Mannes beitragen; dieser darf nicht als Porträt, sondern muß idealisirt erscheinen, womit auch das Kostüm harmoniren muß; Roß und Reiter müssen einen gemeinschaftlichen und der Bestimmung angemessenen Charakter zeigen; das Roß darf nicht dem Reiter, noch weniger aber der letztere dem erstern aufgeopfert werden. Die Centauren der Alten könnten vielleicht auf die wahren Verhältnisse führen.

§. 215. **Wie die Gruppe aber immer beschaffen seyn mag, plastische Schönheit der Formen ist allemal Hauptsache. Die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks bleibt ihr immer untergeordnet.** Der Ausdruck darf dem höchsten Kunstzwecke nicht widerstreiten, er darf die



Digitized by Google

ästhetische Würde nicht verletzen, oder von der Idealität, wo die Schönheit ihn nothwendig begleitet, zur gemeinen Wirklichkeit herabsinken. — Die Aufgabe bei der Komposition und Aufstellung einer Gruppe bleibt übrigens, die Figuren so zu ordnen, daß sie weder einander decken, noch auch das Auge verwirren und beunruhigen. Von der Art ist z. B. die Victoria auf dem Brandenburger Thore in Berlin; dagegen nimmt sich der Tiek'sche Apollo auf seinem, von Greifen gezogenen Wagen, auf dem Schauspielhause weniger vortrefflich aus, so kunstgerecht sonst auch die ganze Konception und Arbeit seyn mag.

§. 216. **Wie sehr die Plastik alle Ausführung und Deutlichkeit der Einzelnheiten verschmähe, wie sehr sie alles nur im Großen und Ganzen ergreife, lehrt jede gute Statue.** Das Haar der antiken Statue deutet nur große Partien an; die Plastik bilde also bloß den Wurf des Haares in gefälligen Massen, und begnüge sich, die Verschiedenheiten ihres Charakters in krausen, geringelten, lockigen, schlichten, freiwallenden oder aufgebundenen, gesalbten oder gestutzten Haaren kenntlich und geschmackvoll anzudeuten. — Der Nagel an Hand und Fuß ist nicht in allen seinen Einzelnheiten ausgeführt, das Auge bedarf keines Sterns, und jeder Schmuck, z. B. jeder Kopfschmuck ist nur bemerkt, aber nie völlig ausgeführt. Die Plastik sinkt von ihrer Höhe herab, wenn man ihr die Einfachheit der Behandlung und diese Ansicht des Ganzen nimmt. Nur in komischen Bildsäulen, besonders aus kolorirten Marmorarten, vermehrt sich durch das Einsetzen gefärbter Augen die parodirende Kraft der Bildnisse. So erhält der schöne clementinische Faun aus Rosso antico, durch Lebhaftigkeit der weiß und schwarz eingesetzten Augen, einen frechen, seltsamen Ausdruck, welcher den thierischen Halbgott auf's Trefflichste kenntlich macht. — Bei ihren Standbildern im hohen Style vermieden die Alten nicht selten die letzte Ueberarbeitung des Meißels, damit sie in ihrer kolossalen Gestaltung und an ihren rechten Ort gestellt, desto kühner und mächtiger aufleuchten sollten.

§. 217. **Die Beiwerke an Statuen dienen entweder zur Bedeutung, oder zur bloßen Verzierung. Als bloße Stütze dürfen sie nie angewendet werden.** Sie können aus dem Stück eines Baumes, aus einer Säule ꝛc. bestehen, sind aber den Gesetzen der Symmetrie und Schönheit des Ganzen unterworfen.

Digitized by Google

Nur die menschliche Gestalt darf nie als Verzierung erscheinen. Die Karyatiden (auch Atlantes und Telamones genannt, wenn sie männlich sind), so mannichfaltigen Ausdruck auch die plastische Kunst in diesen das Bauwerk zierenden Gebilden entfalten mag, erregen immer ein peinliches Gefühl in dem Beschauer, freilich auch darum, weil sie zugleich zum Stützen dienen. Berühmt sind die Karyatiden im Louvre zu Paris, am Rathhause zu Amsterdam, und an der Gartenfronte des Schlosses Sans-souci.

§. 218. **Darum, daß die Plastik einen beschränkten Umfang hat, darf man sie nicht unvollkommen nennen. Sie beweist sich gleich der Natur, die in der Blumenkrone das concentrisch zusammendrängt, was sie vorher in einem Außen- und Nebeneinanderseyn hervorgebracht hat, und die hiemit sich zur edelsten Bildung erhebt, eben dadurch in ihrer höchsten Vortrefflichkeit. Ja die Sphäre der Plastik wird wegen ihrer Losgebundenheit von allem äußern Raume nur auf der einen Seite beschränkt, auf der andern aber erweitert; denn eben wegen ihrer Unabhängigkeit vom äußern Raume kann sie vor andern Künsten Kolosse, übermenschliche Gestalten, darstellen, ohne sich der Gefahr auszusetzen, Unformen oder Ungeheuer zu bilden.** Wollte die Malerei Kolosse bilden, so müßte sie ihren Raum außer der Hauptfigur noch mit Nebenfiguren beleben; sie würde nun die Nebenfiguren entweder gleichförmig mit der Hauptfigur vergrößern oder nicht. Im ersten Falle bliebe das Verhältniß unverändert, und die Hauptfigur würde nicht als kolossal erscheinen. Im zweiten Falle würde die Harmonie des Ganzen gestört, und statt des beabsichtigten Kolossalen würde eine Unform erscheinen, welche wie ein Verderben bringendes Ungeheuer die umstehenden zwerghaften Gestalten zu erdrücken drohte. Das Kolossale muß seine Größe in sich selbst haben, nicht in seinen Umgebungen. Zwar könnte man gegen diesen Vorzug der Plastik einwenden, daß sie ihre Gestalten doch irgendwo im Raume aufstellen müsse, wo also eine Vergleichung derselben mit dem äußern Raume allerdings möglich sey. Und wirklich haben auch einige Nichtkenner dem kolossalen Jupiter des Phidias den Vorwurf gemacht, daß, wenn er sich aufrichtete, er das Tempeldach einstoßen würde, ihn dadurch als Ungeheuer erklärt. Doch der äußere Raum ist hier ganz zufällig, und hat auf die Schätzung der Größe der plastischen Gestalt keinen Einfluß; denn jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich, und kann daher auch nur einzig und allein aus sich geschätzt werden.

Digitized by Google

Doch beschränkt sich auch das Kolossale in der Plastik auf eine, von jeder der verschiedenen räumlichen Hauptrichtungen her mit Einem Blicke überschaubare Raumgröße.

§. 219. **Endlich muß noch bemerkt werden, daß, wie das Färben der Statuen, das Einsetzen künstlicher Augen, auch das Bekleiden mit wirklichen Stoffen Verirrungen sind.** Vielleicht war schon das Zusammensetzen von Gold und Elfenbein bei den Griechen etwas Gewagtes, obgleich das Gold in den Beiwerken oder Verzierungen der Statuen von Marmor, oder Gyps nicht so ungefällig für das Auge ist. Solche fremdartige Zuthaten findet man oft in den neuern Bildwerken.

§. 220. **Wenn die plastische Kunst sich auf Darstellung einzelner Theile des menschlichen Körpers beschränkt, so wählt sie natürlich die bedeutsamsten Theile zur Darstellung, den Kopf, als das Organ des Denkens, welches in dem Antlitz den Spiegel des Geistigen enthält, und die Brust als den Mittelpunkt des Lebens und der Empfindung.** Die Aufgabe der Plastik bei Bildung einer Büste ist, die Schönheit in den obern Theilen des menschlichen Körpers in einer bestimmten Individualität darzustellen. Die Büste ist entweder Porträtbüste oder Idealbüste; aber auch die wahre Porträtbüste, welche zugleich schönes Kunstwerk genannt werden darf, ermangelt nicht des Idealen; der Künstler geht nur von dem Gegebenen aus, und sucht das Ideale in demselben herauszuheben, indem er zugleich das Zufällige aufgibt, oder dem Wesentlichen unterordner; er erhebt das tiefer Charakteristische der Gestalt, bei aller Aehnlichkeit, zugleich zu einer allgemeineren, an das Idealische streifenden Menschenbildung.

§. 221. **Relief ist diejenige Art der Plastik, welche erhobene Figuren auf Flächen bildet.** Man könnte die Kunst des Reliefs, im Gegensatz der freien Bildnerei, auch die Wandbildnerei nennen. Das Relief stellt einerseits die Figuren als wahre Körperformen dar, anderseits aber nur nach dem Scheine, indem es seine Körperformen nicht vollends heraushebt, sondern in die Fläche, in welche es dieselben hineinbildet, zum Theile sich verlieren läßt. Das Relief bezeichnet daher gleichsam den Uebergang von der Malerei zu der plastischen Kunst, es ist plastischer Natur, indem es erhobene Figuren, wahre Körperformen darstellt. Auch gehört das Relief der Plastik durch Stoff, durch Technik und Abwesenheit der Farbe an. Es nähert sich aber der Malerei, indem es gleich dieser eines Grundes, oder der Zugabe des

Digitized by Google

Raumes bedarf. Es bildet daher die Figuren in Flächen hinein; weshalb das Relief auch von einigen eine schwerfällige Malerei genannt wird. Dem Charakter des Reliefs nähert sich auch die Stuccaturarbeit, welche gewöhnlich als Verzierung an Werken der Baukunst gebraucht wird. **Man unterscheidet drei Arten des Reliefs, das Haut-Relief, das Bas-Relief und das Mezzo-rilievo.** Ersteres hebt die Figuren stark und über die Hälfte der Dicke aus dem Grunde hervor; das zweite unter der Hälfte, und ist folglich die Kunst des flachen Schnitzwerkes, je nachdem nämlich das Bildwerk, meistens als architektonische Zier gebraucht, höher oder niederer, oder auch mehr oder minder im hellen Lichte gesehen wird. Das letzte hält zwischen jenen beiden die Mitte. Doch bleibt das durchgängig flacher gehaltene Relief, wegen seiner gefälligeren Wirkung, vorzüglicher. Einen schönen Beleg liefern: der Festzug der Panathenäen von Phidias, die herrlichen Reliefs aus Phigalia. Bei Giebelfeldern der Tempel aber gab man, wegen der Entfernung vom Auge und der stark vorspringenden Gesimse, den ganz erhobenen, fast runden Figuren den Vorzug, und dadurch erhielt zugleich die Composition eine größere Freiheit in der Stellung und Anordnung der Gestalten. Zum Beleg dienen die Ueberreste des Giebelschmuckes am Parthenon und die unlängst in Aegina aufgefundenen Figuren. Je mehr das Relief sich der völligen Rundung nähert, um so mehr wächst mit der Freiheit der Composition auch die Schwierigkeit der Ausführung und der Anspruch der höheren Kunstvollendung. **Das Relief stellt, wie Müsslein richtig bemerkt, die Figuren entweder en Profil oder en Face dar.** Die Darstellung der Figur von der einen (rechten oder linken) Seite, wobei die entgegengesetzte dem Auge ganz unsichtbar ist, heißt Darstellung en Profil, und ist der Darstellung en Face entgegengesetzt, welche die Figur von Vorne erscheinen läßt, so daß die rechte und linke Seite derselben gleich vollständig in das Auge fallen. Die Darstellung en Face verbirgt die ganze hintere Hälfte des Körpers, jene aber en Profil bringt Mehr oder Weniger derselben zur Anschauung, und gibt also, da der organische Körper nach der Breite symmetrisch geordnet ist, den ganzen Begriff des Körpers. Das Relief soll daher so viel als möglich die Figuren en Profil darstellen.

§. 222. **Das Relief stellt die Figuren auf einer Fläche, auf einem Hintergrunde dar; es ist ihm daher gleich der Malerei gegeben, Mehreres darzustellen und Figuren zu grup-**

piren. Doch die malerische Zusammensetzung und Gruppirung der Figuren ist für das Relief eine der schwierigsten Aufgaben, indem es, als plastische Kunst, von den Mitteln keinen Gebrauch machen kann, welche der Malerei zu Gebote stehen. Zwar hat das Relief die ausgedehnte Fläche der Malerei, und erhält durch die größere oder geringere Erhabenheit der Gestalten eine scheinbare Tiefe; aber es kann von der Luftperspektive gar keinen, und auch von der Linienperspektive keinen rechtmäßigen Gebrauch machen, ohne die in seinem Wesen gegründeten Schranken zu überschreiten. Die Figuren müssen auf Einem Plane handeln, und der Fläche wegen mehr gegeneinander, als in's Runde gruppiren; ihre Bewegungen müssen mit der Fläche möglichst parallel gehen, um sowohl Verkürzungen, als aus dem Bilde hervorstehende Glieder zu vermeiden; die Figuren müssen gehörig erhoben, und nicht zu platt gebildet seyn, aber auch nicht übertrieben aus dem Grunde hervorspringen, noch weniger an demselben wie angeklebt erscheinen.

§. 223. **Neuere Künstler, wie Bernini, Algardi, haben auch mehrere Flächen gewählt.** Stellt der plastische Künstler im Relief mehrere Flächen dar, so muß er nothwendig die Figuren der ersten Fläche vor den andern hervorspringen lassen. Diese Hauptfiguren erhalten durch ihre Stellung das meiste Licht. Die Formen in der zweiten und in den folgenden Flächen werden aber, nach dem Verhältniß ihrer Ferne, immer schwächer und unbestimmter, die Umrisse immer schwimmender und schwankender, und die Tinten der Lichter und Schatten verschmelzen immer leichter in einander. Hauptsächlich muß der Künstler im Relief die Wirkung des Schattens beachten, da eine Figur auf die andere Schatten wirft, und doch die Figuren so gruppirt seyn müssen, daß der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin fallen zu müssen scheine. Ueberhaupt hat man in neuern Zeiten mit dem Relief der Wirkung eines Gemäldes nachgestrebt, und einen Block Marmor dergestalt ausgehöhlt, daß man mehrere Plane, ja sogar tiefe Fernen darin dargestellt, und ganzrunde, halbrunde und flacherhobene Figuren darin angebracht. Ein auffallendes Beispiel ist Algardi's ungeheures Marmorrelief in der Peterskirche zu Rom, welches die Zurückschreckung Attila's auf seinem Zuge gegen Rom darstellt. Dieß bleibt immer gewagt, wenn wir auch einzelne Beispiele davon bereits im Alterthume finden, wie z. B. den Sarkophag in der königlichen Sammlung zu

Digitized by Google

Dresden. Vorzüglich müssen in einem solchen Wagestück üble Verkürzungen und Mißgestalten vermieden werden. Ein anderer Mißgriff der Künstler im Relief war die Annahme, erhobene Arbeiten seyen anzusehen, als bis zur Hälfte gleichsam in eine weiche Masse hineingetaucht, oder im Marmor halb verborgen. Jede Figur müsse deshalb als eine vollkommen freistehende bearbeitet werden, nur daß sie nicht ganz sichtbar sey. Die Folge davon war, daß man nun einzelne Glieder, Hände, Arme, Waffen aus dem Marmor herausreichen ließ, und für sich vollendete. Auch hierzu gaben spätere Sarkophagen der Alten das Beispiel. Allein schon die unvermeidliche Zerbrechlichkeit solcher einzelnen Glieder hätte diese Weise verbieten sollen. Nächstdem ist auch hier der Schatten und die Mischung zweier verschiedener Arten zu bilden, durchaus störend.

§. 224. **Für das Bas-Relief eignen sich am meisten Opfer, Schlachten, Tänze, bacchische Züge, feierliche Aufzüge überhaupt, kurz alle Gegenstände, welche mehrere nebeneinander gereihte Figuren in abwechselnden Stellungen und anmuthigen Geberden darstellen.** Die flache Plastik ist bei neuern Künstlern weniger eingeschränkt in der Wahl der Formen; doch soll auch im Relief der Künstler das schöne Ideal und den charakteristischen Ausdruck nicht aus dem Auge verlieren. Durch die Mannichfaltigkeit schöner Stellungen, durch die Natürlichkeit und Anmuth der Bewegungen kann das Relief das Mangelhafte im vollständigen Ausdrucke der Handlung, welchen die erhobenen Arbeiten selten leisten, einigermaßen ersetzen. Auch im Relief, wie überall, wo mehrere Figuren in einer Darstellung beisammen sind, muß ein Zweck des Beisammenseyns das Band ihrer Vereinigung knüpfen. Die flache Plastik nimmt nur die Hauptbestandtheile der Wahrheit auf. Sie läßt alles Detail weg, was nicht auf den ersten Blick die Figur als richtig, vollständig und zweckmäßig charakterisirt. Daher der große Styl in den Basreliefs der Alten, ein Grund, warum sie Raphael so eifrig studirte.

§. 225. **Das Relief hat nicht die Freiheit und Ungebundenheit der übrigen Arten der plastischen Kunst, sondern bedarf eines Anhaltes; daher seine Werke auch gewöhnlich als Zierrathen gebraucht, und mit andern Werken, z. B. der Architektur, verbunden werden.** In diesem Falle treten sinnbildliche Beziehungen ein, die natürlich den Künstler oft in der Wahl und Behandlung seines Gegenstandes sehr beschränken; doch darf er die Schönheit seiner Darstellungen in Gestalt, Stellung und Ge-

Digitized by Google

berde nicht vernachlässigen, wenn er auch für die Verständlichkeit manches zu wünschen übrig lassen muß. Auch muß, wenn die Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunst gebraucht werden, ihr Stoff, ihre Komposition und ihre Bekleidung dem Charakter des Gebäudes angemessen seyn. So wird die dorische Säulenordnung nur einfache Stoffe und Zusammensetzungen gestatten; aber die korinthische fordert Umfang in der Komposition und Reichthum in der Bekleidung.

§. 226. Nach Winkelmann waren insgesammt an den Giebelfeldern der griechischen Tempel Vorstellungen, die sich auf die Gottheiten bezogen, in Stein ausgehauen. Auch zum Schmucke der Friese und Gesimse wurden Reliefs verwendet, und ein schönes Andenken einer solchen Arbeit besitzen wir in dem Zuge der Panathenäen, der aus dem Parthenon zu Athen gerettet worden ist. Ein kostbares Denkmal ist auch der herrliche sogenannte Fugger'sche Sarkophag in der k. k. Antikensammlung zu Wien; auch die Wände der Tempel, wie die Seiten der Altäre, die Basen der Bildsäulen wurden mit Reliefs geschmückt. Bekannt ist ferner der mit erhobener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beschreibt; eben so die Trinkgeschirre und andere Gefäße der Alten, Weihgeschenke, Vasen, z. B. die große zu Florenz, auf welcher das Opfer der Iphigenia dargestellt ist, dann Helme, Dreifüße, Grabmäler, zumal Sarkophage, Urnen, Lampen ꝛc., und als höchste Ausbildung dieser Kunstgattung kann man das Grabmal des Königs Mausolus von Karien ansehen. Bei den Römern, zur Zeit der Kaiser, brachte man Reliefs an den Schaften großer, und zur Verewigung vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freien Plätzen errichteter Säulen, an Triumphbögen ꝛc. an. Sehr lange vorher hatten die Aegyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihren Obelisken, an Tempeln von außen und innen eingehauen. — Im Mittelalter versorgten treffliche deutsche Meister, selbst in Italien, die Kirchen mit Schnitzwerk hoher Art und von hohem Kunstwerthe. Leider! fiel man aber nur zu bald darauf, dieses Schnitzwerk zu koloriren, und so entstand die Zwittergattung des Reliefs und der Malerei.

**§. 227. Wie das Relief in Miniatur die Cameen bildet, so entstehen, eingegraben, die Intaglios, Gemmen (hoch- oder tiefgeschnittene Steine). Die Arbeit selbst heißt der Hohlstich.**

§. 228. In das Gebiet der plastischen Kunst gehören end-

Digitized by Google

**lich noch die Vasen und andere Gefäße. Die Schönheit derselben liegt theils in ihrer Form, theils in ihren Verzierungen, sey es durch erhobene Arbeit, oder durch Malerei.** Die Alten verstanden es vorzüglich, ihren Gefäßen einen hohen, deutlichen Charakter verschiedener Arten und Grade der Schönheit zu geben. Die Schönheit der Form des Gefäßes stand bei den Alten immer höher, als die Schönheit der Verzierung. Wenn ihre Gemälde auf Vasen nie voll ausgeführte Gemälde sind, so war der Grund davon, daß die Grundform des Gefäßes durch das Gemälde nicht unterdrückt werden sollte. Daran leidet die neuere Zeit. Die trefflich ausgeführten Miniaturgemälde schlagen am Porzellan die Form nieder, wenn diese auch wahrhaft schön ist, und in der That sind wir in der Schönheit der Gefäße fortgeschritten; aber wie häufig trifft man wieder auf Ueberladung mit Vergoldung u. s. w.

§. 229. Die plastischen Künste haben zwar alle das gemein, daß sie ihre Formen aus körperlichen Massen vollenden, und als etwas objektiv im Raume Erscheinendes darstellen; in sich selbst sind sie aber so verschieden, daß jede derselben bei ihrem höhern Anbaue ein eigenes Künstlertalent und eine genaue Kenntniß der für ihre Werke zu bearbeitenden Materialien verlangt. Diese Materialien sind Stein, vorzüglich Marmor, Elfenbein, Metall, Holz, Thon, Gyps ꝛc., und das technische Verfahren dabei ist doppelter Art, entweder wird der Stoff im Zustande der Härte bearbeitet, wie es z. B. beim Marmorgebilde der Fall ist; oder der Stoff wird in weichen und flüssigen Zustand versetzt, um ihn, wenn er zum Gebilde geworden, verhärten zu lassen, wie z. B. beim Erzguß und beim Bossiren in Wachs und Thon.

**Zu den plastischen Künsten gehören also: 1) die Formkunst, die aus weichen Massen bildet, a) Plastik im engsten Sinne, die aus Thon, b) die Bossirkunst, die aus Wachs bildet, und darum auch Keroplastik genannt wird.** Thon und Wachs wird als ein weicher Block hingestellt, den man in verschiedenen Formen ausdehnt, oder von dem man wegnimmt, bis sich das Gebild entfaltet. Da dem Thone die Feuchtigkeit entgeht, wenn er trocken und gebrannt wird, so treten die festern Theile desselben näher zusammen, und die Figur wird an ihrem Maße verlieren und einen engern Raum einnehmen. Da aber die kleinern Theile derselben geschwinder trocknen, als die größern, und der Leib der Figur, als der stärkste Theil, am spätesten, so wird jenen in gleicher Zeit mehr an ihrem Maße fehlen,

Digitized by Google

als diesem. Das Wachs hat diese Unbequemlichkeit nicht. Darum macht man sein Modell von Thon, formt es in Gyps, und gießt es alsdann in Wachs. **Die Form- und Bossirkunst ist wieder doppelter Art. Entweder führt sie nur Modelle aus,** die entweder die Basis eines größern Kunstwerkes, oder die Muster für angehende Zeichner, besonders in Malerakademien sind, wodurch die Gegenstände der plastischen Kunst so dargestellt werden, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, die aber der Zeichner in der lebendigen Natur immer nur auf Augenblicke beobachten kann. So vervielfältigen diese Modelle eine Menge schöner antiker und moderner Werke, welche der junge Künstler, bei der Zerstreuung derselben in den verschiedenen Kunstsammlungen, nicht würde studiren können. **Oder sie stellt eigenthümliche Kunstwerke, Vasen und andere Gefäße aller Art auf.** So lang das Bossiren sich treu an die Plastik hält, kann es eine hohe Vollkommenheit erreichen; will man aber Malerei und Plastik vereinen, wie es bei kolorirten Wachsfiguren der Fall ist, so tritt man aus dem eigentlichen Gebiet der schönen Kunst. Ihre sprechende Aehnlichkeit kann unser Erstaunen erregen, aber erfreuend, wie ein echtes Kunstwerk, werden sie nie auf uns wirken. Das echte Kunstwerk lebt ein unsterbliches Leben, weil es zu unserem Sinn und zu unserer Seele spricht, ohne unsere Sinne betrügen zu wollen. Hier aber zeigt sich, wie wenig wir fähig sind, durch bloßes Färben (ohne zugleich künstlichen Schatten und künstliches Licht auf dem Bilde angedeutet zu haben), das Kolorit der Natur nachzuahmen. Darum kann die sogenannte Naturmalerei, wo man Landschaften durch Blüthenstaub, Baumrinde, Gras und dergleichen Stoffe nachahmt, mehr Täuschung hervorbringen, als Täuschung durch kolorirte Wachsfiguren zu erreichen möglich ist. Darum kann auch die Wachsfigur nicht mit dem Bilde des Mimikers verglichen werden, weil dieser das wirklichbelebte Kolorit mitbringt, und nur verstärkt, und durch dieses jeden Gedanken von Scheintod entfernt. Die Grenzlinie ist zart, wie weit sich ein Kunstwerk der Natur nähern darf; sobald sie überschritten wird, kann es nur Widerwillen und Mißbehagen erregen. Ueberhaupt ist das Wachs schon durch die gelbliche Todtenfarbe, welche es früher oder später annimmt, ein verwerfliches Material für die Kunst. Aber nebst der ekelhaften Farbe des tinchirten Wachses kommen bei Wachsfiguren noch die starren, unbeweglichen Glasaugen hinzu, die ein-

Digitized by Google

gefugten Haare, die schlottrige Bekleidung; alles dieses wirkt auf die widrigste Art auf unsern Sinn. Wäre das Wachsbild mit Beweglichkeit und Sprache eines Automates vereint; könnte es uns zum Wahnsinn bringen. **c) Die Stuccaturkunst.** Unter Stuccaturarbeit (vom italienischen Stucco) versteht man plastische Verzierungen, die gewöhnlich an Werken der Baukunst angebracht werden. Sie bestehen aus Laubwerk, Festons, Kartuschen, Blumen und Früchten u. s. w., und werden aus einer Art Mörtel gebildet, der aus Kalk und feingestoßenem Marmor bereitet wird. Die Masse ist weich, wie Thon, und wird mit kleinen, eisernen Werkzeugen bereitet. Die Form erscheint gefälliger, als die in hartem Stein und Holz gearbeiteten. **2) Die Schnitzkunst, welche Holz, Elfenbein und andere weniger harte Körper zu ihrem Materiale wählt.** So sieht man mehrere Arbeiten von Elfenbein von Algardi; Arbeiten in Holz von Albrecht Dürer. Die Arbeiten an den Altären, an den Sitzen der Dom- und Chorherren u. s. w. aus dem Mittelalter, sind, wie unter andern in Nürnberg, Antwerpen u. a., wahrhafte Meisterwerke der plastischen Kunst. Von den frühesten Tempelbildern sind viele aus Holz, doch auch zu Phidias Zeit blieb dieß Material noch in Gebrauch. Im Ganzen aber scheint das Holz, wenn es nicht mit Gold oder sonst in anderer Weise überzogen wird, der eigenen Fasern, so wie des Zugs dieser Fasern wegen, gegen das Großartige zu seyn, und sich mehr zu kleineren Arbeiten zu eignen. Das Elfenbein wurde hauptsächlich im Mittelalter zu kleinern Werken der verschiedensten Art gebraucht, Christus am Kreuz, Maria u. s. w.; ohnehin zu Trinkgeschirren mit Darstellungen von Jagden und sonstigen Scenen, wobei das Elfenbein seiner Glätte und Härte wegen noch vor dem Holze viele Vortheile hat. Hieher muß auch die Phelloplastik, Korkbildnerei, gerechnet werden. Die um 1785 von einem Römer erfundene, von Mey in Aschaffenburg vervollkommnete Phelloplastik ist vorzugsweise geeignet, Werke der Architektur zu versinnlichen; zum Beleg dienen die römischen Ruinen im Schlosse zu Darmstadt. **3) Die eigentliche Skulptur, Glyptik, Bildhauerei, welche aus Marmor und andern harten Steinarten Statuen aushaut, und mit Hilfe des Meißels und Hammers vollendet. 4) Die Gießkunst, durch welche flüssig gewordene Metalle zur Darstellung schöner Formen nach gewissen Modellen angewendet werden.** Doch darf die Gießkunst nicht verwechselt werden mit der getriebenen Arbeit, dem

Digitized by Google

gehämmerten Werke, das zu der Goldschmiedekunst gehört. Beim Erzguß kann ein Augenblick die Mühe von Jahren zerstören. Uebrigens gewährt der Metallguß seinen Werken eine noch größere Dauerhaftigkeit, als selbst die Skulptur ihrer steinernen Gestalt zu geben vermag. Ein Gebilde aus Metall führt allemal Vorstellungen von Ueberwindung großer Schwierigkeiten und von großem Kostenaufwande mit sich. Dieß gibt ihr einen ernsteren Charakter, aber zugleich etwas Interessantes, welches die Statue in Marmor nicht hat, nämlich Pracht und Reichthum. Eine eherne Statue wird aber erst dann angenehm, wenn sie den grünen Firniß der Antiquität an sich trägt; sie wird sich aber auch darum weniger zur reizenden Schönheit schicken, als die Statue in Marmor. Wegen der Schwierigkeit der Ausführung ist man allemal nachsichtiger gegen das gegossene Werk, als gegen das, welches mit dem Meißel gebildet wird. Die Pracht, der Reichthum tragen das Ihrige mit zu dieser Nachsicht bei. In rein historischen Darstellungen scheint es rathsamer, sich des Erzes zu bedienen, als des Marmors, der schon durch seine Weiße und Unschuld einen gewissen Anspruch an Idealität der Darstellung macht. Auch erlaubt das Erz mehr Genauigkeit und Ausführung im Einzelnen; eine größere Kenntlichkeit der Personen und mehr Abwechslung in den Gesichtszügen. Der Erzguß gewährt aber noch einige andere Vortheile. Wegen der Nettigkeit und Dünne des Gusses ist ein ehernes Werk von verhältnißmäßig geringer Schwere; es in's Gleichgewicht zu rücken, welches beim Marmor so viele Sorgfalt und Rücksichten verlangt, macht weniger Schwierigkeit. Im Innern können Hilfen angebracht werden, die selbst den gewagtesten, im schnellsten Vorüberfliehen gleichsam gefesselten Stellungen völlige Sicherheit und Haltung geben. Man denke nur an jene Läufer, Ringer, Discuswerfer, Badegestalten, deren die alte Kunstgeschichte gedenkt. Und pflegt nicht in ehernen Werken, der dunklen Farbe wegen, die für Eindrücke des Lichts weniger empfindlich ist, die Muskulatur stärker und nachdrücklicher angegeben zu seyn, als im zärtlichen, weißen Marmor? Die Bronze hat mehr männlichen, die Marmorbildnerei mehr weiblichen Charakter. Der Eisenguß steht aber der Bronze nach, weil er die Gestalt immer noch unter dem Drucke des Ernstes hinstellt. Das Erz ist überhaupt bildsa-

Digitized by Google

mer und der feinern Ausarbeitung empfänglicher. Einen Vorzug müssen die Bronzebilder dem Marmor überlassen: Das sanfte Verhauchen der hellen und dunklen Partien, die Abstufungen von Licht und Schatten, den sanften Zauber der Reflexe. Die Farbe des Erzes verschmilzt überdieß mit einer architektonischen Umgebung nie zu einer vollkommenen Harmonie, für welche die Marmorstatue empfänglich ist. Ueberhaupt herrscht bei der Bronze die Strenge des Modells vor. Sie ist gleichsam selbst Modell, das vollendete Modell. Dagegen hat der Marmor eine Grenze seines Gebrauchs in Darstellungen von Gegenständen und in Größe derselben. Für kleinere Gegenstände wird er untauglich. Aber das Erz, das nicht nur in Formen gegossen, sondern auch geschlagen und gravirt werden kann, schließt fast keine Art und Größe der Darstellung aus.

**An diese schließen sich 5) die Reliefskünste an,** wie wir sie in Ermanglung eines passenden Namens nennen wollen, und zwar

α) **Die Steinschneidekunst (Bildgraberei, Daktyliogluptik, Daktyliographik, Gravure), welche in edlere Steine (Gemmen) mittelst des Stahls und anderer Instrumente, theils vertiefte (Intaglio), theils erhobene Bilder (Cameo) arbeitet.** Durch sie wird in den kleinsten Verhältnissen die richtigste Zeichnung, die mühsamste Ausführung des Gegenstandes und die ästhetische Vollendung der darzustellenden Kunstform möglich; doch macht die Kleinheit der Darstellung, daß man vorzüglich auf Treue in den Hauptkennzeichen der Wahrheit achtet, und daher Unvollständigkeit in Nebentheilen übersieht. Man gestattet es daher, daß von einer menschlichen Figur Hände und Füße kaum angedeutet werden, und sich beinahe wie ein Hauch verlieren. Man sieht hauptsächlich auf den Reiz der Geberde, auf den Geist, mit dem der Künstler gedacht und ausgeführt hat. Die schöne Farbe des Steins, seine Kostbarkeit, unterstützen oft den wohlgefälligen Eindruck auf das Auge. Erinnerung an die gemma Augusta, die Vergötterung des August und der Livia darstellend, einen der schätzbarsten Onyx-Cameen in der kaiserlichen Antiken-Sammlung in Wien, und eben daselbst den herrlich gearbeiteten Onyx-Camee, der, nach Eckhel, Ptolomäus Philadephus und Arsinoe darstellt. Zu Cameen wurde besonders der Onyx als Material benützt, wobei die Alten die verschieden gefärbten La-

Digitized by Google

gen, besonders die weißliche und gelbbräunliche, mit Sinn und Geschmack geistreich hervorzuheben verstanden.

Pasten sind Abdrücke geschnittener Steine in Glas oder glasartiger mineralischer Erde (Terra sigillata), in Schwefel, Siegelwachs, gypsartigen Massen u. s. w. Eine Gemmensammlung nennt man Daktyliothek. Lippert (in weißer Erde), und Wedgewood (in einer schwarzen, basaltähnlichen Masse) lieferten die schönsten Pasten.

β) **Die Stempelschneidekunst, welche Gestalten in harte Metalle vertieft arbeitet, und deren schöne Formen erst durch die vermittelst der Stempel bewirkte Ausprägung der Metalle, oder durch Abdrücke der Stempel in weichere und allmälig verhärtende Massen, völlig dargestellt werden.** An den Münzen und Medaillen unterscheidet man die Hauptseite (tête), die Rückseite (revers), die Umschrift (legende), das Feld oder das Innere, und die Aufschrift. Da die Stempelschneidekunst die Figuren und Handlungen, die sie darstellt, mit Schrift erklärt, so fließt daraus, daß der Stempelschneider sich Allegorien und andere sinnreiche Erfindungen erlauben dürfe, die andern Künstlern nicht erlaubt sind, welche durch sich selbst verständlich seyn müssen. Eine große Menge von Münzen und Medaillons gehören aber gar nicht hieher, sondern entweder zu bloßen Gegenständen des Gebrauchs wissenschaftlicher Kenntnisse, oder zu Werken einer Zeichensprache ꝛc.

§. 230. **Hier müssen wir noch Erwähnung thun von den sogenannten Tableaux, oder den plastischen Darstellungen der Mimik, wo der Künstler selbst zum Kunstwerke wird.** Die eigentliche Erfinderin jener Darstellungen in neuerer Zeit war Lady Hamilton. Doch waren ihre Darstellungen mehr Attitüden als Tableaux zu nennen, da sie nur zu zweien derselben ein junges Mädchen zu Hilfe nahm, sonst aber immer alleinstehend, mehr einer Statue, als einem Gemälde glich. Solche Tableaux haben etwas wundersam Ergreifendes und Ueberraschendes. Der tiefste Grund davon liegt wohl darin, daß gewöhnlich jedes, durch lebenden Stoff gebildete Kunstwerk in das Gebiet der Zeit gehört, und sich allmälig fortschreitend entfaltet, so daß nur der Geist den Ueberblick dafür gewinnt, nicht die Sinne; so die Schauspielkunst, die Tanzkunst ꝛc. Der Raum scheint diese Luftgebilde der Zeit anzufeinden, und ihnen nur dann eine bleibende Stelle zu gönnen, wenn sie sich des Lebens entäußern, und das todte Zeichen,

Digitized by Google

der Buchstabe, sie festhält. Freundlich nimmt dagegen das Gebiet des Raumes alles auf, was die Kunst aus todtem Stoffe bildet, und mit geistigem Leben beseelt; in nie welkender Jugend trotzt dieses dem zerstörenden Einflusse der Zeit, der es ohnehin vielmehr angehört. In der Mitte zwischen beiden Gattungen von Kunstgebilden stehen solche lebende Tableaux und unterscheiden sich von beiden. Viele nennen die Ruhe einer solchen Darstellung einen erzwungenen Scheintod, vergleichen sie wohl gar mit dem schauerlichen Scheinleben der Wachsfiguren. Aber hier ist kein Ersterben, sondern ein Durchschimmern des innern, glühenden Seelenfunkens durch die äußere Ruhe; die Wellen des bewegten Lebens sind wie durch Zauberkraft festgehalten in künstlerisch geordneter Schönheit, und wie die Sterne sich am reinsten in der ganz stillen Wasserfläche spiegeln, so leuchtet der innigste Ausdruck des Gemüths durch jene magische Ruhe; dieß ist wohl der schönste Mittelpunkt dieser Art von Kunstschöpfungen. Dagegen verliert das Mimische hier die innere Lebendigkeit und Beweglichkeit seiner Zustände, in der es mit Nothwendigkeit von einer innern Stimmung zur andern fortschreitend, diese auch immerwährend erneuert, und so in seiner Veränderlichkeit eine stetige Reihe innerer Zustände des Geistes entfaltet; denn das lebende Bild beharrt als Erscheinung nicht bloß so lange der innere Zustand der Gemüthsbewegung dauert, sondern so lang es die Deutlichkeit der Darstellung erfordert, und selbst auch die Macht über die äußern Mittel gestattet, wird also in seinem ruhigen Beharren durch objektive und äußerliche Zwecke festgehalten; und so ist auch der Uebergang von einer bildlichen Darstellung zur andern, also die Veränderlichkeit der Bilderreihe nicht nothwendig gebunden an den innern Zusammenhang der Gemüthszustände, sondern die einzelnen Gestaltungen dieser Reihe berühren sich durch die allgemeine Konsequenz der Idee, oder auch durch das Spiel der Willkühr miteinander. Die Belebung einer zuvor starr gehaltenen Form durch den erwachenden Ausdruck des Auges und der Züge, und die Erstarrung der zuvor belebten Form in scheinbarer Versteinerung sind die beiden Pole solcher Darstellungen. Deswegen, weil sie den Uebergang aus den Schöpfungen der Zeit in die Schöpfungen des Raumes bilden, sollte man sie wohl nicht verwerfen; gibt es doch solche verschmelzende Uebergänge in allen Natur- und Kunstgebieten. Die Zeit übt freilich ihr Recht schnell und streng aus; denn nur wenige Minuten



Digitized by Google

kann ein solches Tableau bestehen; aber wie schnell war es auch erschaffen, wie leicht ordnet es sich ein zweites und drittes Mal! Was es an dem Idealen der Form entbehrt, das gewinnt es durch die kunstvoll geordnete Beleuchtung, durch die plastische Rundung der Formen, durch die Wärme der innern Lebensglut. Böttiger nennt die Zusammengruppirung lebendiger Figuren, welche farbig drapirt sind, und zugleich den nackten Theil ihrer Karnation behalten, eine ganz unnatürliche Vermischung der Plastik und Malerei, welche durch künstlerische Beleuchtung wohl zu gemalten Reliefs, nicht aber zu Gemälden erhoben werden könne. Darum, folgert er, erkenne die strenge Kunstkritik nur Tableaux in Monochromen oder einfarbigen Figuren, oder in röthlichgelben Figuren, denen in Thon oder terra cotta ähnlich, wie man sie in einem Festspiele von Friedrich Kind auf der Bühne nach alten Vasengemälden versucht hat, keineswegs die vielfarbigen (oder Polychromen) an. Lassen wir dieß dahin gestellt seyn; so viel ist gewiß, daß es für denkende Künstler nichts Belehrenderes geben könnte, als öftere Vereinigung zu solchen Bilderdarstellungen; denn dadurch würden nicht nur immer neue Ideen im Künstler angeregt werden, sondern die Natur würde auch die Kunst schwesterlich warnen vor jeder Verrenkung, Unwahrheit und Uebertreibung. Was man bei Ballets und überhaupt in Schauspielen gewöhnlich Tableaux nennt, ist hiermit gar nicht zu verwechseln, weil theils dabei selten Rücksicht auf eine recht künstlerische Beleuchtung und Anordnung genommen wird, theils aber auch die Stellungen der Tänzer für das Auge des bildenden Künstlers stets etwas Eckiges und Uebertriebenes haben. In neuester Zeit hat man mitunter die Tableaux mit einer Räthselaufgabe verbunden, um sie dadurch anziehender zu machen. Man hat sie (z. B. in Weimar) als Sylbenräthsel dargestellt, wo erst die einzelnen Sylben, dann das Ganze eigene Gruppirungen bilden. — Unter den Deutschen verdient hier Hendel-Schütz, v. Seckendorf (Patrick Peale), Alexander und Sophie Schröder rühmlichst erwähnt zu werden.

§. 231. Zur Literatur und Geschichte der Plastik dienen vorzüglich:

G. Vasari vite de più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti 1. Ausgabe Florenz 1550. 4. — Deutsch von Schorn. Stuttg. 1832. ff.

Digitized by Google

Jul. C. Bulengeri de pictura, plastice et statuaria. lib. 2. Leyden 1627. 8.

L'Academia Tedesca oder deutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst von Joach. v. Sandrat. Nürnberg 1675. 4 Bde. Folio; neu herausgegeben von D. Volkmann. Nürnberg 1768—1775. 10 Vol. Folio und

Ejusd. admiranda artis statuariae. Norimb. 1680. Folio.

Benv. Cellini due trattati, uno dalle otto principali parti d' orificeria, l'altro in materie dell' arte della Scultura. 1568. N. A. Florenz 1731.

Pietro Santo Bartoli admiranda romanarum antiquitatum et veteris sculpturae vestigia. Mit Anmerkungen von J. P. Bellori. Rom s. a. (1693) Fol.

— — Romanae magnitudinis Monumenta. 183 Blätter in Querfolio.

— — veteres arcus augustorum triumphis insignes. Rom 1690. Fol.

— — Colonna di Marco Aurelio. Rom 1704. Fol.

— — Colonna Trajana. Rom s. a. Fol.

— — Sepolchri antichi. Rom 1697. Fol. — Nebst vielen andern.

Museum Capitolinum. Rom 1787.

Giamb. Visconti il Museo Pio-Clementino. Rom. 1782. ff. 7 Tom. Fol.

Il Vaticano descritto ed illustrato da Erasmo Pistolesi, con disegni a Contorni, diretti dal Pittore Camillo Guerra. Rom Fol. 1829. ff. bis jetzt 5 Bde.

Rod. Venutii et J. Ch. Amadutii Monumenta vetera, quae in hortis Coelimontanis et in aedibus Matthaeorum adservantur. Rom 1776—1779. 3 Vol. Fol. — Galleria Giustiniana. Rom 1631. 2 Vol. Fol.

Tetii aedes Barberinae. Rom 1747.

A. Fr. Gorii Museum Florentinum. Florenz 1731. ff. 6 Tom. Fol. — nachgestoch. v. David. Paris 1781. 4. 7 Bde. — von Wicar und Lacombe mit Erl. von Mongez. 1789. ff.

Ejusd. Museum Etruscum. Florenz 1737. Fol.

Comte de Caylus recueil des antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines. 4 Vol. 4. Paris 1752. ff. — F. A. Visconti e G. A. Guattani Museo Chiaramonti. Rom



Digitized by Google

1808. Bd. I. — Tableaux, statues, basreliefs et camées de la galerie de Florence et du palais Pitti, dessinés par Wicar et gravés sous la direction de C. L. Masquetier, avec des explications par Mongez. Paris 1827. ff. Fol. Text dazu ebend. 1828. ff. 4.

Li Bassirilievi antichi di Roma, incisi di Tommaso Piroli, colle illustrazioni di Giorgio Zoëga. Rom 1807. f. 2 Bde. Fol. Durch Zoëga's Tod unterbrochen, blieb es unvollendet. Ueberſ. u. mit Anm. begl. von F. G. Welker. Gießen. 1811. Fol. mit 103 K.

J. Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerei und Bildhauerkunſt. 2. Auflage. Dresden 1756.

— — Geſchichte der Kunſt des Alterthums. Neueſte Auflage von Meyer, Fernow und Schulze. Dresden 1808. ff. 8. — 2. Aufl. 1838. ff.

— — Monumenti antichi inediti. Rom 1767. 2 Vol. Fol. Deutſch mit Erläuterungen von Brunn. Berlin 1790. Fol.

— — Alterthümer von Herkulanum, nebſt dem Prodromus von Bayardi. Neapel 1752. ff.

L. Odeschalchi gemme, marme, bronzi etc. Rom 1749. Fol.

Richardson aedes Pembrochianae. London 1774. 4.

Marmora Oxoniensia. Oxford 1736.

A collection of etruscian, greek and roman Antiquities. Neapel 1766.

Roſt Abgüſſe antiker und moderner Statuen, Figuren, Büſten, Basreliefs, über die beſten Originale geformt. Mit 54 Kupfern. Leipzig 1794.

W. Gottl. Becker Augusteum. 13 Hefte. Dresden 1804 bis 1812. Fol. N. Aufl. Leipzig 1833. ff. Fol. — (H. Haſe) Verzeichniß der alten und neuen Bildwerke in Marmor und Bronze in den Sälen der königl. Antikenſammlung zu Dresden. Mit 3 Steindrucktafeln. Dresden 1826. 2. verb. Aufl. eb. 1829. 8. — Verzeichniß der im königl. ſächſ. Mengs'ſchen Muſeum enthaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gyps, aufgeſtellt von Glo. Matthäy. Dresden. 1831. 8. Dieſes Muſeum hat darum Werth, weil die Originale dieſer Gypsabgüſſe ſeit jener Zeit aus Rom verſchwunden ſind. — F. G. Welker das akademiſche Kunſtmuſeum zu Bonn. Bonn 1827. 8.

Digitized by Google

Iconologisches Lexikon, oder Anleitung zur Kenntniß allegorischer Bilder auf Gemälden, Bildhauerarbeiten, Kupferstichen, Münzen ꝛc. Nürnberg 1793.

Abr. Gorlaei Dactyliotheca. Leyden 1695. 2 P. 4.

J. Winkelmann description des pièrres gravées. Florenz 1760. 4.

P. D. Lippert's Daktyliothek, mit einem Verzeichniß von Christ und Heyne. Leipzig 1755. 2 Thle. 4.

Fr. Schlichtegroll, Auswahl vorzüglicher Gemmen aus der Stosch'schen Sammlung. Nürnberg 1793—1797. 4 Hefte. 4.

De la Chaud et le Blond description des principales pièrres gravées du cabinet de Mr. le Duc d'Orleans. Paris 1780—1784. 2 Vol. Fol.

Jos. Eckhel choix des pièrres gravées. Wien 1788. Fol. 4.

Dessen Doctrina numorum veterum. Wien 1792—1798. 8 Bände. 4. — Addenda ad Eckhelii doctr. num. ebend. 1826. 4.

L. Lanzi Saggio di lingua Etrusca e di altre antiche d'Italia. Florenz 1789. 2 Vol. 8.

Fr. Piranesi et Piroli Musée Napoléon. Paris 1807. 4. 4 Bde.

Ejusd. antiquités de Pompeje. Paris 1809.

Gallérie complette du Musée Napoléon par Fithol et Lavallée. Paris 1810. ff. 10 Vol. 4.

Musée français publié par Robillard Péronville. Folio. 1803—1811. Fortgesetzt im: Musée Royal par H. Laurent.

Galleria di Firenze. Florenz 1812—1819. 8.

Jam. Dalaway of statuary and sculpture amony the aucients, with some account of specimens preserved in England. Londen 1816. 8.

E. Q. Visconti Iconographie ancienne ou recueil des portraits authentiques des Empereurs, Rois et Hommes illustres de l'antiquité. Paris 1811 — 1817. 4 Tom. 4. Tom. I — III Icon. grècque. Tom. IV. Icon. rom.

Monumenti Etruschi o di Etrusco nome designati, incisi, illustrati, ed publicati dal Cav. Fr. Inghirami. Fiesole 1821. ff. 4. 7 Bde., dazu KK. 6 Bde. Fol.

Digitized by Google

G. E. Lessing in seinem Laokoon — den Briefen antiquarischen Inhalts — den Collektaneen zur Literatur und Kunst — in der Abhandlung: wie die Alten den Tod gebildet ꝛc.

Ch. G. Heyne: Einleitung in das Studium der Antike. Göttingen und Gotha 1772. 8. — Antiquarische Aufsätze. Leipzig. 1778 bis 1779. 2. St. 8. und einzelne Abhandlungen in den Comment. Soc. Gotting. — Ueber den Kasten des Kypselos 1770. Göttingen. 4. — Akademische Vorlesungen über die Archäologie der Kunst des Alterthums ꝛc. Braunschweig 1822. 8.

J. F. Christ's Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke, vornehmlich des Alterthums, durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet von J. K. Zeune. Leipzig 1776. 8.

Hieher gehören ferner alle Kompendien der Archäologie von A. Ernesti, Martini, Rambach, Büsching, Eschenburg, Oberlin, Gurlitt, Siebenkees, Schaaf, Gruber ꝛc.

Chr. Dan. Beck, Grundriß der Archäologie ꝛc. 1. Abtheilung. Leipzig 1816. 8.

F. Ficker's Kunstgeschichte der Griechen und Römer. Wien 1825. 8.

J. G. Herder in mehreren seiner Werke.

J. W. v. Goethe in Benvenuto Cellini's Lebensbeschreibung — in seiner Schrift über Winkelmann und sein Jahrhundert — in den Propyläen — in einzelnen Programmen über bildende Kunst — Kunst und Alterthum.

J. W. Bas. v. Ramdohr: Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, für Liebhaber des Schönen in der Kunst. 2. Auflage. Leipzig 1798. 3 Thle. 8.

— — Dessen Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. Leipzig 1793. 2 Thle. 8.

A. L. Millin introduction à l'étude des monuments antiques; Paris 1798. 8. Deutsch. Halle 1798. 8. nouvelle édit. par de Roquefort. Paris 1826. 8.

— — Dessen Abhandlungen in dem Magazin encyclop. und in den Monumens inedits. — Dessen Pierres gravés ined. Paris 1817. 2 Bde. 8.

A. Hirts Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst, mit Kupfern und Vignetten (von Erdm. Hummel). Berlin 1805. 4. (1. Heft.)

C. A. Böttiger's Andeutungen zu vier und zwan-

Digitized by Google

zig Vorträgen über die Archäologie. 1. Abtheilung. Dresden. 1806. 8.

C. A. Böttiger's archäologisches Museum. 1. Heft. Weimar 1801. 8. Erläuterung der griechischen Vasengemälde. 3. Heft. Weimar 1797 ff. — Amalthea, oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde. Leipzig 1821. ff. 8.

J. D. Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste. Göttingen 1798. ff. 8.

C. M. Wieland über die Ideale der griechischen Künstler in seinen vermischten Aufsätzen. 24. Bd. seiner sämmtlichen Werke. Leipzig 1796. 8.

L. C. Fernow's Abhandlung über das Kunstschöne in seinen römischen Studien. Zürich 1806. ff. 8.

F. W. J. Schelling's Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. München 1807. 4.

Fr. Jacob's Rede über den Reichthum der Griechen in plastischen Kunstwerken. München 1810. 4.

J. F. Facius Kollektaneen zur griechischen und römischen Alterthumskunde. Koburg 1811. 8.

G. A. v. Seckendorf Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums ꝛc. Aarau 1814. 8.

E. H. Toelken über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Komposition. Berlin 1815. 8.

— — Dessen Abhandlung über das Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie. Berlin 1822.

Cicognara Storia della moderna scultura. Venedig 1813. ff. 3 Vol. Folio. 2. Aufl. Prato 1824.

Quatremére de Quincy Monumens et ouvrages d'arts antiques etc. 2 Tom. Paris 1826—29. 4.

F. Münter's antiquarische Abhandlungen. Kopenhagen. 2. A. 1817. 8.

Fr. Thiersch Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. München 1816—1819. — 1825. 4. 2. A. 1829. 8.

F. J. Welker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst. Göttingen 1817. ff.

J. M. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke ꝛc. mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J. Schelling. Stuttgart und Tübingen 1817. 8.

Digitized by Google

L. Schorn. Ueber die Studien der griechischen Künstler. Heidelberg 1819. 8. — Dessen Umriß einer Theorie der bildenden Künste. Stuttg. u. Tüb. 1835. 8.

B. Speth, Kunst in Italien. München 1819. ff. 3 Thle. 8.

J. C. Leuchs, von der Schönheit des menschlichen Körpers. Eine Preisschrift. Nürnb. 1822.

Heinr. Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen ꝛc. Dresden 1824—1836. 8. 3 Thle.

v. Rumohr's italienische Forschungen. Berlin. II. B. 1827. 8. — Cours d'Archéologie par Raoul-Rochette. Paris 1828. 8.

Ant. Nibby Elementi di Archeologia. Rom 1828. 8.

K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst. Breslau 1830. 8.

Dazu Müller's und Oesterley's Denkmäler d. alt. K. eb. 1833. ff. Fol. — F. C. Petersen. Allgemeine Einleitung in das Studium der Archäologie; a. d. Dänischen übers. v. P. Friedrichsen. Leipzig 1829. 8.

A. Hirt, Geschichte der bildenden Kunst bei den Alten. Berlin 1833. 8.

J. R. Füßli, allgemeines Kunstlexikon. 2 Thle. Fol. Zürich. 2. Aufl. 1806—21; fortgesetzt von s. Sohne Hans Heinrich, mit neuern Zusätzen und Supplementen. 1. Heft. Zürich 1824. Folio.

Heinrich Hase, Uebersichtstafeln zur Geschichte der neuern Kunst. Dresden 1827. Fol.

G. K. Nagler, neues allgemeines Künstlerlexikon ꝛc. München 1834. ff. bis 1839. 8 Bde. 8.

Edm. Gerhard, neu erworbene antike Denkmäler des königl. Museums zu Berlin. Erstes Heft. Berlin 1836. 8.

Friedr. Diez, Verzeichniß der antiken Bildhauerwerke des königl. Museums zu Berlin. Berlin 1836. 8.

Musée et Sculpture antique et moderne par M. Le Comte de Clarac. Paris 1829. ff. 8 Lieferungen.

E. D. Clarke Greec marbles, of the univ. of Description of the collection of ancient marbles in the British Museum, with engravings. London 1812—1820. 4. 4 Thle. (durch Taylor Combe.)

Lord Elgin marbles from the Parthenon at Athens etc. by R. Lawrence. With 50 plats. London 1818. Fol. — Die

Digitized by Google

Elginischen Marmorbilder in Umrissen. Darmst. 1828. Fol. mit Beschr. und Erklär. eb. 8.

Elgin and Phigaleian Marbles. London 1833. 8.

Real Museo Borbonico. Neapel 1825. ff. 4.

Antike Bildwerke zum ersten Male bekannt gemacht von Eduard Gerhard. Stuttgart und Tübingen. Folio. 1827. ff.

Monumens inédits d'Antiquité figurée Grecque, Etrusque et Romaine etc. par M. Raoul-Rochette. Paris 1828. 2 vol. Fol.

J. M. Thiele, Leben und Werke des dän. Bildhauers Thorwaldsen. 2 Thle. Mit Kupfertafeln und einem Facsimile. Leipzig 1832. 4.

Sammlung von Umrissen nach Thorwaldsen's Werken. Stuttg. 1834. gr. Fol.

Collezione, intera, di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. Alberto Thorwaldsen, incisi a contorni con illustrazioni del Abate Misserini. II Tom. Fol. Rom 1831.

Collezione di numero 25 Statue e bassorilievi del Sig. Cav. Alberto Thorwaldsen con una breve illustrazione del Sign. Avv. Ang. Carnevalini. gr. Fol. Rom 1826.

Museum, Blätter für bildende Kunst. Red. von Dr. F. Kugler. 1—4. Jahrgang. Berlin 1833—36.

Musée des Antiques dess. par B. Bouillon avec des notices explicatives par de Saint-Victor. Paris 1812 bis 1826. 3 Bde. Fol. Die Zeichnungen sind vollendete Nachahmungen, die Erläuterungen von de Sainte Croix.

Musée de Sculpture antique et moderne, ou description de tout ce que le louvre, le musée royal des antiques et le jardin des tuilleries renforment en statues, bustes, bas-reliefs etc. par de Carac. Paris 1825. ff. 4.

Canova's Werke. Sammlung von lithograph. Umrissen nach s. Statuen und Basrel. Begleitet von einem erläuternden Text über jedes Werk, nach den Urtheilen der Gräfin Albrizzi. 2. wohlf. Ausgabe. 1—7. Lief. Lexik. 8. Stuttg. 1835 u. 1836. — Antiques du Cabinet du Comte de Pourtales-Gorgier, décrites par Théod. Panofka. Paris 1834.

Dictionnaire des beaux-arts. Paris 1806. 3 Tom. — F. A.

Digitized by Google

David. Die Verhältnisse der schönen Statuen des Alterthums. Aus dem Franz. von J. G. Grohmann. Leipzig 1803. 8.

J. Gurlitt, über die Gemmenkunde. 1798. 4.

— — Versuch über die Büstenkunde. Magd. 1800. 4. — Dessen archäologische Schriften gesammelt und mit Anm. begleitet; herausgegeben von Corn. Müller. Altona 1831. 8.

Champollion-Figeac, Résumé complet d'archéologie. Paris 1825. f. 32. 2 Bde.; deutsch: Abriß der gesammten Archäologie für Nichtgelehrte, a. d. Franz. v. Mor. Fritsch. Leipzig 1827. 2 Bde. 8.

Seroux d'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV. siècle jusqu'à son renouvellement. Paris 1815—1819. 6 Bde. Fol.

Quatremére-de Quincy le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue. Paris 1815. Fol.

Croce-Magnan. Sur la sculpture moderne Musée français. T. V.

G. A. Lange, Uebersetzung von Luigi Lanzi: Ueber die Sculptur der Alten. 1816. 4.

Der vatikanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen v. Anf. Feuerbach. Nürnb. 1833. 8.

Ant. v. Steinbüchel, Abriß der Alterthumskunde. Wien 1829. 8. mit einem Atlas. Fol.

## III. Graphik.

§. 232. **Die zeichnende Kunst (Graphik) überhaupt, zerfällt a) in die Zeichenkunst insbesondere, b) in Malerei, c) Holzschneidekunst, d) Kupferstecherkunst, e) den Stahlstich und f) den Steindruck.**

§. 233. **Die Zeichen- oder Zeichnen- oder Zeichnungskunst ist die ältere Schwester der Malerei, und wird später der Zögling der Geometrie. Sie macht mit irgend einem Färbestoff die Begrenzung der darzustellenden Gestalten auf einer Fläche sichtbar.** Die Zeichnung ist folglich eine Kunst des Sinnenscheins; sie will uns Erscheinungen vorzaubern, die nicht wirklich da sind; nur durch den geistigsten Sinn, nur durch das Auge, spricht sie uns an, dem Tastsinne bleibt sie fremd. Sie bestimmt die Nähe und Ferne der darzustellenden Gegenstände durch Hilfe der

Digitized by Google

Perspektive. Vermag sie auch keineswegs mit der Plastik zu wetteifern in der Darstellung der höchsten Ideale schöner Körperformen; so ist sie dennoch geeignet zur Darstellung von Ideen; sie regt die Phantasie an, das Fehlende zu ergänzen; doch bleibt sie immer untergeordnet. **Die Zeichenkunst zerfällt wieder in mehrere Unterarten,** nämlich a) in die Kunst der Umrisse, Contours, Contorni, Skiagraphie, Schattenriß, Monogramma, welche die Grenzen der Körper, mithin ihre Form, bloß durch die äußersten Linien bestimmt; eine Darstellungsart, die zwischen der plastischen und malerischen wunderbar schwankt und die Grenzen beider verwirrt; es fehlt ihnen der scharfe Gegensatz des Hellen und Dunkeln, woraus die Beschränkungen der Vasenmalerei hervorgingen. Doch sind die leichten, reinlichen Umrisse sehr geschickt, geistreiche Bilderphantasien eben so flüchtig, wie sie gedacht sind, andern mitzutheilen, z. B. John Flaxmann's Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyssee, zu den Tragödien des Aeschylus. b) Das Monochrom, einfarbige Zeichnung (chiaroscuro, Camayen, Helldunkel) mittelst Schraffirung hell und dunkel, die Beleuchtungsverhältnisse andeutend, wie α) bei Federzeichnungen, wie wir eine Menge von Titian haben, deren man sich aber bloß noch zu Umrissen bedient, die sodann ausgetuscht werden, β) Stiftzeichnungen (mit Röthel und schwarzer Kreide; Drucker, Blicken); γ) Grau in Grau und δ) Tuschzeichnungen (mit Tusche und Bister). — Schon in diesen letzten zeigt sich der Uebergang von dem, was sich an der Gestalt durch deren Schatten wahrnehmen läßt, zu dem, was eine Zurückspieglung derselben zeigt. In der That bildet die Tuschmanier beim Zeichnen den Uebergang aus dem trockenen Zeichnen mit Kreide oder Stiften in das Malen. Ein zarter, genauer Umriß, weiche, saftige Schatten, zuletzt recht markige Drucker in den dunkelsten Stellen und recht rein erhaltene Lichter in den hellsten, machen eine schöne getuschte Zeichnung. Das Nämliche gilt von der Sepiamanier, da Sepia nichts weiter ist, als ein brauner Tusche. Weil das Monochrom auf den Reiz der Farbe verzichtet, muß es diesen Mangel durch alle andern Schönheiten der Kunst wieder ersetzen, besonders aber durch jene der Form und des Ausdruckes. Große Meisterstücke dieser Art von dem berühmten Mantegna besitzt die kaiserliche Gemäldegallerie in Wien. Zu dieser Gattung gehören ebenfalls die oft herrlichen Gemälde auf antiken Vasen, entweder roth auf schwarzem Grunde oder umgekehrt. Das Weitere über Zeichnung siehe §. 356 ff.

Digitized by Google

§. 234. **Die zweite zeichnende Kunst ist die Malerei, oder die Darstellung des Schönen durch sichtbare Gegenstände mit ihren eigenthümlichen Formen und Farben auf einer Fläche.** Sie ist eine unter der Form des Raumes, für den Sinn des Gesichts bildende Kunst; sie bildet Gestalten, wie die Zeichenkunst. Auch in der Malerei werden nicht wirkliche Körper, in ihrer Freiheit und Ungebundenheit gebildet, sondern nur scheinbare auf der bloßen Fläche, d. h. gezeichnete. Aber zu den Zügen und Umrissen (den Räumbegrenzungen), und Beleuchtungsverhältnissen fügt sich die Farbengebung (das Kolorit) hinzu, nicht mehr als bloße Färbung, wie bei den Monochromen, sondern in Gemäßheit des Farbenspiels, wie es die Natur selbst zeigt. Die Färbung belebt aber nicht bloß den Gegenstand, sondern gibt auch durch ihr harmonisches Zusammenwirken den Ton, oder die Stimmung des Gefühls an, welche der Natur des Inhalts gemäß ist, und wodurch die Einheit der Darstellung vollendet wird. Durch die Farbengebung wird die Zeichnung erst zur Malerei, und Zeichnung und Kolorit sind die beiden wesentlichsten Bestandtheile des Gemäldes; sie verhalten sich wie Körper und Geist, die Zeichnung liefert die Gestalt, erst durch die Farbe wird das Gemälde ein lebendiges, seelenvolles Ganzes. Tritt die Zeichnung auf Kosten des Kolorits hervor, so wird der Styl eines solchen Bildes hart oder streng; weich und unbestimmt dagegen, wenn das Kolorit zu stark vorherrscht, und der Umriß verschwimmt.

§. 235. **Die Malerei bildet Gestalten für das Auge, kann folglich alle Gegenstände darstellen, insoweit sie nach Licht und Farbe in räumlichen Verhältnissen durch den Gesichtssinn wahrnehmbar sind; sie darf sich aber nicht mit schwankenden Umrissen begnügen, und weil vieles das Auge abstößt, was die Phantasie willig aufnimmt; so erhellt daraus die Begrenzung ihres Vermögens der Poesie gegenüber.** Der Dichter mag mit den grellsten Farben schildern, er malt doch immer nur für die Phantasie, und seinen furchtbaren Ideen entspricht kein wirkliches Bild. Der bildende Künstler malt mit menschlichen Formen und Gestalten, in bedeutungsvollen Zügen und Bewegungen, durch das innere Leben des Geistes erzeugt und im Raume festgehalten, nach dem unwandelbaren Gesetze der Schönheit, deren zarte Grenzlinie er nimmer verletzen darf, ohne das Wesentlichste an seinem Werke, ja ohne die Kunst selbst darin aufzugeben. Vermag die Plastik nur im Raume darzustellen, so stellt die Malerei den

Digitized by Google

Raum selbst mit dar, — Hintergrund, Vorgrund, Luft, — wodurch die äußere und innere Bedeutung klarer und energischer hervortritt, als in den Werken der Plastik. Darstellung einer Glorie, einer Himmelfahrt ist nur der Malerei möglich. Zu dem nöthigen Sinnenscheine dienen hiezu die Linear- und Luft-Perspektive, so wie zu dem, worin sie sonst, wegen Mangels der dritten Dimension, der plastischen Kunst nachstehen würde, Rundung, Beleuchtung, Haltung und Helldunkel, und in dem Kolorit die Beobachtung der Lokaltöne und Tinten. Sie ist ferner wie auf einen bestimmten Raum, so auf Einen Moment beschränkt, und in diesem Momente muß sich die Schöpfung des Künstlers selbst und vollkommen aussprechen.

§. 236. **Die Malerei bildet zwar körperliche Gestalten; aber die Gestalt dient nur zum Ausdrucke des Geistigen.** Damit nun dieses höhere, geistige Leben, welches durch die Malerei sichtbar werden soll, dem Sinne vernehmlicher werde, muß in derselben die vollendete Körperlichkeit, die starre Masse zurücktreten, und sich in Schein verwandeln, und das eigentlich geistige Ideale in der sichtbaren Natur, Licht und Farbe, die ätherische Hülle werden, aus welcher das höhere, geistige Leben der Seele zu uns spricht. Daher die hohe Bedeutung des Ausdrucks in der Malerei. Diese ist gleich der Tonkunst eine gemüthliche Kunst. In ihr und durch sie wird vorzüglich das höhere Leben der Seele in Andacht, Liebe ꝛc. zu klarer Anschauung gebracht. Was der Malerei an innerer Bestimmtheit der Gestaltendarstellung mangelt, gewinnt sie wieder nicht bloß durch äußere Fülle, sondern auch durch zartere Andeutung umfassenderer Ideen. Der Malerei gehört der tiefere, wahrste Seelenausdruck. Malerei und Tonkunst kann man vorzugsweise die christlichen Künste nennen, wo dagegen die Plastik dem Geiste des Alterthums eigenthümlich bleibt.

§. 237. **Auch in der Malerei hat der Künstler, so wie in jeder Kunst, drei Hauptmomente zu berücksichtigen:**

1) **die Erfindung;**
2) **die Anordnung;**
3) **die Ausführung.**

§. 238. **Was die Erfindung betrifft, so muß der Maler Stoff und Form sich selbst schaffen, auch wenn ihm der Gegenstand historisch, oder durch die Natur dargeboten ist.** Der Künstler darf die Grenzen seiner Kunst nie überschreiten, darf nie vergessen, daß er seine Ideen und Ideale nur in

Digitized by Google

körperlichen Gestalten, das Uebersinnliche nur so weit, als es sich in diesen offenbart, darstellen könne, und daß er für Handlung nur Eine Dimension der Zeit habe. Er wird sich nicht einfallen lassen, weder mit der Musik, noch mit der Poesie einen Wettstreit einzugehen. Hat die Musik etwas Mystisches, was das Gefühl über die Wolken erhebt; so ist dieß ihr eigen; in der bildenden Kunst sollen wir nicht verschweben, sondern auf festem Grund und Boden stehen; ihre Ideale sind geistig, nur insofern, als der Leib ein Spiegel der Seele ist. Kann die Poesie bei der Allgemeinheit ihres Darstellungsmittels sich an alles wagen, besonders da sie ihre Motive entwickeln, und Eindruck durch Eindruck verwischen kann; so vergesse die bildende Kunst nicht, daß ihre Sprache, wie ausdrucksvoll sie sey, doch viel beschränkter ist, daß sie viel zu rathen übrig läßt, aber keine Räthsel zu lösen geben soll, und daß sie beschränkt auf Einen Moment, nur Einen Ausdruck erregen kann, der ewig nur sich selbst wiederholt. Die Malerei messe sich aber auch nicht mit der Plastik; Nachahmung von plastischen Gebilden macht ein Gemälde leicht frostig, kalt und steinern, und es geht über der Nachahmung der Plastik, der Malerei ihr Eigenthum, Leben, Ausdruck und Reiz, verloren.

§. 239. **Weil nun die Malerei nur, was in einem gegebenen Raume gleichzeitig beisammen ist, darstellen kann, und das Gemälde, wie jedes Kunstwerk, sich selbst aussprechen soll: so müssen alle Motive, durch welche der Künstler wirken will, gleichzeitig und nebeneinander vorhanden seyn, und sich durch Umriß und Farbe anschaulich machen lassen.** L. J. Brutus, der seine Söhne zum Tode verdammt, Agamemnon, der die Tochter opfert, Timoleon, der den Bruder tödtet, um die Tyrannei zu zernichten, sind allerdings sehr günstige Stoffe für den Tragiker; aber wie will der Maler den Vater und den Bruder, und wie die Motive ihrer Handlungen kenntlich machen? Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, hat einzeln keine Bedeutung; man weiß nicht, woher das Haupt kommt, warum das Volk erfreut ist. Kinder, welche einen alten Mann mit Ruthen streichen, sind ein empörender Anblick, und erst wenn wir uns erinnern, oder belehrt werden, daß die Jugend von Falerii, auf Befehl des Camillus, des römischen Heerführers, ihren Schulmeister, der sie verrathen hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus. Diogenes, welcher bei hellem Tage mit der Laterne herumläuft, sieht wie ein Verrückter aus;

Digitized by Google

denn das Wort, welches seiner Handlung Sinn gibt, und den Spott gegen die wendet, die ihn belachen, kann der bildende Künstler nicht darstellen. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschaftlichen Kenntnisse des Beschauers appelliren muß, ist eigentlich nur die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten; den bessern Theil, die Bedeutung, muß der Beschauer selbst dazu beitragen, und so gewissermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die Kenntnisse besitzt, so wird doch im ersten Moment, der gerade der wichtigste ist, und den tiefsten Eindruck machen soll, das Gemüth durch die nöthige Deutung gehemmt seyn, der Eindruck also getheilt und geschwächt werden. Freilich setzen alle Mythen, religiöse Vorstellungen und mehrere geschichtliche Darstellungen, wenigstens einige Bekanntschaft mit ihnen voraus, wenn das Gebiet der Kunst nicht zu sehr beschränkt werden soll.

§. 240. **Die Malerei wird nach ihren Gegenständen, die sie darstellt, eingetheilt 1) in das sogenannte Stillleben, 2) in Blumen- und Fruchtstücke, 3) in die Landschaft, wozu auch die Seestücke gerechnet werden, so wie die Prospekte und architektonische Malerei überhaupt, 4) in Thiermalerei mit Inbegriff der Jagdstücke, 5) in Darstellung des Menschlichen. Hieher gehört a) das Bildniß (Porträt), b) das Charakterbild, c) das ideale Charakter-Bild, und bei Vereinigung mehrerer Figuren zu einem gemeinschaftlichen Zweck, d. i. bei Scenen, welche das Menschenleben darstellen, d) eigentlich historische Gemälde, e) scherzende Darstellungen nach den häuslichen und bürgerlichen Beschäftigungen, f) satyrische in der Karikatur; g) in Darstellungen des Uebersinnlichen, α) in der Allegorie und im Symbol, β) im Mythischen und γ) im Mystischen.**

§. 241. **Die Gemälde des Stillebens, d. h. diejenigen, welche leblose Gegenstände darstellen, z. B. Küchengeräthe, Hausgeräthschaften, Gefäße, todtes Wild, Lebensmittel aller Art ꝛc. stehen auf der niedrigsten Stufe der Malerei,** der Gegenstand ist ohne höhern Ausdruck, ohne Bedeutung, er kann an sich keine Theilnahme erregen; nur die treueste Nachahmung der Natur kann für solche Werke interessiren, sie verleiht ihnen nur einen technischen Werth. Mit der Form ist ihr ganzes Daseyn abgeschlossen. Eine höhere Gattung des Stilllebens ist die, welche diese Gegenstände durch Anordnung und Beleuchtung zu einem interessanten Ganzen verbindet; die höchste

Digitized by Google

die, welche diesem Ganzen durch eine eigenthümliche, doch nicht gesuchte Zusammenstellung zugleich eine geistvolle Bedeutung, und damit dem an sich Todten ein poetisches Leben gibt. Eine solche Darstellung wäre z. B. die einer Künstlerstube, welche den Geist charakterisirt, welcher hier thätig ist. Vorzüglich haben hierin die Niederländer, z. B. Terburg, Gerard Dow, Fyt, Snyders, Joh. Weeninx, Hondekoeter u. a. gezeigt, wie Unbedeutendes Bedeutung durch die Kunst gewinnen kann.

§. 242. **Etwas höher steht die Blumen- und Fruchtmalerei. Blumenstück nennt man in der Malerei eine Darstellung von Blumen, worin sie ein Kunstwerk für sich ausmachen.** Da hiebei täuschende Wahrheit, Zartheit der Behandlung, ein glänzender Schmelz der Farben das höchste Erreichbare ist, so gehören auch solche Darstellungen zu den untergeordneten Arten der Malerei, und ein Maler verdient damit noch nicht den Namen eines ästhetischen Künstlers, wäre es auch eine Rachel Ruysch, ein Huysum, der an Weichheit und Frische, an Zartheit und Lebendigkeit der Farbe, an Feinheit des Pinsels im Ausdrucke des Saftigen und in den treffendsten Abstufungen des Lichts alle seine Vorgänger übertraf, der die flüchtige Blüthe in ihrem schönsten Augenblicke zu fesseln, und durch zauberische Wahrheit und Mannichfaltigkeit der Farben, wie durch das fast Transparente der zarten Blumenkörper, das Aeußerste in dieser Gattung zu erstreben wußte. Neuerdings hat Völker in Berlin dieser Art der Malerei eine neue Bahn gebrochen, indem er die Blumen nicht in Gläsern und Vasen, sondern als Gartenpartie lebendig darstellt, mit schönen landschaftlichen Hintergründen, durch welche Art der Auffassung das Ganze wesentlich zunimmt an Interesse und Bedeutung. Aber Gemälde von Blumen können sehr wohl unter einem höhern Charakter, als dem der Nachahmung erscheinen; haben Blumen nicht eine symbolische Bedeutung? ist die weiße Farbe nicht die Farbe der Unschuld, die grüne die der Hoffnung, die rothe die der Liebe, die gelbe die der Falschheit, die blaue die der Treue? können sie daher nicht durch sinnige Anordnung und Wahl auch ein wahres ästhetisches Verdienst erwerben? Werden Kränze nicht anders gestaltet seyn, die dem Helden, dem Dichter geflochten werden, als welche der Jüngling seiner ersten Liebe weiht? Anders für den hochzeitlichen Altar, anders für den Sarg? Was sie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten können, beweist das Altarblatt zu Dresden: der heil. Georg von Correggio.

Digitized by Google

**Fruchtstück nennt man ein Gemälde, auf welchem Garten- oder Baumfrüchte dargestellt sind.** Sie erhalten durch Anordnung, Farbengebung, Beleuchtung und fleißige Ausführung ihren vorzüglichsten Reiz, und sind wegen der Einfachheit ihrer Form und der größern Dichtigkeit ihrer Farben weniger schwierig, als die Blumenstücke. Aber selbst ein de Heem hat bloß artistischen Werth, sein Werk beseelt keine höhere Bedeutung.

§. 243. **Ganz anders verhält es sich mit den Arabesken.** Erstlich braucht sie der Künstler meist nur als Verzierung; dann regen viele darunter auch durch ihre phantastischen Windungen und Formen die Phantasie auf, und deuten auf eine freischaffende Kraft. Die Arabeske gleicht dem Mährchen in der Poesie, welches auf leichtem Grunde die zartesten Gedanken an einen wunderbaren Faden knüpft, und dem es gleichgiltig ist, wo es anfängt und wo es aufhört. Am berühmtesten sind die Arabesken Raphael's im Vatikan, die überdieß einiger sehr lieblicher, mit griechischem Sinne erfundener Ideen wegen Aufmerksamkeit verdienen.

§. 244. **Aber eine höhere Stufe nimmt die Landschaftsmalerei ein. Die Landschaftsmalerei wählt für ihre Darstellung Naturscenen, und theilt sich, jenachdem sie entweder vorzüglich landschaftliche Ansichten, oder Ansichten der Wasserwelt darstellt, in die eigentlichen Landschaften und Seestücke. Eine Landschaft, so wie ein Seestück, kann aber entweder treu der Wirklichkeit nachgebildet, oder dichterisch erfunden werden; darum theilt sich diese Kunst in Prospektmalerei und Darstellung idealischer Naturscenen.**

§. 245. Gibt es gleich kein Ideal einer schönen Gegend, so wie es kein bestimmtes Ideal eines schönen Baumes, Felsens, Gebirges ꝛc. gibt, noch geben kann, weil die einzelnen Gegenstände dieser Art an keine bestimmten Gattungsformen gebunden sind, obgleich jede Art derselben ihren eigenthümlichen Charakter hat; so **gibt es doch, wie Fernow sagt, idealische Bilder schöner Naturscenen,** die der Künstler nach seiner ihm vorschwebenden, unendlicher Modificationen fähigen Idee erfindet, zu denen er das Bild nicht aus der Wirklichkeit entlehnt, sondern in seiner Phantasie erzeugt. **In landschaftlichen Darstellungen wird die jedesmalige Form der einzelnen Gegenstände durch die Idee des Ganzen bestimmt.**

§. 246. **In objektiver Rücksicht ist die Darstellung landschaftlicher Gegenstände der Thierma-**



Digitized by Google

lerei allerdings untergeordnet; aber sie erhebt sich über die letztere durch ihr größeres Vermögen für den Ausdruck ästhetischer Ideen. Die landschaftliche Natur, in welcher Situation sie sich auch zeigen mag, hat das Eigenthümliche, daß ihre Betrachtung das Gemüth des Menschen harmonisch anregt. Die verschiedenen Zustände der landschaftlichen Natur in ihrer milden Heiterkeit, ihrer duftigen Ruhe, ihrer Frühlingsfrische, ihrer winterlichen Erstarrung, ihrem Erwachen am Morgen, ihrer Abendruhe u. s. w. sind bestimmten Gemüthszuständen gemäß. Die ruhige Tiefe des Meers, die Möglichkeit einer unendlichen Macht des Aufruhrs hat ein Verhältniß zur Seele, wie umgekehrt Gewitter, das Brausen, Heranschwellen, Ueberschäumen, Brechen der sturmgepeitschten Wellen die Seele zu einem sympathetischen Tönen bewegen. Dieselbe Wirkung hat die idealische Darstellung landschaftlicher Naturscenen auch in der Kunst. — Die Historienmalerei hat ein größeres Interesse und höhere Schönheiten als die Landschaftsmalerei. Aber wir nehmen an ihr immer nur als Zuschauer Antheil. Eine schöne Landschaft dagegen ladet uns durch ihre Anmuth ein, selbst in ihren Gründen zu wandeln, durch ihre reizenden Fernen zu schweifen, in ihren kühlen Schatten auszuruhen. Wir sind nicht mehr bloße Zuschauer; wir befinden uns selbst in der Naturscene, die sie uns darstellt. Die Landschaft ist fähiger, das Gemüth in eine rein ästhetische Stimmung zu versetzen. Sie ist in ihrer Wirkung, mit der Musik, zumal der Instrumentalmusik, verwandt, von der sie sich jedoch dadurch wesentlich unterscheidet, daß die Grundlage der Landschaftsmalerei anschauliche Bestimmtheit und charakteristischen Ausdruck ihrer Gegenstände fordert, wo dagegen die Tonkunst nur mittelst der Gefühle, auf eine sehr unbestimmte Weise, Anschauungen und Ideen wecken kann. Die Landschaft ist die Lyrik der Malerei; der höchste Ausdruck des Landschafters erscheint als ein begeisterter Hymnus auf die Natur. Die Landschaftsmalerei, als Darstellung idealischer Naturscenen, bedarf nach Fernows Behauptung nicht, wie die dramatische Malerei, eines bestimmten Inhalts. In einem dramatischen Gemälde nimmt jede Figur für sich, durch ihre bestimmte Bedeutung und Handlung, unser Interesse in Anspruch. In der Landschaft erscheint alles Einzelne mehr willkührlich und zufällig. Der einzelne Gegenstand erhält ästhetische Bedeutung und Interesse erst in der Verbindung und Stimmung mit den übrigen Theilen zu einem bedeutungsvollen und schönen Ganzen, die nicht sowohl erkannt, als in der Auffassung unmittelbar

Digitized by Google

gefühlt wird. Und wenn auch Inhalt und Charakter einer Landschaft durch besondere Naturerscheinungen, oder durch bedeutende Staffirungen näher bestimmt werden; so sind solche Bestimmungen doch nur als etwas Zufälliges anzusehen, welches allenfalls zur Feststellung besonderer Klassen landschaftlicher Darstellungen, z. B. der Effektstücke, der historischen Landschaften ꝛc. dienen kann, wo mit der ästhetischen Stimmung noch ein besonderes Interesse verbunden wird. Welchen Inhalt auch eine Landschaft haben mag; wo nicht ein bestimmter Gesammteindruck, wozu die Landschaft selbst den Grundton angibt, das Gefühl in Anspruch nimmt, da mangelt ihr das Wesentliche, die Poesie der Erfindung; sie ist kein Erzeugniß einer dichterisch gestimmten Phantasie, kein echtes Kunstwerk.

§. 247. **Die landschaftliche Natur hat in verschiedenen Gegenden einen verschiedenen ästhetischen Charakter; sie erscheint in mannichfaltig wechselnden Situationen.** Der Charakter einer Gegend oder Landschaft ist in dem, was in ihr bleibend ist, enthalten, und wird vornehmlich durch die Formen ihrer Gegenstände im Einzelnen, und durch die Komposition des Ganzen bestimmt. Der Grund der Abweichungen und Eigenthümlichkeiten, wodurch die verschiedenen Charaktere landschaftlicher Scenen bewirkt werden, liegt theils in der verschiedenen Gestaltung der Oberfläche des Erdbodens, je nachdem es üppig tragender Boden, mooriger Wiesengrund, Sand, Steppen = Erdreich u. s. w. ist, theils im Klima von den Tropenlanden bis zum starrenden Eise des Pols und den ihm eigenthümlichen Erzeugnissen des Bodens, theils in den Produkten der Kunst ihrer Bewohner. »Eine Schweizergegend, sagt Fernow, hat durch die Gestalt ihrer Berge, durch das kulissenartige Hintereinandertreten derselben in den engen Thälern, durch ihre schroffen, zackichten, mit Schnee bedeckten Gipfel, durch ihre Eisthäler und Gletscher, durch ihre gras= und quellenreichen, von dunklen Tannenwäldern umkränzten Matten oder Bergwiesen, denen rauschende Wasserbäche entstürzen, durch ihren reinen, ätherischen Dunstkreis, der auch in großer Ferne die Lokalfarben der Gegenstände nur wenig verändert, einen ganz andern Charakter, als italienische Gebirgsgegenden, wo die Berglinien sanfter und gedehnter, die Umrisse der Berge stumpfer, die Thäler breiter, und offener, die meisten nackten Gipfel ohne Schnee und Vegetation, die Thalgründe voll Kastanienwälder, die Lufttöne wärmer, die Fernen duftiger sind. Die immer grüne Eiche, die Pinie, die Zypresse, der



Digitized by Google

Platanus, der Kastanienbaum, der Lorbeer, der Feigenbaum, der Oelbaum, die Aloestaude, die babylonische Weide, der Palmbaum ꝛc. geben den südlichen, — so wie die düstere Tanne, die deutsche Eiche, die Buche, die Linde, die Birke, die Weide ꝛc. den nördlichen Landschaften ihren eigenen klimatischen Charakter. So sind auch die Gebäude nördlicher und südlicher Länder, der Gebirgsländer und des Flachlandes verschieden. Die flachen Gegenden des niederen Deutschlands und Hollands haben eine andere Physiognomie, als die Ebenen der Lombardei. Verschieden erscheinen Himmel und Meer an den Küsten des mittelländischen, und an den Küsten des Nordmeeres. Eben so verschieden ist der Lufton der Fernen; im Norden gewöhnlich klar, aber kalt und grell; im Süden immer duftig, warm und harmonisch.« — Eben so mannichfaltig sind die Situationen, welche der Wechsel des Veränderlichen in ihr, als Jahres- und Tageszeiten, Beleuchtung, Gewölk, Sturm, Gewitter, Vulkane und andere Phänomene in der landschaftlichen Natur bewirken. — **Durch Menschen, Thiere und Gebäude erhält die Landschaft ihren bestimmten poetischen Charakter, mehr Bedeutung und höheres Interesse.**

§. 248. **Der Zweck der Landschaftsmalerei bleibt immer der, durch Darstellung idealischer Naturscenen eine ästhetische Stimmung zu bewirken, mag der Charakter der Landschaft ernst, groß und erhebend, oder wild, furchtbar und schauerlich, oder endlich heiter, sanft und anmuthig seyn.** Man vergleiche nur den Eindruck, wenn uns Claude Lorrain beim heitersten Himmel in reizende Gegenden führt, wo das weit verbreitete Gefild im purpurnen Dufte der Ferne verschwimmt, wo sanfte Lüfte in den Bäumen spielen, das Meer an's Gestade plätschert, schimmernd die Strahlen sinkender Sonne auf sanftbehauchter Meeresfläche tanzen, mit dem, wenn Kaspar Poussin durch große einfache Naturscenen unser Herz ergreift; man vergleiche den Eindruck, wenn wir unter die säuselnden Schatten der friedlichen Haine Swanefeld's, in die stillen, einsamen Gründe Jac. Ruisdael's treten, oder in die Wildnisse des Salvator Rosa, wo uns beim Anblick der schroffen, Einsturz drohenden Felsen, unter denen in der Gewitternacht Banditen Schutz suchen, Schauer anweht.

§ 249. **Die Werke der Landschaftsmalerei lassen sich also verschiedentlich klassificiren, jenachdem man dabei entweder auf den Charakter der landschaftlichen Natur in**

Digitized by Google

verschiedenen Gegenden und Ländern, und auf die Situation, in welcher die Natur in dem dargestellten Moment erscheint, oder auf die Art des Eindrucks und der Stimmung, die sie bewirken, oder auf die Beschaffenheit der Staffage Rücksicht nimmt. In dem ersten Falle klassificirt man sie nach ihrem natürlichen, — im zweiten nach ihrem ästhetischen, — im dritten nach ihrem poetischen Charakter.

§. 250. Nach der ersten Abtheilungsart, in Hinsicht auf ihren natürlichen Charakter, unterscheidet man die Landschaften nördlicher und südlicher Länder, — der flachen und Gebirgsgegenden, — die freien und gesperrten Aussichten, — die der ruhigen und bewegten Situationen, — der verschiedenen Jahres- und Tageszeiten.

§. 251. Die zweite Abtheilungsart der Landschaften nach ihrem ästhetischen Charakter bestimmt die verschiedenen Arten des Styls in der Landschaftsmalerei. Der Styl oder ästhetische Charakter einer Landschaft ist in der Composition der landschaftlichen Scene selbst enthalten, und hängt von der dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee, von der Wahl, Vertheilung und Verbindung des Einzelnen, und von der Zusammenstimmung des Ganzen ab. Das Mannichfaltige der Formen und Massen wird durch die Komposition, so wie das Mannichfaltige der Farben und Töne durch den Hauptton des Kolorits, zur Einheit verbunden. Beide finden ihren höhern, gemeinschaftlichen Vereinigungspunkt in der dem Werke zum Grunde liegenden Idee, und aus ihrer Vereinigung geht die Harmonie des Ganzen, oder die ästhetische Einheit der Landschaft hervor, die auch im Gesammteindrucke als Einheit aufgefaßt wird, und deren ästhetischer Charakter sich durch die Stimmung ankündigt, welche der Gesammteindruck bewirkt. — Der ästhetische Charakter der Landschaftsmalerei ist so vieler Modifikationen fähig, als verschiedener Art die ästhetische Stimmung ist, in die eine landschaftliche Naturscene versetzen kann. Alle aber lassen sich auf die beiden Hauptmodifikationen, des anmuthigen und des großen Styls, zurückführen. Die Natur hat aber entweder den Charakter stiller, ruhiger Größe, oder die Natur erscheint groß als wirkende Macht. In der Schweizernatur herrscht die Größe vor, das Anmuthige ist ihr untergeordnet; die flachen, niederländischen Gegenden ermangeln aller Größe, sind bloß anmuthig; in der italienischen Natur vereint sich das Große mit Reiz und Anmuth.

Digitized by Google

§. 252. In der dritten Abtheilungsart wird durch die Beschaffenheit der Figuren und Beiwerke der poetische Charakter der Landschaft bestimmt. Um diese Bestimmung richtig zu verstehen, unterscheide man nach Fernow wohl die Poesie der Landschaft selbst von dem poetischen Charakter derselben. Die Poesie der Landschaft ist in ihrer Komposition enthalten, und in der ihr unterliegenden Idee gegründet; aber die nähere Bestimmung ihres poetischen Charakters zu irgend einer besondern Bedeutung erhält sie von den Figuren und Beiwerken. Je nachdem eine Landschaft Gebäude und Menschen aus der uns umgebenden Welt und Beschäftigungen, Sitten und Vorfälle des wirklichen Lebens, — oder Personen, Sitten und Gebräuche der Vorzeit, alte Denkmäler, Tempel, Ruinen, Götterbilder, Opferaufzüge, Grabmäler ꝛc., — oder Darstellungen aus dem patriarchalischen Zeitalter des Hirten- und Jägerlebens, aus der Idyllenwelt ꝛc. — oder dichterische Wesen der Fabelzeit, wo Götter und Menschen in vertraulicher Gemeinschaft die Erde bewohnten, — oder Vorfälle aus der neuern Geschichte ꝛc. enthält, modificirt sich auch der poetische Charakter derselben.

§. 253. Den untersten Rang nehmen hier, wie Fernow sagt, die Darstellungen aus dem wirklichen Leben ein, welche die gewöhnlichen häuslichen, oder ländlichen Verrichtungen, oder die Belustigungen und Spiele des Landmannes enthalten; hier findet der unterste Grad des Poetischen Statt, das Naive der einfältigen, unverdorbenen Natur. Von dieser Art sind die meisten niederländischen Landschaften, die sich schon darum nicht wohl zu einem idealischen Inhalt aus der Dichterwelt erheben, weil jene Gegenden nie eine dichterische Vorzeit gehabt haben, und die Wirklichkeit jener Länder allem Poetischen widerstreitet, wenn es nicht etwa aus der Situation der Natur in der dargestellten Scene geschöpft ist; die Schweizernatur läßt sich, durch Auswahl des Schönen in ihr, und durch eine geschmackvolle Vermählung des Reizenden und Anmuthigen mit der ihr eigenen wilden Größe, zu Idyllenscenen erheben, wie es durch Geßner dichterisch geschehen. Auch die schottischen Hochländer, die sowohl in der Form der leblosen Natur, als in den Erscheinungen ihres Luftkreises, einen eigenthümlichen, klimatischen Charakter zeigen, sind durch die ossian'schen Dichtungen, wie durch die Walter Scott's ein klassischer Boden

Digitized by Google

für die Landschaftsmalerei geworden. Die italienische Natur vereint in jeder Hinsicht Alles, was den poetischen Charakter einer Landschaft begünstigen und erhöhen kann.

§. 254. **Die erste und vornehmste Forderung, die der Kenner an eine Landschaft macht, ist, daß sie einen Charakter habe.** Dem ästhetischen Charakter landschaftlicher Darstellungen liegt der natürliche zum Grunde. Dieser ist, wie das Wahre und Charakteristische in allen Künsten, die Grundlage des Schönen. Um seiner Landschaft ihren natürlichen Charakter zu geben, muß der Künstler denselben im Einzelnen und Ganzen aus der Natur wohl aufgefaßt haben. Näher wird der Charakter eines Landes durch die in demselben übliche Bauart bezeichnet. — Zum natürlichen Charakter einer Landschaft gehört auch die Situation oder der Zustand, in welchem sich die Natur in dem gewählten Momente der Darstellung zeigt. **Man kann die Zustände der landschaftlichen Natur in ruhige und bewegte eintheilen.**

§. 255. **Die besondern Effekte in einer Landschaft, welche keine Situation, sondern bloß eine auffallende Naturerscheinung anzeigen, machen eine besondere Klasse landschaftlicher Darstellungen, unter dem Namen der Effektstücke im eigentlichen Sinne, aus.** Gewöhnlich aber, und am besten, zählt man alle Gemälde, wo Licht und Bewegung eine auffallende Wirkung zeigen, die den Gesammteindruck bestimmt, oder deren Darstellung der Hauptzweck des Bildes ist, zu dieser Klasse.

§. 256. Zu den ruhigen Zuständen der Natur gehören nach Fernow die verschiedenen Jahres- und Tageszeiten, ein heiterer oder trüber Tag und überhaupt jeder Moment, in welchem die Natur sich ohne irgend eine auffallende Machtäußerung zeigt. Zu den bewegten Zuständen gehören Stürme und Gewitterschauer, mit den sie begleitenden Wirkungen. Wasserfälle sind nur als einzelne Erscheinungen der landschaftlichen Natur zu betrachten, und gehören, wenn sie den Hauptgegenstand im Bilde ausmachen, ihrer Beschaffenheit gemäß, zu den Effektstücken. Gewöhnlich aber kommen Wasserfälle auf solche Weise nur in Prospekten vor.

§. 157. **Die Darstellung einer ruhigen oder bewegten Situation der landschaftlichen Natur kann entweder des Künstlers Hauptzweck seyn, oder sie ist nur eine Nebensache in seinem Bilde.** Im ersten Falle wird er dafür sorgen, daß

Digitized by Google

sie sich als Hauptzweck ankündige, daß sich Alles im Gemälde darauf beziehe, und zum möglichst bestimmten, wahren und vollständigen Ausdrucke derselben zusammenstimme. Im letztern Falle wird er sich begnügen, die Situation durch den ihr eigenen Effekt in der Landschaft bloß kenntlich anzudeuten, ohne den übrigen Inhalt derselben mit der Situation in besondere Beziehung zu setzen. Doch ist der letztere Fall der seltnere.

§. 258. **Licht und Bewegung bringen in der Natur die auffallendsten Wirkungen hervor. Das Vermögen der Kunst ist jedoch in der Darstellung derselben sehr beschränkt;** sie kann nur andeuten, und leistet ihr Mögliches, wenn sie die Bilder solcher Wirkungen, die wir früher in der Natur selbst gesehen haben, wieder in der Einbildungskraft weckt und auffrischt, wo denn auch die Gefühle wieder erwachen, die jene Eindrücke begleiteten. Auch dieß beweist, daß die bildenden Künste, bei aller Täuschung des Sinnenscheines, eigentlich nur für die Phantasie, nicht für den äußern Sinn allein darstellen.

§. 259. **Die ruhigen Effekte sind entweder reizend und prachtvoll, oder ernst, trübe, düster. Die bewegten Effekte hingegen, wenn sie von einer zerstörenden Machtäußerung begleitet sind, haben einen drohenden, schauerlichen, furchtbar-erhabenen Charakter.** Aber die Malerei bleibt im Ausdrucke des Effekts der Bewegung weit hinter dem Ausdrucke ruhiger Lichteffekte zurück. Der Künstler kann freilich einen von der Höhe herabstürzenden Wasserfall, ein vom Sturm empörtes, an Klippen brandendes Meer, den zuckenden Blitzstrahl, den feurigen Ausbruch eines Vulkans ꝛc. malen; aber das betäubende Geräusch des Wasserfalles, das Tosen und Brüllen der Wogen, den schmetternden Donner, das Krachen des erschütterten Feuerberges, wie will er die ausdrücken? (Situationen, die bloß auf Gehörseindrücke basirt sind, sollte wohl die Malerei überhaupt nicht wählen.) Wenn der größte Meister in der Harmonie, und in der Darstellung ruhiger Situationen und Effekte, Claude, die Sonne im Bilde malte, stellte er dieselbe weislich hinter eine dunstige Sciroccoluft, welche durch ihren Schleier den blendenden Glanz derselben mildert. Mit gleicher Wahrheit und poetischer Kraft hat Kaspar Poussin die Wirkungen des Sturms in einigen Gemälden ausgedrückt, und solche Darstellungen immer durch eine dichterische Behandlung weit über den Rang bloßer Effektstücke erhoben, z. B. wo er Dido und Aeneas in einer Felsengrotte Schutz suchen läßt.

Digitized by Google

§. 260. **In der Komposition einer Landschaft macht die Staffage (Staffirung oder die darin angebrachten Figuren) einen wichtigen und bedeutenden Theil aus; denn sie dient zur nähern Bestimmung ihres poetischen Charakters und zur Erhöhung des Interesse; auch gibt sie dem Auge einen sichern Maßstab der Größe zu klarster Auffassung des ganzen Bildes.** Die Wahl der Staffage bleibt der Willkühr des Künstlers überlassen; nur muß sie schicklich gewählt, dem Charakter der Landschaft und dem vom Künstler angenommenen Zeitmoment angemessen seyn. Will der Künstler eine besondere Situation der landschaftlichen Natur, besonders der ruhigen Art, z. B. eine bestimmte Jahres- oder Tageszeit, darstellen; so wird er den Figuren eine Verrichtung geben, die der gewählten Jahres- oder Tageszeit angemessen ist. In solchen Momenten, wo die Natur in einer bewegten Situation erscheint, in Stürmen, Gewitterschauern ꝛc. wird es, um die Wirkung solcher Auftritte in ihrer vollen Kraft auszudrücken, noch nothwendiger, daß das Motiv zur Staffage aus der Naturscene selbst genommen sey; daß die Figuren den lebhaftesten Antheil an einer Macheräußerung der Natur zeigen, deren zerstörender Wirkung sie ausgesetzt sind. Eilende, erschrockene Wanderer, Reisende, deren Pferde vor dem Wagen vom niederzuckenden Blitzstrahle geschreckt, oder erschlagen zu Boden stürzen, Menschen und Thiere, die aus einem brennenden Gebäude fliehen ꝛc. sind schickliche Staffirungen für dergleichen Situationen.

§. 261. **Anfangs diente die Landschaft bloß als Hintergrund in historischen Gemälden,** deren Scene die freie Natur war, und die in den frühern Zeiten der Kunst fast immer religiöse Gegenstände darstellten. Die Anbetung der Hirten, die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten, die Ruhe der heiligen Familie auf ihrer Flucht, Johannes, der in der Wüste predigt, die Taufe Christi im Jordan, Christus mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus, die büßende Magdalena, der heil. Hieronymus in der Wüste, Eremiten und Klausner in wilden Gebirgsgegenden, und andere ähnliche Gegenstände religiösen Inhalts aus der Bibel oder Legende, waren gewöhnlich die Stoffe, an denen die Landschaftsmalerei sich allmälig zu einer selbstständigen Kunst ausbildete, in deren Darstellungen endlich die historischen Figuren nur zur Staffage der Landschaft dienten. Eine solche Unterordnung war jetzt, wo die Landschaftsmalerei sich zu einem eigenen

Digitized by Google

Kunstzweige ausgebildet hatte, zweckmäßig. Aber wenn nun auch die Figuren nicht mehr Hauptgegenstand des Gemäldes waren, so blieben sie doch noch immer ein wesentlicher und wichtiger Theil der Darstellung. **Aber diese Kunst theilte sich, nach ihrer höhern Ausbildung, in zwei Hauptäste**, deren jeder seinen eigenen, auf den Charakter der Natur, welcher ihm zum Vorbilde diente, gegründeten, aber auch durch die Wahl der Staffage wesentlich verschiedenen Styl bildete, den niederländischen nämlich und den italienischen, die man auch nach dem verschiedenen Charakter ihrer Figuren und Beiwerke, den gemeinen und den Idealstyl der Landschaft nennen kann.

§. 262. Die Staffage einer Landschaft soll weder ein bloß unbedeutender Zierrath, noch die Hauptsache in derselben seyn. **Die Landschaft soll unter allen Umständen als die Hauptsache, und die Figuren nebst dem Beiwerke als der untergeordnete Theil erscheinen.** Werden sie der Landschaft nicht gehörig untergeordnet (nur im Hirtenleben ist die Bedeutung der Figuren Eins mit der Bedeutung der Gegend); so stören sie die Harmonie, und mit ihr die ästhetische Einheit des Ganzen. Einen Gegenstand aber andern unterordnen heißt, ihn in der Komposition so ordnen, daß er ihnen nicht die Aufmerksamkeit, welche ihnen gebührt, entziehe. Es gibt aber ein Verhältniß der Figuren zur Landschaft, wo jene aufhören, Staffage zu seyn, und wo diese Scene und Grund der Handlung wird. Zu diesem Verhältniß darf es in der Landschaftsmalerei nicht kommen, weil Gemälde der Art aufhören würden, Landschaften zu seyn. In der Landschaftsmalerei soll die landschaftliche Scene immer das Hauptwerk seyn. Die Stimmung soll aus der Landschaft, nicht aus den Figuren hervorgehen; nur insofern als dieß geschieht, ist sie Landschaftsmalerei. Ja die Darstellung erhabener Naturgegenstände wirkt in schauerlicher Einsamkeit, ohne menschliche Staffage, noch mächtiger, die Gegenwart des Menschen verkleinert leicht den Eindruck solcher Gebilde. Um gehörig staffiren zu lernen, studire man vornehmlich die Werke von Terburg, van der Velde, Lingelbach, Jos. Vernet.

§. 263. **Es gibt aber auch Darstellungen, wo Figuren und Landschaft auf solche Weise vereinigt sind, daß die vom Künstler beabsichtigte Wirkung durch beide gleichmäßig hervorgebracht wird**; Darstellungen gemischter Art, welche, wegen des wesentlichen Antheils, den die Landschaft an dem Inhalte

Digitized by Google

hat, weder ausschließend der historischen, — noch auch, wegen der größeren Wichtigkeit der Figuren, die hier nicht bloß mehr Staffage, sondern ein Haupttheil des Werkes sind, ausschließend der Landschaftsmalerei angehören, sondern eine eigene, aus der Vereinigung beider entstehende, Mittelgattung ausmachen. Diese Mittelgattung fordert zur glücklichen Bearbeitung ein großes, gewandtes Talent, und vielseitige Bildung; daher auch nur große Meister im historischen und landschaftlichen Fache sich in dergleichen Darstellungen hervorgethan haben. Der Tiroler Koch hat sich in neuester Zeit hierin glücklich versucht, z. B. in Ruth und Boas — im Anfall der rasenden Bacchantinnen auf Orpheus.

§. 264. **Auch die Architektur, die mit der umgebenden Natur in Harmonie treten und dem Ganzen bestimmteren Charakter und Bedeutung geben soll, darf in der Landschaft nicht zu häufig angebracht werden, und die herrschenden Partieen ausmachen; sonst verdrängt sie den eigenthümlichen ästhetischen Charakter der Landschaft, den sie verstärken sollte, und das Bild wird zum Prospekte.** Die Landschaft gibt das Leben der Natur selbst, eben deshalb sind Gebäude darin auch sehr untergeordnet; das Naturleben der Pflanzenwelt, Gebirge, Wasser und Luft müssen vorwalten, und alle Menschenbeziehungen sich diesen unterordnen. Daher sind Ruinen, alte verfallene Gebäude auf Landschaften von so großer Wirkung, weil sich in und an ihnen das Leben der Natur offenbart, wie es die Schöpfungen der Menschen überwältigt, und sich selbst zu entwickeln strebt. Prachtvolle, wohlerhaltene Gebäude stören oft sehr unangenehm, zumal wenn der Begriff der Einsamkeit und klösterlicher Stille vorherrschen soll.

§. 265. **Ward eine Gegend bloß treu aufgenommen, so entsteht ein Prospekt (veduta) vergleichbar der Portraitbildung, der als bloße Copie der Natur auf den Namen eines Kunstwerkes keinen Anspruch machen darf, und sich demselben nur mehr oder weniger nähert, je mehr oder weniger die Natur schon selbst eine Gegend im dichterischen Style gebildet hat.** Das eigentlich Verdienstliche dabei ist nur die Auffindung des schicklichen Objektes überhaupt, darauf die Wahl des zweckmäßigsten Standpunkts, und endlich die Darstellung des Ganzen im günstigsten Momente der Beleuchtung. So wählte Kaspar Poussin meistens Ansichten von Rom und seiner reizenden Umgegend, Tivoli, Albano und Frascati, herrliche Naturpartieen, die

Digitized by Google

er noch durch seine Kunst zu beseelen verstand, indem er seine großen Naturscenen charakteristisch mit alter Architektur und Fabel staffirte. Auch unter Hacker's Werken finden sich glücklich gewählte Prospekte.

§. 266. **Hieher läßt sich auch die Perspektivmalerei rechnen, d. i. diejenige Gattung der Malerei, in welcher die Perspektive vorzüglich hervortritt. Dieß ist der Fall, wo das Innere von Gebäuden, namentlich von Tempeln und Kirchen; dargestellt wird, so wie überhaupt in Architekturstücken,** daher diese Darstellungen vorzüglich Perspektiven genannt werden. Ausgezeichnete Perspektiven lieferten die Niederländer: H. Steenwyck, Vater und Sohn, P. Neefs, E. de Witte, P. Bronkhorst, van der Heyden, ferner der echte Canaletto und neuerdings Quaglio u. A. Eine bedeutungsvolle Staffage kann den Effekt solcher Stücke erhöhen. Das eigentlich Artistische dieser Malerei besteht vornehmlich in der vollkommenen Anwendung der Linear- und Luftperspektive, in der Feinheit, Leichtigkeit und Freiheit der durch den Pinsel geschaffenen architektonischen Linien, und in der geschickten Wahl und Behandlung der Beleuchtung. In der Perspektivmalerei sind die feinern Cabinetsstücke den Perspektiven in großen Dimensionen und auf Wänden vorzuziehen, weil sie eine anspruchlosere Selbstständigkeit haben, und nicht auf materielle Täuschung hinwirken, oder bloße Dekorationen sind.

§. 267. **Was endlich die Ausführung betrifft; so widmen Einige ihr Studium vornehmlich der Komposition, und vernachlässigen das Einzelne und die Ausführung; Andere im Gegentheil legen auf diese Theile einen sehr hohen Werth. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte.** Da in jedem Kunstwerke die ästhetische Idee der Grundkeim ist, aus dem das Ganze sich organisch entwickeln, und zur schönen Einheit gestalten soll, und da dieses nur durch ein genialisches Erfinden und zweckmäßiges Anordnen der Komposition möglich ist; so sieht man leicht, daß der Gedanke des Ganzen, und die ihn ausdrückende Komposition das erste und wesentliche Erforderniß einer idealischen Landschaft sind. Eben so nothwendig aber ist auch, für die ästhetische Wahrheit, der charakteristische Ausdruck, oder das Individuelle der einzelnen Theile, aus denen das Ganze besteht. Dieser Charakterausdruck des Einzelnen verträgt sich nicht nur durchaus mit jedem, auch dem größten Style, sondern er ist demselben sogar nothwen-

Digitized by Google

dig, weil ohne ihn die Darstellung leer und unbefriedigend ist. Zur idealischen Schönheit des Ganzen muß durchaus noch die individuelle Wahrheit des Einzelnen hinzukommen, wenn die Darstellung ein vollständiges Kunstwerk seyn soll. Dem Landschafter muß also das Studium des Einzelnen eben so wichtig seyn, als das Studium des Ganzen.

§. 268. **Was aber die Ausführung betrifft, welche der Darstellung erst ihre Vollendung gibt, so muß dieselbe immer der Größe des Bildes und der Beschaffenheit des Inhaltes angemessen seyn.** Sie soll weder vernachlässigt noch mühselig, weder geschmiert noch geleckt scheinen; eine freie, von der Stimmung des Ganzen geleitete Hand soll den Pinsel mit Leichtigkeit und Nachdruck, mit Zartheit und Kraft führen, je nachdem der Inhalt es fordert. — Uebrigens soll jedes Gemälde, von dem gehörigen Abstandspunkte aus betrachtet, so erscheinen, wie die Natur selbst aus diesem Abstandspunkte erscheinen würde; so daß jeder Gegenstand, im Verhältniß seiner Nähe und Entfernung, seine Theile bestimmter oder unbestimmter zeigt.

§. 269. **Jede Landschaft fordert demnach, welches Styles, welches Inhaltes sie seyn mag, eine ästhetische Idee als Grundlage und Keim des Werkes, eine dieser Idee entsprechende Komposition, charakteristische Wahrheit des Einzelnen, und zweckmäßige Ausführung zum gehörigen Ausdruck des Einzelnen und Ganzen. Nur wo diese Erfordernisse sich in ästhetischer Einheit beisammen finden, hat die landschaftliche Darstellung Vollständigkeit.** — Es ist merkwürdig, daß schon frühe, seit dem Entstehen der Landschaftsmalerei in Italien, diese Kunst sich in zwei Schulen getheilt, und sich auf zwei Wegen zu ihrer erreichten Vollkommenheit ausgebildet hat. Die eine und ältere, für deren Stifter Titian zu halten ist, hat ihre Aufmerksamkeit mehr auf den historischen und poetischen, als auf den landschaftlichen und technischen Theil gerichtet; die andere Schule, die Paul Brill, ein Niederländer, in Italien stiftete, hat vornehmlich den landschaftlichen Theil dieser Kunst ausgebildet, welcher in Claude zu seiner höchsten Vollkommenheit gelangte, in dessen schönen Kompositionen Figuren und Architektur eine untergeordnete Bedeutung haben.

§. 270. **Die Marinenmalerei, die sich, als Nebenzweig, der Landschaftsmalerei anschließt, hat zum Zwecke Ansichten des Meeres in den verschiedenen Situationen und**

Digitized by Google

**Erscheinungen, die demselben eigenthümlich sind, malerisch darzustellen; und auch ihren Darstellungen muß eine Idee zum Grunde liegen.** Die Natur dieses Elements bringt es mit sich, daß die Darstellungen desselben weniger Mannichfaltigkeit haben können, als die Darstellungen der landschaftlichen Natur; desungeachtet ist es noch immer in den Situationen und Erscheinungen, die es darbietet, einer großen Verschiedenheit fähig; denn außer den Küstenumgebungen und Häfen, die den Vordergrund oder die Aussicht zieren, und so eine Verschiedenheit des Oertlichen bewirken können, bringen auch Licht und Luft, und die diesem Elemente eigene Durchsichtigkeit und Beweglichkeit mancherlei auffallende Wirkungen hervor; daher die malerischen Situationen der Meeransichten meistens auch zugleich Effektstücke bilden. Seegemälde haben auch eine ganz eigenthümliche Staffage; ein anderes menschliches Leben regt sich in ihnen; andere Motive bieten sich dem Künstler dar; andere Gegenstände bestimmen die Richtung seines Studiums. Auch das Meer hat unter verschiedenen Himmelsstrichen seinen eigenen Charakter; einen andern hat das Mittelmeer, einen andern das Nordmeer und der große Ocean. Diesen haben Jos. Vernet und Backhuysen auf's wahrste und treffendste ausgedrückt.

§. 271. **Die Wirkungen des Auf- und Unterganges der Sonne, und des Mondlichtes sind die Haupt-Effekte ruhiger Situationen in Seestücken, und zu diesen wählt der Maler eine passende Staffage, entweder aus der wirklichen Welt, oder aus der Welt des Alterthumes.** Staffirungen edlerer Art bietet die alte Fabel und Geschichte dar, wodurch das Seestück an Interesse gewinnen kann; doch beruhet die Güte desselben vornehmlich auf der gelungenen Darstellung der Situation. Tassi, Claude und Jos. Vernet haben sich, unter andern Marinenmalern, in der Darstellung ruhiger Situationen und der Licht-Effekte, welche den Charakter des Meeres von seiner gefälligen, schönen Seite zeigen, so wie van der Neer in nächtlichen, vom Monde beleuchteten Seestücken, vorzüglich ausgezeichnet. — **Von seiner ernsten, furchtbar-erhabenen Seite zeigt sich das Meer in heftig bewegten Situationen, in Stürmen und Ungewittern.** In dergleichen Seestürmen pathetischen Inhalts haben sich mehrere Maler, vorzüglich Peter v. Molyn, seiner Seestürme wegen von den Italienern Tempesta genannt, Manglard, Jos. Vernet und unter den Niederländern Backhuysen hervorgethan.

Digitized by Google

§. 272. **Wie Bäume der Hauptgegenstand des Studiums für den Landschaftsmaler sind, so ist es das Wasser für den Marinemaler**; auch ist das Charakteristische des Wassers in Materie und Form, die Durchsichtigkeit und flüssige Beweglichkeit nicht minder schwierig aufzufassen und auszudrücken, als die verschiedenen Charaktere der landschaftlichen Gegenstände. Wie die Formen des Laubes bestimmt charakterisirt werden sollen, ohne daß eben jedes Blatt für sich mühsam abgezirkelt erscheint; so fordern des Silbersees ruhiger Spiegel, der klare Fluß, der wilde Bergstrom, des Baches rauschender Wasserfall, das Meer in schimmernder Stille, und im brausenden Toben, eine eigenthümliche Behandlung. **Seeschlachtengemälde verhalten sich zu eigentlichen Seestücken ungefähr so, wie Bataillenstücke zu Landschaftsgemälden.** In beiden sind Meer und Landschaft bloß als der Schauplatz der Handlung zu betrachten, die den Hauptgegenstand der Darstellung ausmacht. Sie gehören daher auch eigentlich zur Historien- oder dramatischen Malerei, und unterscheiden sich unter andern auch darin, daß in den Landschaften die Pferde, in den Seeschlachten die Schiffe eine vorzügliche Rolle spielen.

§. 273. **Das Wasser hat, vermög seiner Klarheit und Beweglichkeit, etwas Belebendes und Erfreuliches für den Anblick.** Auch der eigentliche Landschaftsmaler läßt selten dieß heitere, belebende Element in seinen Kompositionen ganz fehlen. Darum haben jene Landschaftsgemälde den größten Reiz für die Phantasie, welche Land und See in schöner Verbindung zeigen, wo, wie in Claude's schönsten Bildern, eine reiche, anmuthige Gegend mit immer erweiterter Aussicht endlich am fernen Horizont vom Meere und von sanften Gebirgslinien begrenzt wird.

§. 274. **In objektiver Beziehung stehen Thierstücke über Landschaftsgemälden**, wie oben erwähnt wurde. Auch erfordert die Darstellung eines Thieres in seinem eigenthümlichen Charakter, z. B. eines Pferdes, Stieres, Löwen, Hundes ꝛc. in Ruhe, und noch mehr in Bewegung und leidenschaftlichen Situationen, unstreitig ein größeres Kunsttalent, als die Darstellung eines einzelnen Gegenstandes der landschaftlichen Natur, und das Studium der Thiermalerei, wo die Anatomie des Körperbaues und bestimmte Verhältnisse der Richtigkeit zum Grunde liegen, wo ein lebendiger, innerer Charakter und leidenschaftliche Aeußerungen desselben durch Geberden und Mienen in schnell vorübergehenden Momenten aufgefaßt werden müssen, ist schwieriger als das Studium landschaftlicher

Digitized by Google

Gegenstände. **Aber wenn man die Wirkung des Ganzen berücksichtigt, so bleiben die Thierstücke dennoch untergeordnet.** Darum werden Thiere auch am schicklichsten als Beiwerk gebraucht, wie z. B. in der Landschaft, oder auch im historischen Bilde. Hier flößt die Darstellung der Thiere nur Nebeninteresse ein, und dient zur Gruppirung, Verständlichung oder Staffage.

§. 275. **Uebrigens vermag die Plastik Thiere vollkommner darzustellen, als die Malerei,** und wir müssen in Darstellungen der Thiere Beispiele des höchsten Sinnes unter den Resten der alten Kunst suchen. Der große Löwe vor dem Arsenal zu Venedig, der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Campidoglio, der Eber zu Florenz, die bekannten venetianischen Pferde, weit mehr die beiden Pferde auf Monte Cavallo, das Pferd des Marc Aurel auf dem Capitol in Rom, der farnesische Stier in Neapel, die säugende Wölfin im Capitol zu Rom, der Hund des Lysipp im Capitol ꝛc. sind in ihrer Art vollkommene Werke.

§. 276. **Der Maler stellt aber das Thier entweder dar, um die Schönheit der Gattung darzuthun, zu welcher es gehört; oder er drückt in dem einzelnen Thiere den Charakter seiner Gattung aus, und im letzteren Falle wird das Interesse um so größer, jemehr dieser Charakter Analogon des Menschen ist, wie z. B. der Löwe.** Im ersten Falle entstehen Bilder, die zwar Darstellungen des Lebens sind, aber doch nur durch Wahrheit, Schönheit und Harmonie der Farben, und durch freie Behandlung des Pinsels anziehen; keine Idee hebt den Geist über die Sphäre des Wirklichen. Hier steht auch das Malerische höher, als die Schönheit der Form; darum wählten auch verschiedene Thiermaler lieber eckige und hagere, als glatte und runde Formen, weil jene dem Spiele des Pinsels ungleich günstiger sind. **Weniger noch als das einzelne Thier befriedigt uns die Darstellung vieler Thiere ohne Handlung und gegenseitige Beziehung,** wenn z. B. bei einer Darstellung des Paradieses die Thiere alle höchst ruhig und friedlich nebeneinander erscheinen.

§. 277. **Das höhere Thierstück ist das Charakterstück, wo das einzelne Thier seine ganze Gattung repräsentirt, und hier gewährt das Thierstück den Vortheil, daß dessen Gegenstand vollkommen deutlich erfaßt werden kann, ohne eines Auslegers zu bedürfen.** Ausgezeichnet in dieser Beziehung ist Friedrich Mind. In den halbschmeichlerischen, und halbtigerartigen Blicken seiner Katzen, spricht sich der Gattungs-Charakter dieser

Digitized by Google

Thiere auf eine unzweideutige Weise aus. Franz Snyders stellte dagegen in seinen großen und reichen Bildern die Thiere in ihrer lebendigsten Eigenthümlichkeit im Kampfe dar, und wußte die Zustände der thierischen Seele, als Muth und Furcht, den bis zur Wuth gereizten Zorn, List und Grausamkeit mit der höchsten Mannichfaltigkeit und kühner Kraft in einem glänzenden Bilde zu vereinigen. Vorzüglich gelang es Rubens, das eigentlichste und innerste Wesen der Thiere, die momentanesten und gewaltigsten Bewegungen und Kraftäußerungen derselben mit einer so hinreißenden Lebendigkeit aufzufassen und darzustellen, daß es ihm unter allen Neuern darin keiner gleichgethan hat. Seine Bilder der Art, sey es nun, daß sie bloß Thiere, wie z. B. die Tiegerfamilie in Dresden, oder dieselben in dem mannichfaltigsten Konflikt mit den Menschen darstellen, wie die Löwenjagd in Dresden oder die Jagd auf den Calydonischen Eber in der kaiserl. Gallerie in Wien, sind höchst bewunderungswürdig. Auch Melch. Hondekoeter zeichnet sich als einer der trefflichsten Thiermaler aus. Seine Darstellungen bestehen in Hühnern, Gänsen, Enten und Pfauen. Wo dagegen das Thier bloß in seinem thierischen Charakter erscheint, wie in Potter's pissender Kuh in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg, in mehreren Pferdestücken von Wouvermann u. A., da begibt sich der Künstler aller höhern Ansprüche.

§. 278. **Höher steigt das Interesse, wenn Thiere mit Menschen in feindlichem Widerstreite erscheinen, in Jagden, in Kämpfen mit furchtbar wilden Thieren.** Aber minder interessant ist ein Jagdstück, welches eine Koppel heißhungeriger Hunde und eine Menge flüchtiger Jäger darstellt, wie sie einen Hirschen erlegen; denn hier erscheinen die Gestalten der Jäger in mehr als einer Rücksicht untergeordnet. Erblicken wir hingegen den Menschen im Kampfe mit einem furchtbar wilden Thiere; sehen wir, wie alles auf den Heldenmuth, auf die Kraft und Gewandtheit des Menschen hindeutet, zumal, wenn er, ohne Ueberlegenheit der Waffen, wie bei den Wilden, an sich selbst angewiesen ist; dann wird die Darstellung pathetisch, und erregt ein höheres Gefühl; aber dergleichen Darstellungen sind auch keine bloßen Thierstücke mehr, sondern gehören in die Klasse pathetischer Menschendarstellungen.

§. 279. **Auch bei Darstellungen von Thieren kann der**



Digitized by Google

**Maler sich verirren, und aus seinem Kunstgebiete treten, wenn er nämlich von der allgemeinen Darstellung der thierischen Welt auf besondere Begebenheiten übergeht, wenn er Thiergeschichten, oder Dichtungen von Thieren vorstellen will, welche überdieß einen moralischen oder poetischen Sinn haben sollen, wie die äsopische Fabel.** Wird sich eine solche Darstellung selbst aussprechen? Doch hat auch hierin J. H. Tischbein der Jüngere einige glückliche Versuche gemacht, vornehmlich in der Thiergruppe, welche den Gedanken ausdrückt: »Auch die Starken vergehen im Streite, und das gewaltige Wälzen ihres Kampfes vertilgt die Ohnmächtigen.«

§. 280. **Treten wir vom Thierstücke noch eine Stufe höher, so tritt uns der Mensch entgegen, das Geistige tritt hervor. Der Mensch erscheint aber entweder einzeln, oder in Verbindung mehrerer zur Erreichung eines gemeinschaftlichen Zweckes. Die Darstellung des einzelnen Menschen ist a) Bildniß, Portrait; b) Charakterbild; c) ideales Charakterbild.**

§. 281. **Ist das Bildniß, das gewöhnliche Portrait, bloß Kopie, treue Nachahmung des Wirklichen; geht das Bestreben des Künstlers und der Wunsch des Abgebildeten nur auf äußere Aehnlichkeit der Gesichtszüge; bleibt die Abbildung der menschlichen Gestalt ohne Ausdruck und Bedeutung, ein Bild bloß für die Erinnerung: so unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ein solches keinen Kunstwerth hat, wenn auch übrigens die mechanische Behandlung an demselben gut ist.** Ja es kann, trotz seiner technischen Vollkommenheit, widerwärtig werden, wie die Köpfe abgelebter Männer und Frauen von Denner. Nur dadurch, daß das Portrait den Grund-Charakter der darzustellenden Person umfaßt, die sinnliche und geistige Individualität des Menschen im Bilde sichtbar macht, erhebt es sich auf die Stufe der Kunst; denn auf diese Weise erhält es Bedeutung, spricht Herz und Geist an, und stellt etwas Bleibendes dar. Wie Raphael das Portrait zum Charakterbild zu erheben verstand, bezeugen sein Leo X. und Julius II. — Wenn der Augenblick erfaßt wird, wo der Geist selbst in der äußern Gestalt lebendiger anspricht, und sie und sich selbst im Ideal frei macht und so hervorscheint, die Züge der Gestalt beseelend und vergeistigend, da ist der rechte Moment der Darstellung gefunden. Das Zufällige in der menschlichen Gestalt ändert sich ohnehin mit der Zeit, und ist von äußern Einwirkungen abhängig. Freilich lebte vormals noch ein kräftigeres

Digitized by Google

Menschengeschlecht, unter welchem ein jeder seine bessere Individualität bewahren durfte. Erziehung und Konvenienz vertilgte nicht, wie so häufig in unsern Tagen, jedes Eigenthümliche. Man sehe in München das Portrait eines Franziskaners von Rubens, der einen Todtenkopf in der Hand wägt, mit einer Ruhe und einem Blicke, als ob er das Räthsel des Lebens gelöst hätte; oder Holbein's Darstellung des Bürgermeisters von Basel in der Dresdner Gallerie, der mit seiner Familie kniend zur Mutter Gottes betet. Der sinnreiche Meister hat in diesem Bilde seine ganze Zeit dargestellt, in ihrer Frömmigkeit, ihrer Strenge und Häuslichkeit, in ihrem Ernste und in ruhiger Größe. Zu einem großen Portraitmaler gehört demnach vor allem das vielseitige Vermögen, in die Natur der verschiedensten Charaktere einzugehen, wie nicht minder große Zartheit des Gefühls, damit der leiseste Zug eines Menschen, möge er nun eine schöne oder häßliche Seele verkündigen, sogleich bemerkt werde. Es bedarf eines anhaltenden, selbst unbemerkten Beobachtens, um so den günstigen Augenblick zu finden, wo der Geist von Stirn und Auge mächtiger aufleuchtet, die Miene von höherem Adel erglüht, der Gedanke bedeutungsvoller auf der Lippe verweilt, und die ganze Gestalt in höherer Freiheit und Kraft sich erhebt, oder in sich zurückkehrt. — Einen eigenthümlichen Ausdruck erhält das Bildniß noch durch die Veränderung des natürlichen Maßes des Gegenstandes der Darstellung, indem hier gerade das Kolossale und das Miniatüre der Gestaltung eine besondere Anwendung findet. Bei dem Kolossalen, was allerdings auch mehr für die Fernsicht berechnet ist, bedarf es durchaus einer kühnen, großartigen Führung der Umrisse der Gestalt, so wie ihrer Färbung, und für dergleichen Darstellungen eignet sich der Ausdruck des Erhabenen; bei dem Miniatür-Bild dagegen ist durchaus das zu Winzige und allzu Geglättete der Formen und Färbung zu vermeiden, und es sind besonders kindliche und jugendlich-frische Naturen, bei denen Ausdruck und Farbenton hier den rechten Wohllaut findet.

§. 282. **Das Charakterbild ist Darstellung eines bestimmten Individuums, nach seinem eigenthümlichen Charakter; es ist eine Abbildung vom Menschen selbst, von seinem Wesen, seinem Innern, nicht bloß eine unbedeutende Aehnlichkeit mit der äußern Gestalt. Es fragt sich nun, ob das Charakterbild mit seiner strengen Objektivität zweckmäßiger in Ruhe, oder in Handlung darge-**



Digitized by Google

**stellt werde.** In der Regel scheint die Ruhe mehr geeignet, das Ganze des Charakters sichtbar zu machen, zumal da in mancher Handlung eine vorübergehende Gemüthsbewegung herrscht, die Macht eines Affekts die Seele überwältigt, an welcher der Charakter wenig oder gar keinen Antheil hat. Dagegen kann sich in gewissen Handlungen der wahre und ganze Charakter im hellsten Lichte zeigen, und dennoch unterscheidet sich das in Handlung gesetzte Charakterbild immer noch vom historischen Bilde. Im ersten interessirt die Figur für sich, die Handlung ist nur zur nähern Bezeichnung oder Versinnlichung des Charakters beigelegt, und deshalb untergeordnet; im historischen Bilde hingegen sind die Figuren der Handlung willen da, diese ist Zweck. Das Herrlichste hierin bietet wohl Raphael's Schule von Athen. Selbst Stellung und Kleidung können mitwirken, um den Charakter des Gesichts auszusprechen.

§. 283. **Bloß psychologische Charaktere, wie die Abbildungen der Leidenschaften von Lebrun, können nur als Studien gelten, aber keinen unbedingten Werth ansprechen;** hier geht ja das höchste Bestreben des Künstlers dahin, bloß die Natur treu aufzufassen; er erhebt sich nicht über den engen Kreis der Erfahrung.

§. 284. **Bei Entwerfung eines idealen Charakterbildes folgt der Künstler einer Idee, oder einer historischen Angabe.** Im ersten Falle nähert er sich dem Symbolischen. Hiebei hat der Künstler sich zu hüten, daß seine Ideale nicht aus dem Kreise des rein Menschlichen bis zu derjenigen Idealität übergehen, wo fast nur Form, Leerheit und Verblasenheit herrscht. Ein Beispiel der zweiten Art ist das Bild der Zenobia von Michel Angelo, und das Bild der Sappho von Carlo Dolce. Jener brachte in der Königin von Palmyra die Idee weiblicher Hoheit und weiblichen Muthes, dieser in der äolischen Dichterin die dichterischer Begeisterung und hingebender Liebe zur lebendigen Anschauung.

§. 285. **Das Aufnehmen der Bildnisse in historische Gebilde bleibt, ungeachtet die größten Maler das Beispiel davon gegeben, immer gewagt,** und läßt sich wohl nur da rechtfertigen, wo, wie in der Schule von Athen, oder allenfalls auch im Parnaß, ein solches Bildniß im Charakter der gewählten Situation ist.

§. 286. **Im eigentlichen Charakterbilde, wie im Portrait,**

Digitized by Google

**hat aber der Maler nebst der Wahrheit des Charakters, welche fordert, daß man die Möglichkeit desselben leicht begreife, auch das ästhetische Interesse zu beachten.** Es muß sich nämlich bei aller Individualität in demselben die bestimmte Richtung einer höhern Kraft kund thun, mag diese eine intellektuelle, eine moralische, oder ästhetische seyn. Selbst eine hohe Kraft des Körpers, wie z. B. im Herkules des Alterthums, dürfte hier nicht ausgeschlossen seyn.

§. 287. **Das Bildniß kann des Hintergrundes und alles Beiwerkes entbehren,** ja beide werden oft sogar störend für das hohe Portrait. Doch kann beim idealen Bildniß auch ein landschaftlicher Hintergrund durch seine Bedeutung den Eindruck des Bildnisses erhöhen und gleichsam verdoppeln, wie es Raphael gethan. Die ausgezeichnetsten Meister im Bildniß sind Titian, Vandyk, Holbein, Raphael und Leonardo da Vinci. Titian geht darauf aus, die Personen mit täuschender Wahrheit und in malerischer Stellung und Anordnung überraschend darzustellen; Holbein geht im Portrait auf die treueste, tiefste Wahrheit und Objektivität aus; daher die Stellung meistens ganz gerade und schlicht, der Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht auf's Fleißigste und Genaueste ausgeführt. Leonardo da Vinci strebt nach gleicher Objektivität und einer bis auf die äußerste Genauigkeit vollendeten Treue und Wahrheit. In den Portraiten Raphael's ist vorzüglich die biegsame Gewandtheit und Vielseitigkeit dieses allumfassenden Geistes bewundernswerth, da fast in jedem eine andere Manier und Farbenbehandlung sichtbar ist; die Naivetät der Auffassung und die charaktervolle Darstellung, womit sich die gediegenste und würdigste Ausführung vereinigt. Vandyk's Portraite lassen uns klar in die Tiefe des Wesens der dargestellten Person blicken; Alles ist mit breitem Pinsel gleichsam nur hingeschrieben, flüchtig und kühn, und doch sind die Tinten herrlich und weich verschmolzen.

§. 288. **Die Historienmalerei ist die Darstellung einer wirklich geschehenen Handlung oder Begebenheit, als gegenwärtig, vor unsern Augen sich ereignend.** Historische Darstellungen, wenn sie auf der Basis des rein Menschlichen der Handlung ruhen, und sich selbst aussprechen, haben darum ein größeres Interesse, weil sie nicht nur das Gemüth ansprechen, sondern zugleich den Verstand beschäftigen. **Der Charakter der Hi-**

Digitized by Google

storienmalerei ist dramatisch, weil das Hauptinteresse auf die Hauptfigur zusammengehalten werden muß, weil es Aufgabe des Historienmalers ist, die Wirkungen eines großen Ereignisses in dem Schicksale eines Einzelnen anschaulich zu machen, weil jede Figur erst ihre wahre Bedeutung erhält durch ihre Stellung und durch das Verhältniß ihres Charakters und ihrer Thätigkeit zu allen übrigen Figuren, also hier erst die Wechselwirkung der einzelnen Theile aufeinander und das Zusammenwirken derselben zur dargestellten Handlung das Bild zu einem historischen macht. Aber hier zeigt sich am deutlichsten die Beschränktheit der Malerei im Vergleich mit der Poesie.

§. 289. Die bildende Kunst soll eine Handlung darstellen. So lang diese bloß in einer menschlichen Situation besteht, hat dieß keine Schwierigkeit; wie aber, wenn sie ein historisches Faktum (im weitesten Sinne des Worts) darstellen soll? Von der Kunst, welcher nur die stumme Sprache der Mimik zu Gebote steht, wird verlangt, daß jedes ihrer Werke sich selbst ausspreche; von der Kunst des Raums, die nichts, was in der Zeit aufeinander folgt, sondern nur, was in einem gegebenen Raume gleichzeitig beisammen ist, darstellen kann, wird verlangt, daß sie etwas darstelle, was nur in der Zeitfolge sich ereignen konnte, und demnach in der Darstellung gleichsam die drei Dimensionen der Zeit erfordert: wie wird sie es anfangen, daß auch eine solche Darstellung, wozu ihr Personen, Zeit und Ort vorgeschrieben sind, sich selbst ausspreche? **Der Zweck der dramatischen Malerei fordert, daß der Künstler aus einer Reihe von Momenten, die eine vollständige Handlung ausmachen, den inhaltreichsten, den ausdrucksvollsten, den interessantesten wähle, wenn derselbe ein malerisches, durch Licht und Farbe ausgezeichnetes Bild gibt.** Der Moment, welcher mit der Handlung zugleich auch ihre Veranlassung, mit der That auch ihre Folgen — also aus dem gegenwärtigen Moment auch den vergangenen und den nächst folgenden errathen läßt, in dem sich der Geist der Geschichte am meisten ausspricht, wird immer der inhaltreichste und interessanteste seyn. Dadurch erweitert die Malerei ihren Zeitumfang, der eigentlich nur ein Augenblick ist, scheinbar für die Phantasie, und das Kunstwerk drückt mehr aus, als es wirklich darstellt. Beispiele und zugleich vortreffliche Muster sind in dieser Hinsicht mehrere von Raphael's Werken, z. B. unter den Teppichen: der Tod des Ananias, die Auferstehung Christi,

Digitized by Google

die Heilung des Lahmen, die Blendung des Zauberers Elimas; in den Stanzen: das Wunder der Messe, der Burgbrand ꝛc., obwohl diese Gegenstände zum Theil der mystischen Malerei angehören.

§. 290. **Diese Beschränkung der Historienmalerei auf einen Moment führt sogar einen wesentlichen Vortheil mit sich, nämlich, daß die Malerei dem interessanten Moment, der auf der Bühne in dem Augenblicke, wo er sich zeigt, auch schon wieder verschwindet, Dauer gibt.** Der Maler muß also in seine Darstellung etwas legen, was nur in längerer Dauer genossen werden kann, was sein Werk einer längern Betrachtung werth macht, und das Stillstehen des Moments vergessen läßt. Der Totaleindruck geht bei einem historischen Gemälde dem einzelnen vorher, und der eigentliche Genuß des Werks, wo wir immer vom Einzelnen zum Ganzen, vom Ganzen zum Einzelnen wiederkehren, beginnt erst nach jenem. Ueber den Inhalt sind wir bald benachrichtigt. Aber außer dem Inhalte sind es die schönen, charakteristischen Gestalten, die sprechenden Physiognomien, der treffende Ausdruck jeder Figur, die Anmuth und Natürlichkeit der Bewegungen, die reizende Harmonie der Farben, die Kunst und Vollendung des Werkes, die uns wechselnd anziehen.

§. 291. **»Die ruhige Macht der Schönheit in Gestalt und Ausdruck, sagt Fernow, ist es, wodurch die Malerei über die Wahrheit und das wirkliche Leben der Bühne siegt; darum soll sie nicht sowohl in dem Interesse des Inhalts, als vielmehr in der charakteristischen Idealität und Schönheit der Gestalten, in der Anmuth des Ausdrucks, in der Wohlordnung und malerischen Schönheit der Komposition, mit einem Worte, in der malerisch schönen Darstellung des Moments ihre Nebenbuhlerin zu übertreffen suchen.«**

§. 292. **Es ist nicht einmal nothwendig, daß ein dramatisches Gemälde immer einen bestimmten Moment einer Handlung ausdrücke, wenn gleich die Darstellung ihrer Natur nach nicht anders als momentan seyn kann.** Es kann auch bloß das Bild eines Auftrittes, eines Vorganges enthalten, und so seinen Zweck, als dramatisches Gemälde, gleichfalls erfüllen. Beispiele dieser Art sind: der Streit über das Sakrament, die Schule von Athen, der Parnaß in den Stanzen, und die Predigt des Apostels Paulus unter den Teppichen Raphael's. Hierbei ist das erste Gesetz die Verständlichkeit.

Digitized by Google

§. 293. **In der dramatischen Malerei wird immer die innigste Uebereinstimmung der Gestalt mit dem Charakter, der Physiognomie mit der Gemüthsstimmung der Person gefordert. Aber ein Stoff, der sich durch charakteristische und schöne Gestalten vorzugsweise für die Malerei eignen würde, ist doch nur insofern zur malerischen Darstellung tauglich, als auch der Inhalt des Moments sich bestimmt und vollständig durch den in wechselseitiger Beziehung stehenden Ausdruck der handelnden Personen erklärt.** Der Maler ist bloß auf den sichtbaren Ausdruck eingeschränkt. Er hat also nicht bloß darauf zu sehen, daß seine Darstellung ein charaktervolles und schönes Ganzes sey, sondern auch, daß sein Bild anschauliche Verständlichkeit habe. Hiemit wird jedoch nicht behauptet, daß man aus dem Gemälde auch immer die Namen der handelnden Personen, oder die besondere Begebenheit, die es darstellt, müsse errathen können. Freilich steht dem Künstler hiebei der Gebrauch der Bildnisse, National-Physiognomie, Kostüm, Andeutungen der Oertlichkeit und sinnreiche Benutzung des Beiwerks zu noch genauerer Bestimmung zu Gebote; soll aber eine Scene sich selbst aussprechen, so kann damit nicht gemeint seyn, daß sie verständlich sey durch eine historische Erklärung dessen, was daran historisch, antiquarisch ꝛc. ist; denn dieß setzt gelehrte Kenntniß voraus, die übrigens in ihrem ganzen Werthe bleibt, wie alles, was der Künstler zur Bezeichnung des Historischen als Gelehrter sich erwerben muß, — sondern, daß sie es sey durch die dargestellten Thätigkeiten und Zustände selbst, aus denen sich ohne weiters die Idee des Künstlers ergibt. Dieses kann nun aber bloß dadurch erreicht werden, daß das Dargestellte ein in sich abgeschlossenes Ganzes ausmacht, worin jedes Einzelne mit dem Uebrigen in einem ursachlichen Zusammenhange steht, also durch eine Haupturſache, die natürlicher Weise hervorstechend seyn muß, bedingt ist, — motivirt, — und daß jedes Einzelne, wieviel Mannichfaltigkeit auch dabei Statt finden möge, Zweck habe, und zu dem Endzweck beitrage. Hierauf beruhen alle Gesetze der Komposition für diese Bildwerke, sowohl was die geistige als was die sinnliche Anordnung betrifft, von denen jene es mit dem Ausdruck nach seinem Hauptgrade und seinen Abstufungen, diese es mit der Gruppirung und Stellung der Figuren nach Maßgabe ihrer Bedeutung und zum Zwecke der leichtern Uebersicht des Ganzen zu thun hat — Ein Werk von so zweckmäßiger Totalität heißt mit Recht

Digitized by Google

in organisches, weil alles darin wohl gegliedert ist, und kein Glied gefunden wird, welches überflüssig oder müßig, an dem Zwecke des Ganzen nicht Theil hätte oder nähme. Ein Beispiel, wo das Gemälde bei aller Vortrefflichkeit der Komposition und des Ausdrucks unverständlich bleibt, ist N. Poussin's Tod des Eudamidas, im Privatbesitze zu Paris; denn der Künstler konnte den Hauptgegenstand des Vorgangs, den Inhalt des Testaments, nicht anschaulich machen. Er vermachte den Freunden die Sorge für Mutter und Tochter. Der Historienmaler hat also vornehmlich darauf zu sehen, daß das Bedeutende und Interessante der Handlung in dem sichtbaren Ausdrucke der Gestalten liege, also durch das Mienen- und Geberdenspiel derselben vollständig ausgedrückt werden könne.

§. 294. **Es gibt aber auch Gegenstände, bemerkt Fernow, welche, obwohl sie ein malerisches Bild, und einen bestimmten, durch den sichtbaren Ausdruck völlig verständlichen Moment darbieten, dennoch für die malerische Darstellung unzweckmäßig seyn können. Dieß ist der Fall, wenn der Gegenstand einen durchaus mißfälligen, widrigen, mit der Schönheit unverträglichen Inhalt hat, so daß er durch keine Kunst der Darstellung, durch keine Wendung der Ansicht, ästhetisch wohlgefällig werden kann, wie Poussin's heil. Erasmus, im Saale Borgia im Vatikan; oder auch, wenn der Maler einen in der Wirklichkeit mißfälligen, aber doch einer schönen Darstellung nicht unfähigen Gegenstand ästhetisch unzweckmäßig behandelt, indem er, statt das Mißfällige durch Schönheit und Anmuth zu verhüllen, dasselbe vielmehr durch einen grellen Ausdruck hervorhebt, und so die widrige Seite des Gegenstandes auf Kosten der Schönheit in's Licht setzt.** Beispiele hievon findet man besonders in der venetianischen und niederländischen Schule. Alles, was ein Bild bloß leidender, zerstörenden Kräften unterliegender Menschheit gibt, macht einen unangenehmen Eindruck auf jedes wohlorganisirte Gemüth, und kann weder in der Natur, noch in der Kunst, wohlgefällig erscheinen, und wenn auch die Kunst das Unangenehme sehr mildert, so bleibt es doch immer widrig; ja die Wirkung des Gemäldes wird nur um desto widriger, je wahrer und natürlicher ein solcher Gegenstand gebildet wird. Belege hievon sind Salvator Rosa's Tod des Regulus im Palast Colonna zu Rom, oder der vom Geier ausgeweidete Prometheus im Palast Corsini, oder der Kindermord N. Poussin's im Palast Giustiniani, oder dessen Pest im Palast Colonna. — Daß der Inhalt eines Gemäldes nicht miß-

Digitized by Google

fällig und widrig sey, ist ein so wesentliches Erforderniß, daß die Malerei sich der Darstellung solcher Scenen, wo Leiden oder Tod, sey es auch eines großen Mannes, der Hauptgegenstand ist, vielleicht zu ihrem Vortheile gänzlich enthalten sollte. In der bildenden Kunst sieht man mehr das Widrige, als das Erhebende des Todes. Man sehe nur West's bekanntes Bild, den Tod des Generals Wolf.

§. 295. **Wenn die Malerei ihr Interesse erst von der Geschichte borgen muß, wenn uns in dem Kunstgebilde nicht das reinmenschliche Interesse anspricht; so mag sie zwar den Namen Historienmalerei im eigentlichen Sinne verdienen; aber sie ist dann keine selbstständige Kunst mehr.** Es ist uns sehr gleichgiltig, ob Achilleus auch wirklich vor Troja gekämpft habe, und ob Hektor's Abschied am Skäischen Thore sich aus bewährten Schriftstellern erweisen lasse. Uebrigens ergibt sich hierbei von selbst, daß die Malerei durch Darstellung wichtiger vaterländisch-historischer Scenen sich am innigsten wieder mit dem Leben befreunden werde.

§. 296. **Uebrigens steht nach Al. Schreiber's richtiger Bemerkung die geschichtliche Treue oft den Forderungen der Kunst geradezu entgegen.** So z. B. sind wir gewohnt, mit gewissen geistigen Eigenschaften auch eine bestimmte körperliche Form in unserer Vorstellung zu verbinden; wir denken uns den Heros immer in edler, vorragender, kräftiger Gestalt, den Büßenden abgehärmt, mit eingefallenen Wangen und tiefliegenden Augen, u. s. w. Oft stehen aber in dieser Beziehung die historischen Angaben mit unsern Vorstellungen geradezu im Widerspruche. Alexander der Große war klein von Statur, Agesilaus war klein, lahm und von schlechtem Aussehen; hier hat sich der Künstler offenbar nach unsern Vorstellungen von einem Helden zu richten, nicht aber nach der Geschichte zu bequemen.

§. 297. **Die historische Darstellung eignet sich zwar auch für Gegenstände von sanfter, gefälliger Art, sie bearbeitet auch das Sentimentale mit Glück; doch sagen ihr große und erschütternde Motive am meisten zu, das Pathetische und Tragische ist ihre Sphäre. Bei Darstellungen letzterer Art gibt man dem Künstler gewöhnlich den guten Rath, einen allzuheftigen, allzustarken Ausdruck zu mildern,** und die Wahrheit der Schönheit aufzuopfern, um nicht mißfällig zu werden. Solch' eine Milderung findet allerdings Statt, aber nicht auf

Digitized by Google

Kosten der Wahrheit, sondern aus dem Grunde, weil der Geist des Leidenden entweder so stark ist, den Schmerz, wenn nicht zu besiegen, doch zu bekämpfen; der Strom des Leidens bricht ja an der edleren Natur, und reißt nur die Schwäche mit sich fort; oder weil der Schmerz durch Hoffnung, Liebe und Glauben gemildert wird, und also nur ein mit Würde und Adel getragener Schmerz auszudrücken ist. Jenes ist z. B. der Fall bei Laokoon, dieses bei einer reuigen Magdalena, wie der Correggio's in Dresden. **Die Milderung erfolgt also durch das Hervortreten des Höheren in der Menschennatur, und dieses macht das menschliche Leiden ästhetisch-rührend.** Mehr männlich zeigt es sich im Pathetischen, mehr weiblich im Elegischen, dort gemildert durch einen Ausdruck von Würde, hier durch den einer stillen Anmuth.

§. 298. **Bei den Alten war das historische Gemälde, wie Al. Schreiber bemerkt, mehr Charakterbild, bei den Neuern herrscht der Begriff der Handlung vor, und die Charakteristik wird durch die Situation bestimmt.** Daher muß bei uns im historischen Bilde die poetische Grundidee, von welcher Art sie auch sey, durch die verschiedenen Individualitäten der dargestellten Personen, und durch deren Verhältniß zur Situation, entwickelt werden. Die griechischen Künstler verließen selten den Kreis ihrer Mythen, und hier ist überall das Historische der Idee untergeordnet. Ihre Bildwerke deuteten deswegen auch mehr ein Handeln an; bei uns sind sie rein dramatisch.

§. 299. **Um den Beschauer über den Inhalt seines Werkes zu verständigen, wird dem Historienmaler die Beachtung des Kostüms nöthig. Das Kostüm ist das bei einzelnen Personen oder ganzen Gemeinheiten, Nationen und Zeitaltern Uebliche, in Sitten, Gebräuchen, Trachten, Lebensart.** Man macht an den bildenden Künstler mit Recht die Forderung, daß er bei Darstellung von Personen aus verschiedenen Völkerschaften das Eigenthümliche derselben in der ganzen körperlichen Beschaffenheit, der National-Physiognomie, Gesichtsfarbe ꝛc. richtig beobachte; damit aber jener Eindruck bei Kundigen nicht gestört werde, soll er auch alle Nebenbezeichnungen der Gewänder, des Schmuckes, der Wohnungen, Geräthschaften, Waffen ꝛc. der Nation und Zeit gemäß darstellen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Beobachtung der Zeit- und Ortsverhältnisse auf die Wirksamkeit eines Kunstwer-

Digitized by Google

kes von Einfluß ist, und daß ein Verstoß gegen dieselben einem dergleichen Werke manchmal sogar allen Halt und alle Würde zu rauben vermöge. Jedoch ist der Künstler nicht sklavisch an die Beobachtung des Kostüms gebunden, ihm ist Schönheit Gesetz; nur darf er keinen auffallenden Fehler machen; Gewänder und alle Beiwerke müssen mit Charakter, Alter und Geschlecht und mit der ganzen Scene übereinstimmen, und alles dieses darf nicht besonders hervorgehoben, sondern muß untergeordnet behandelt werden; denn jede vollendete Ausführung in dieser Rücksicht ist nachtheilig, stört den Eindruck des historischen Bildes. Ueberhaupt ist Ueberladung mit Beiwerken allezeit schädlich, indem sie den Raum der Handlung beengen. In einem Gemälde von Heinrich Roos, wo die Engel den Hirten erscheinen, kommt das Schrecken unter eine Heerde Vieh, welches in wilder Flucht den ganzen Raum des Bildes anfüllt. Hier ist nun die Frage, welches ist die Haupthandlung, und wie weit durfte der Künstler gehen, um nicht Zweifel zu erregen? Auffallende Fehler gegen das Kostüm, wie z. B. Xerxes, der durch ein Fernglas sein Heer übersieht, Kanonen bei der Belagerung von Troja, vestalische Jungfrauen in der Kleidung einer Nonne, die Jüdin Esther in einem steifen Fischbeinrocke, ein orientalischer Königspalast mit toskanischen Säulen oder mit Verzierungen germanischer Bauart, könnten nur in launigen Darstellungen einen Platz finden.

§. 300. **Schon aus dem Gesagten ist auch ersichtlich, daß die Architektur und andere Beiwerke nothwendig mit dem dargestellten Gegenstande in vollkommener Uebereinstimmung und bezeichnend für Zeit, Ort und Charakter und äußere Lage der handelnden Personen seyn müssen.** Selbst große Maler haben häufig dagegen verstoßen, am auffallendsten Paul Veronese, in dessen Gemälde der Hochzeit zu Kana im Louvre zu Paris wir eine prächtige Säulenhalle, eine Menge Gäste und einen reichen Glanz der Umgebung erblicken; aber der Geschichte zu Folge fehlte es hier am Weine, weswegen Jesus ein Wunder wirkte: wie paßt nun hiemit Beiwerk und Architektur zusammen? Erscheint hier nicht statt der Hochzeit zu Kana venetianischer Prunk?

§. 301. **Der Historienmaler ist oft genöthigt, Episoden einzuflechten, entweder um durch diese Nebenhandlungen der Haupthandlung mehr Interesse zu geben, oder weil er bei einem unfruchtbaren Gegenstande einen großen Raum auszufüllen hat. Hiebei muß den reichen Erfindungsgeist des Künst-**

Digitized by Google

**lers die reifste Beurtheilung leiten.** Episoden sollen immer den Hauptgegenstand in ein helleres Licht setzen, oder das Interesse desselben erhöhen; sie müssen aus dem Hauptinhalt motivirt und entwickelt, nicht willkührlich damit vergesellschaftet, folglich mit der Haupthandlung zu einem organischen Ganzen verbunden, und endlich der Natur und Würde des Gegenstandes angemessen seyn. So ein großer Meister hierin Raphael ist, eben so häufig verunglückte der sonst zartsinnige Domenichino. Des letztern Episoden tragen gewöhnlich nichts zur Erklärung der Haupthandlung bei, sie schaden vielmehr, durch die Gemeinheit ihres Inhalts, der Würde des Gegenstandes, und neigen sich sogar fast immer zum Lächerlichen und Komischen hin, wodurch der Totaleindruck geschwächt, oft ganz gestört wird.

§. 302. **Wie die hohe Tragödie Einfachheit liebt, und alles Ueberflüssige meidet, was den Fortgang der Fabel und Handlung stören könnte; so hüte sich der Historienmaler seinen Gebilden zu viel äußeres Leben durch überflüssige Gestalten zu geben.** Auch hat der verständige Historienmaler bei der Anordnung seines Bildes darauf Rücksicht zu nehmen, daß kein unnöthiger Raum in demselben der Größe seiner Figuren schade; denn der Eindruck der Größe hängt bei Bildwerken vom Verhältniß derselben zum Raume ab, in dem sie aufgestellt sind.

§. 303. **Wir haben erwähnt, daß der Historienmaler auf einen Moment eingeschränkt sey, und daß sein Bild sich selbst ganz aussprechen müsse; dadurch verengt sich freilich der Kreis historischer Darstellungen, besonders für einzelne Bilder; aber eben deswegen wird es oft rathsam, aus mehrern zusammen einen Cyklus zu bilden, eine Geschichte in ihrer Aufeinanderfolge darzustellen, und so das Kunstgebiet, das Reich der Gegenstände, wieder zu erweitern.** Das Einzelne, das an und für sich vielleicht undeutlich ist, erhält durch das Vorhergehende und Nachfolgende Licht, und trägt wieder zu dessen Erklärung bei. Der Künstler, der einen historischen Cyklus bilden will, muß zu seinen Bildern die bedeutendsten und zur Darstellung geeignetsten Punkte der Erzählung auswählen; und weil er auf Darstellung einzelner Momente beschränkt ist, folglich genöthigt, Sprünge zu machen; so sey er auf seiner Hut, die eigentliche Folge oder den durchgehenden Faden der Geschichte zu unterbrechen; er sorge dafür, daß die Zwischenräume sich unvermerkt ausfüllen,

Digitized by Google

der Held bleibe in jedem Bilde die Hauptfigur, oder wo dieß nicht möglich, nicht zu sehr untergeordnet, und werde überall leicht wieder erkannt. Von dieser Art sind die großen Gemälde im Campo santo zu Pisa, in welchen Benozzo Gozzoli Geschichten des alten Testaments in phantasievollster Ausbildung geschildert hat; eben so die Geschichte der heil. drei Könige von Hemling in der Gallerie zu Schleißheim. Der berühmteste Cyklus befindet sich in den Bogen des Vatikans, wo Raphael die Geschichte des alten Testaments, von der Schöpfung bis auf Christum, in zwei und fünfzig Bildern darstellte. Zwar sind diese Gemälde in Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände zum Cyklus keine vollkommenen Muster; aber Raphael hatte auch nicht ganz freie Hand.

§. 304. **Die Malerei stellt nicht nur im Raume dar, wie die Plastik, sondern sie stellt zugleich den Raum selbst, in welchem sie ihre Erscheinungen auftreten läßt, mit dar, und sie kann denselben, ihrem Bedürfniß gemäß, bald in den engen Spielraum einer Gestalt zusammenziehen, bald zu einem unabsehlichen Gesichtskreise erweitern. Daher ist sie auch vor allen andern Künsten geschickt, solche Auftritte darzustellen, die eine große Menschenmasse in einem verhältnißmäßig großen Raum vereinigen, z. B. Schlachten.** Die Malerei allein ist im Stande,« sagt Fernow, »das unermeßliche Kampfgewühl einer Schlacht in jeder Ausdehnung und Größe, die mit einem Blick umfaßt werden kann, in allen verschiedenen Momenten des Angriffs und der Gegenwehr, des Kämpfens und der Flucht, des Siegens und Erliegens, mit dem mannichfaltig wechselnden Ausdruck des Muthes und der Furcht, der Wuth und des Schreckens, der rasenden Mordgier und der zagenden Todesangst in Einem Moment der Anschauung darzustellen. Darum sind auch Schlachten, obgleich Scenen des Mordens und Gemetzels, nicht nur keine ungünstige, widrige, sondern gerade wegen der in einen Moment zusammengedrängten Fülle von Leben und Zerstörung, von höchster Thätigkeit und höchstem Leiden, vorzüglich angemessene, wohlgefällige Gegenstände für die Malerei, wenn ein kühner, feuriger Geist, dessen Phantasie ein solches Gemälde zu schaffen und zu umfassen vermag, sie behandelt.« Man denke an die Schlacht Constantin's von Raphael, an die Schlachten Alexander's von Lebrün, an die Amazonenschlachten von Rubens; an den

Digitized by Google

Schlachtenmaler Courtois Bourgouignon. Uebrigens unterscheidet sich bei Schlachtgemälden wieder die heroische Schlacht vor Erfindung des Schießpulvers, und das moderne Schlachtstück mit neueren Waffen. Es leuchtet von selbst ein, daß beide ein verschiedenes Bild erzeugen, indem, neben der nothwendig ganz verschiedenen Aufstellung und Gruppirung der späteren Krieger, die mit den Wolken sich gattenden Massen des Pulverdampfes hier benützt werden können zu höchst malerischem Effekt.

§. 305. **Schlachtengemälde, ein jüngstes Gericht, eine dantesche Hölle, ein Sabinerinenraub, ein Engelsturz, ein Götter- und Titanenkampf u. a. ähnliche Darstellungen sind nicht sowohl für das theilnehmende Gefühl, als vielmehr für die Phantasie.** Sie rühren nicht wie das Pathetische in einem Trauerspiel; aber sie erregen das Lebensgefühl; sie spannen die Imagination, das wilde, gewaltige Gewühl von Zerstörung und Leben zu umfassen. Man kann solche Stoffe heroische nennen, und sie scheinen vorzugsweise der Malerei günstig zu seyn. David und seine Schule gefiel sich dagegen in der Wahl und Behandlung solcher Auftritte, die nur auf der Bühne ihre volle ästhetische Wirkung thun können.

§. 306. **Der sicherste Leitstern für malerisch-dramatische Behandlung eines Stoffes bleibt Raphael;** einzig wahr und zweckmäßig ist der Styl seiner Komposition, die individuelle Charakteristik seiner Gestalten, die Bedeutung und Grazie, so wie die natürliche Motivirung und das richtige Maß des Ausdrucks und der Bewegung in jeder handelnden Person.

§. 307. **Die Malerei stellt oft auch die gemeine Menschennatur, den Menschen im gewöhnlichen Umgange dar, galante Unterhaltungen zwischen Männern und Frauen, Marktschreier, Obst- und Geflügelhändler, Tabaksgesellschaften, Dorfschenken, Kirchweihfeste, Jahrmärkte, Wachtstuben** ꝛc. **Darstellungen, auch Bambocciaden genannt, worin sich besonders die niederländische Schule gefallen, und worin vorzüglich Dav. Teniers, Ostade, Dow u. A. berühmt sind.** Sollen eigentliche Konversationsstücke sich als Kunstwerke geltend machen, so muß der Künstler

Digitized by Google

sich dabei komischer Motive bedienen, weil wir sonst nur die Flachheit und Gemeinheit der Zeit anschauen würden. Auch bei Darstellung der Beschränktheit gemeiner Naturen stellt der Künstler das Menschliche scherzend dem Idealen entgegen. Derlei Darstellungen der niederländischen Schule gewinnen nicht bloß durch ihre vollendete Ausführung, sondern vorzüglich durch ihre Wahrheit und Natürlichkeit, zumal wenn der Künstler solche Motive aufzufinden versteht, die sich durch Naivetät auszeichnen; denn diese komische Naivetät vermag selbst den gebildeten Sinn festzuhalten. Uebrigens wird in derlei Scenen, wegen geringerer Wichtigkeit der Idee, die Kleinheit der Figuren gleichsam unerläßliche Bedingung zur Schönheit. Aber eine Verbindung des Hohen mit dem Komischen, die in den Dichtungen, z. B. eines Shakespeare von so entschiedener Wirkung seyn kann, ist in der Malerei durchaus unstatthaft, indem hier, wo das Ganze mit einem Blick überschaut wird, stets die nöthigen Scheidungen und zartern Uebergänge mangeln.

§. 308. »**Den schneidendsten Gegensatz mit dem Idealen macht die Karikatur,**« wie Al. Schreiber sagt. »**Sie ist nicht zu dulden als bloße Verzerrung der Gestalt; diese Verzerrung muß eine Bedeutung enthalten, und charakteristisch seyn.**« Hierin steht Hogarth einzig da, dessen Stärke vorzüglich in der Neuheit der Erfindungen, im Reichthum der Gedanken und in der Wahrheit des Ausdrucks beruht; nur wird er oft dunkel durch Anspielung. In tiefem poetischen Sinne hat Leonardo da Vinci in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand seine bekannten Karikaturen gezeichnet, welche nicht sowohl einzelne Individuen, sondern jedesmal die ganze Gattung bezeichnen auf eine höchst komische Weise. Durch grausige Zerrbilder haben sich der Höllen-Breugel, Callot u. A. berühmt gemacht.

§. 309. **Das Uebersinnliche stellt der Maler dar: 1) in der Allegorie und dem Symbole.** Unter Allegorie verstehen wir ein Besonderes, welches das Allgemeine, so es darstellt, nur relativ bedeutet. So ist z. B. der Schmetterling ein allegorisches Bild der Unsterblichkeit, der Schlangenring ein Bild der Ewigkeit; so eine Jungfrau mit verbundenen Augen und einer Wage in der Hand ein allegorisches Bild der Gerechtigkeit. Wenn das Bild das Allgemeine, welches es bezeichnet, nicht nur bedeutet, sondern auch wirklich ist, in Wirklichkeit absolut darstellt, so heißt es ein Sinnbild, ein Symbol. **Der Maler ist in der Dar-**

Digitized by Google

stellung des Allegorischen und Symbolischen weit beschränkter als der Dichter; in den symbolischen Darstellungen kann er sich fast einzig der Attribute bedienen, und diese sind oft schwierig zu deuten, wenn sie in der Bildersprache noch nicht das Bürgerrecht erhalten haben, wie der Anker und das Kreuz und ähnliche Zeichen, oder wenn Attribute mehreren gemeinschaftlich sind. Die Schaale z. B. sieht man, außer bei Jupiter, Apollo, Mercur, Aeskulap, auch noch bei Ceres und Hygiea; die Kornähre haben ebenfalls mehrere weibliche Gottheiten; die Lilie findet sich in der Hand der Juno, Venus und Hoffnung, und selbst den Blitz führt nicht nur Zeus, sondern auch Pallas, welche wieder ihrer Seits die Aegide nicht allein, sondern gleichmäßig mit Zeus, Juno und dem Apollo trägt.

§. 310. **Die Forderungen an die Allegorie sind nach Nüsslein:** 1) Wahrheit. Indem durch das allegorische Bild eine Idee, eine wichtige, tiefe Wahrheit, dem Verstande entgegengeführt werden soll, nachdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat; so muß zwischen Bild und Gegenbild treffende Aehnlichkeit herrschen, und das allegorische Bild muß nicht sowohl die Idee im Allgemeinen, als in ihrem eigenthümlichen Wesen bildlich darstellen. So zeigt der Schmetterling nicht nur die Fortdauer nach dem Tode an, sondern auch, daß dann erst die Seele ein höheres, freieres Leben erwarte, wenn sie ihre körperliche Hülle abgestreift hat.

2) Klarheit. Die Gestalt muß auf den ersten Blick zeigen, daß sie nicht sich selbst aussprechen, sondern nur ein Höheres andeuten will, welches nur durch ein Bild für andere zur Anschauung gebracht werden kann. Ein Kind, welches sich an Seifenblasen erlustigt, ist nicht nothwendig ein Bild der Eitelkeit des menschlichen Strebens; denn näher liegt ja in dem Gegenstande der Begriff des kindlichen Spiels.

3) Würde. Da die Allegorie zum Ausdrucke des Höchsten, zur Bezeichnung der Idee dient; so darf sie nicht durch Anwendung auf das Gemeine verunreinigt und erniedrigt werden. Das Bezeichnete darf in dem gewählten Bilde nicht unwürdig erscheinen. So ist das Dreieck mit dem strahlenden Auge in der Mitte ein nicht genug würdevolles Bild der Dreieinigkeit.

4) Einfachheit. Da die Allegorie die bildliche Vorstellung einer Idee, Wahrheit, Lehre ꝛc. seyn soll; so muß dieselbe ganz



Digitized by Google

einfach seyn, und so wenig als möglich Zierrath und Schmuck an sich haben; denn je geschmückter sie ist, je mehr Zufälliges an ihr erscheint, desto mehr wird das Geistige, dessen Bild sie ist, zurücktreten, der Sinn verhüllt und verdunkelt werden, und so eine falsche Auslegung oder Zweideutigkeit zulassen. Eine der gelungensten Allegorien ist die Fortuna des Guido Reni (auf dem Capitol in Rom und als Kopie in Schleißheim bei München). Ueber einer Kugel schwebt eine ätherische Gestalt mit einem täuschenden Lächeln und einer launenhaften Miene, und über ihr ein geflügelter Knabe, der sie spielend bei den Haaren faßt, was sie sich willig gefallen zu lassen scheint. Der Genius fesselt das Glück!

§. 311. **Die allegorische Darstellung ist entweder physisch-allegorisch, wie z. B. die Diana zu Ephesus mit den vielen Brüsten ein Bild der allernährenden Natur, — oder moralisch-allegorisch, z. B. Eros, der in die Löwenhaut des Alciden gehüllt, dessen Keule schleppt, eine bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege, — oder endlich historisch-allegorisch, z. B. Le Brun's Uebergang des französischen Heeres über den Rhein.**

§. 312. **In dem historisch-allegorischen Gemälde ist es gefehlt, die Allegorie als Zugabe des Historischen zu gebrauchen, allegorische Personen unter historische einzumischen.** Durch eine solche Mischung wird die Harmonie des Ganzen verletzt, es entsteht Mißton. Ein warnendes Beispiel gibt Rubens in dem Leben der Maria von Medicis. **Eben so gefehlt ist es, wenn das Historische als solches in das Allegorische umgebildet wird,** besonders wenn mythische Personen dazu gebraucht werden, welche schon in sich ihre Bedeutung haben. »Wer wird,« sagt Al. Schreiber mit Recht, »in der berühmten Gallerie Farnese von Hannibal Carracci, ohne begleitenden Cicerone, in diesem Anchises, der die Venus entkleidet, in diesem Polyphem, der Acis und Galathea verfolgt, in diesem schlafenden Endymion und in allen diesen Spielen und Liebschaften der alten Götterwelt auf ähnliche Geschichten des Farnesischen Hauses rathen?« **Das Individuelle kann nie Gegenstand der Allegorie und Symbolik seyn, sondern bloß der Begriff oder die Idee,** und beide müssen sich auch durchaus nicht poetisch darstellen lassen, als auf diese Weise, wenn der Künstler be-

Digitized by Google

rechtigt seyn soll, sich allegorischer oder symbolischer Formen zu bedienen.

§. 313. »**Am anziehendsten ist**, wie Al. Schreiber treffend bemerkt, **das symbolische Bildwerk, wenn in ihm der Begriff eines rein Menschlichen personificirt erscheint**, wie in Raphael's Sanftmuth, in seinen Jugenddarstellungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe. Hier wird das Symbolische zum Charakterbilde, oder es wird lyrischer Ausdruck eines das ganze Gemüth bewegenden, innern Strebens.« Ueberhaupt läßt uns jede allegorische und symbolische Darstellung kalt, die nicht aus einem tiefen Gemüthe hervorgegangen. Aber schwer bleibt es freilich, die menschliche Form zu erfinden, welche jedesmal, schon in ihrem Umrisse, auf die Idee hindeutet. Man vergleiche in dieser Beziehung Nic. Poussin's tanzende Horen, die Sibyllen des Michel-Angelo und Alb. Dürer's Darstellung der Melancholie.

§. 314. **Wir erblicken die Symbolik schon in ihrer Ausartung, wo die bildliche Darstellung eine schriftliche Erklärung oder nähere Bestimmung nothwendig macht.** Dieses ist der Fall bei den Sinnbildern oder Emblemen der Neuern, durch welche man einen beigesetzten Wahl- oder Sinnspruch (Devise) versinnlichen, und auf eine andere Sache oder Person anwenden wollte, wenn nicht der letztere in sinnreicher Kürze ebenfalls wieder einen verborgenen Gedanken enthüllt, welcher mit dem sich selbst aussprechenden Bilde gleichsam parallel läuft, oder mit demselben einen komischen Gegensatz bewirkt. In letztern Fällen ist es ein sinnreiches Bild, welches den Verstand und das Auge zugleich beschäftigt. Solche Embleme gehören aber vorzüglich auf Münzen, Denkmäler, Ehrenpforten ꝛc.

§. 315. **Eine untergeordnete Art der Allegorie könnte man die Anspielung nennen, die in jedem Bilde anwendbar ist.** Es kann nämlich in Benehmen und Handlung der Figuren etwas Bedeutendes liegen, was uns noch mehr errathen läßt, als wirklich dargestellt ist; und hierin war Raphael der größte Meister, zumal in seinen Charakterbildern. Im Parnaß blickt Horaz bewundernd auf Pindar, Petrarca schaut liebend auf Laura; Sokrates lehrt, Diogenes sitzt einsam in der Schule von Athen. Wir erkennen daran ihre Neigungen, Gesinnungen, Lebensweise. In der Disputa über das Sakrament ist der innere Schmerz,



Digitized by Google

den Abraham zurückhalten will, und die stürzenden Thränen eine schöne Anspielung auf die Aufopferung Isaak's. Dieß deutet auf eine edle Weise den Gehorsam, die Unterwerfung des Patriarchen unter den Willen Gottes an. So stehen beim Gruß des Engels neben Maria, auf Bildern der eyckischen Schule besonders, häufig blühende Lilien ohne Antheren, und deuten dadurch die Jungfräulichkeit der Mutter Gottes an. Bei der Anbetung der heil. drei Könige sieht man Christus häufig unter einem baufälligen Dache in der Krippe liegen, umher altes verfallendes Gemäuer eines antiken Gebäudes, im Hintergrunde einen angefangenen Dom. Dies zerbröckelnde Gestein und der aufsteigende Dom haben einen Bezug auf den Untergang des Heidenthums durch die christliche Kirche.

§. 316. **Bei den Alten zeigte sich das allgemeine Streben nach allegorischen Darstellungen als Vorläufer des sinkenden Geschmacks, weil ihre Kunst mehr symbolischer Natur war; in der christlichen Zeit wechselte dasselbe nach Verschiedenheit der Zeit und Nationalität.**

§. 317. **Für die mythischen Gebilde, welche, wie eben gesagt, symbolischer Natur sind, hatten die alten Künstler einen bestimmten, unwandelbaren Typus, den die Meister erster Größe angegeben, und von dem, weil er als zweckgemäß und unübertrefflich anerkannt wurde, die Kunst nicht mehr abwich. Immer erfand ein Künstler das Höchste, Reinste, Sprechendste in jeder Art, treu folgten ihm nun alle übrigen. Diesem Typus müssen auch neuere Künstler treu bleiben; aber sie scheitern meist entweder an der Nachahmung, oder an dem Bestreben, die plastischen Vorbilder in Gemälde umzubilden.** An dieser Klippe verunglückten N. Poussin und Mengs; letzterer besonders strebte nach Schönheit der Form, worin auch sein eigenthümliches Verdienst besteht; aber er opferte ihr den Ausdruck, das Bedeutende, das wahrhaft Gefühlte. Albani, Guido moderniſirten; Rubens endlich, Paul Veroneſe und fast alle Franzosen nationaliſirten und porträtirten, wodurch ihre mythischen Darstellungen sich alles Kunstwerths begeben.

§. 318. **Die Maler können aber auch die alten Dichter Griechenlands und Roms als Quellen benutzen; nur müssen sie hiebei immer die Grenzen ihrer Kunst im Auge behalten, nicht ein Successives in ein Coexistentes umbilden wollen, wie es viele bei Abbildungen**

Digitized by Google

**ovid'scher Verwandlungen gethan haben.** Denkende Künstler wollten sich helfen, und deuteten entweder bloß die Wirkung statt der Form der Metamorphose an, oder sie wählten den Moment nach der Verwandlung; aber in beiden Fällen hält es schwer, die Verwandlung zu begreifen. Bei Verwandlungen der Götter in Thiere oder gewöhnliche Menschen nimmt man gewöhnlich zu Attributen seine Zuflucht, welche aber meist entweder zu vieldeutig sind, oder die Verwandlung selbst aufheben. Zum Belege dienen Correggio's Leda, und die vielen Abbildungen von Philemon und Baucis, als Jupiter und Mercur bei ihnen einkehrten.

§. 319. **Um wie viel schwieriger wird die Nachbildung der Gegenstände der nordischen Mythologie?** In der griechischen Götterwelt ist der ganze mythische Cyklus ein heller Zodiakus der sichtbar gewordenen bedeutenden Menschheit. Alles erscheint in festen, bestimmten Umrissen, in reiner, vollendeter Gestalt, in schöner Objektivität. Die Gottheiten des Nordens gehören dem romantischen Gebiete an, welches unter der unumschränkten Herrschaft der Phantasie steht, und untergeht in der Begrenzung des Raums. Hellenisirt der bildende Künstler jene düstern Nebelgestalten, so vertilgt er ihren eigenthümlichen Charakter; gibt er ihnen die rauhen, eckigen Formen einer alten Riesenzeit, so hebt er ihr göttliches Seyn auf; auch sind sie nicht kenntlich durch einen allgemein angenommenen Typus, oder durch deutlich sprechende Attribute. So verunglückten alle Maler, welche die farblose ossian'sche Natur und die gestaltlosen Wesen seiner Geisterwelt auf die Leinwand zu fixiren suchten, und in der Shakespeare-Gallerie sind diejenigen Scenen die manierirtesten und bedeutungslosesten, in welchen Hexen, Sylphen und Kalibane vorkommen.

§. 320. **Will der Künstler die Mythen der Griechen und Römer benützen, so hüte er sich 1) von den antiken Typen abzuweichen, 2) Momente zu wählen, in welchen die vorherrschenden Motive der Sinnlichkeit das reine, göttliche Leben aufheben.** Ein auffallendes Beispiel liefert uns Correggio's Jupiter und Jo und noch mehr dessen Leda (vor dem Eingange der Marcusbibliothek). **3) Hüte sich der Künstler jene schönen Wesen aus dem Fabellande in unsere Zeit herüber zu ziehen, und dem Antiken eine moderne Bedeutung zu geben.** Wozu müssen sich Grazien und Amoretten, und selbst die dii majorum gentium nicht brauchen lassen! Allerdings bietet die reiche Mythenwelt dem Künstler mit dichterischem Sinne noch Stoff genug zu

Digitized by Google

neuen Schöpfungen; nur wisse er sich ganz in die Zeiten, in die Weltanschauung und die Denkart der Griechen zu versetzen; nur verstehe er, die glücklichsten Momente auszuwählen, und die wirksamsten Motive aufzufinden. Hiezu bieten immer noch die v. Goethe'schen Programme, welche bei Gelegenheit der Weimarschen Preisaufgaben erschienen, die zweckmäßigste Anleitung. Behandelte Raphael mythische Stoffe, so bestrebte er sich nicht die dem Alterthume eigenthümliche Denk- und Gefühlsweise, die unserer modernen Anschauung doch fremd bleibt, in Darstellungen der Art zu reproduciren; er betrachtete dieselben vornehmlich nur als heitere Spiele der Phantasie, welche zu freien und anmuthigen Gestaltungen und zur gefälligen Ausschmückung festlicher Räume Anlaß gaben. Was die aus Dichtern entlehnten nicht mythologischen Sujets betrifft, so kommt es in der Malerei vorzüglich auf die Auswahl derselben an und diese wird allezeit gut seyn, wenn die Situation rein für sich dem Beschauer, auch ohne Kenntniß der Dichtung, im Allgemeinen schon deutlich erscheint.

§. 321. **War das Mythische der Griechen seinem Wesen nach dramatisch, so ist das Mystische, christlich-Religiöse, lyrisch,** s. §. 131. Der Mittelpunkt des Lebens und der gesammten Bildung eines Volkes ist die Religion, und die Kunst, deren Streben es ist, die innern Anschauungen des Gemüths äußerlich durch ein Werk zu gestalten, wird nothwendig mit der Religion selbst überall in der innigsten Berührung stehen. Selbst ihr Entwicklungsgang, ihre auf demselben erreichbare Vollkommenheit und ihr eigenthümlicher Charakter können nur durch den Geist der Religion, der sie beschäftigt, bestimmt werden. Auch erhärtet die Kunstgeschichte, daß jedesmal Enthusiasmus, besonders von religiöser Art, als der mächtigste und dauerndste, dazu gehört habe, damit die Saat der bildenden Künste aufgehe, gedeihe und blühe. Dem Geiste der christlichen Religion war aber die Malerei angemessener als die Plastik, und in Darstellung des Religiösen erhebt sich die Malerei zum Höchsten der Kunst für alle, in deren Innerem das Göttliche seine höchste Bedeutung nicht verloren hat.

§. 322. **Die religiösen Darstellungen gehören nach Al. Schreiber entweder der Geisterwelt an, oder es sind wirkliche historische Personen, oder Begriffe und Gefühle, welche der Künstler sinnbildlich darstellt. Die erste Klasse faßt in sich Gott, die Engel, und das böse Princip oder den Satan.**

§. 323. **Die Gottheit der Christenheit ist zu erhaben,**

Digitized by Google

am in der bildenden Kunst eine entsprechende sinnliche Form für jene Idee auffinden zu können. Das treffendste Symbol der Gottheit dürfte das Licht seyn; darum bildeten sinnige Künstler eine von zahllosen Engelscharen umgebene Glorie, und die anbetenden Engel deuten noch bestimmter auf den christlichen Begriff hin. Doch wird es oft nothwendig, die Gottheit als handelndes Wesen erscheinen zu lassen, und sie folglich zu personificiren, wie in Michel Angelo's Gemälde von der Schöpfung des ersten Menschen, im ersten Bilde der Raphael'schen Bibel, wo Gott über dem Chaos schwebt. Immer muß die Gottheit in höchster Ruhe erscheinen, selbst da, wo sie etwas hervorbringt; denn ihr Wirken ist nur ein Wollen. Erreicht ist das Ideal bis jetzt noch in keinem der vorhandenen Kunstwerke. In Michel Angelo's Schöpfung Adam's ist es allerdings ein hoher Gedanke, Gott unmittelbar durch seine Gegenwart, durch Ausströmung des göttlichen Funkens, durch das Ausstrecken des Arms der Allmacht, schaffen zu lassen; aber die Bewegung des ewigen Vaters ist zu lebhaft, Haare und Bart scheinen im Sturme zu wehen; auch würde die Berührung der Stirne Adam's, statt der Fingerspitze, den spielenden Nebenbegriff, als gelte es eine elektrische Mittheilung, entfernt haben. Raphael's Gott Vater, der das Chaos theilt, hat wohl einen hohen Ausdruck von Ernst, Würde und Macht, aber er nähert sich bloß der Idee, ohne sie völlig zu erreichen. Das Nämliche gilt von van Eyck's Gott Vater im Altarbilde zu Gent. Wie vollendet auch dieß Werk durch den Ausdruck der ewigen Ruhe, Hoheit, Macht, Würde seyn mag — und es ist in der Konception und Ausführung so tief und großartig als möglich — so bleibt doch darin für unsere Vorstellung etwas Unbefriedigendes. Michel Angelo und Rubens haben es versucht, in ihren Visionen vom jüngsten Gerichte, die Gottheit richtend und strafend darzustellen. Das kühne, gewaltige Werk des Michel Angelo, in der Sixtinischen Kapelle am Vatikan, läßt dem Menschengeschlechte mit allgemeinem Maß Glückseligkeit oder Verdammniß zumessen; aber so groß die Idee des ganzen Werkes ist, so weit über alles Menschliche in die Geisterwelt hinübertretend; wir erblicken mehr den schrecklichen Zeus im Kampfe mit den Kindern der Erde, als den allgerechten Gott des Christenthums so ernst, als mild, so gerecht als gnädig, und beides in einem und demselben Momente — und sollte es nicht möglich seyn, die Idee der Versöhnung und Genug-

Digitized by Google

thuung Christi menschlicher auszudrücken, als hier geschehen? Wir erblicken hier nicht, wie in andern Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höhern Heiligung und der Entäußerung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens, ein Gewühl der mannichfaltigsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Wie erscheint in dem ungeheuern Bilde Rubens (ehemals in der Düsseldorfer Gallerie, nun in Schleißheim) Gott Vater? Als ein Greis, fast wie die Alten den Neptun zu bilden pflegten, mit wehendem Haare und straubigem Barte. Ist es möglich, in dieser kümmerlichen Menschengestalt die erste Person des unsichtbaren Gottes, der ein unendlicher Geist ist, zu erkennen? Und wie erscheint der Sohn Gottes, der Weltenrichter? wo ist die erhabene, gleichmüthige Ruhe der Gerechtigkeit? Ist an dieser Figur nicht alles leidenschaftlich aufgeregt? Bei Darstellung der Dreieinigkeit hält man sich an die kirchlich hergebrachte Vorstellungsweise, und bildet Gott Vater als Greis mit den Insignien der höchsten Macht, den Sohn mit den Merkmalen des Leidens, den heil. Geist in Taubengestalt, und gruppirt das Ganze so gut es gehen will. Hier liegt aber der Begriff der Einheit außer dem Bilde, und muß hinzugedacht werden von dem Beschauer.

§. 324. **Einer wahrhaft poetischen Behandlung sind die Engel fähig als Boten und Diener Gottes zur Beförderung seiner erhabenen Zwecke, vergleichbar den Genien der Griechen und Römer, aber den Menschen näher befreundet, als Schutzgeister derselben.** Welch' ein freundliches und sinniges Bild ist es, wenn diese holden Gestalten ein schlafendes Kind bewachen, wenn sie als Schutzgeister das schwache Kindesalter führen über die schroffen Pfade des Lebens, wenn sie die Geister der Entschlummerten aufwärts geleiten zu den Sternen! Nur an der Form verunglückten so viele Künstler; gaben ihnen die Niederländer zu viel materielles Leben, so gestaltete sie Ludwig Carracci zu mädchenhaft, und Lebrün erlaubte sich sogar in seinem unter dem Namen: Christ aux anges, bekannten Gemälde die Familie Ludwigs XIV. zu Modellen seiner um das Kreuz schwebenden Engel zu gebrauchen. Bloß Giovanni von Fiesole, Raphael, Guido und Mengs ist es ganz gelungen, diese zarten, ätherischen Wesen in der Blüthe und dem Leben ewiger Jugend und Unschuld darzu-

Digitized by Google

stellen, und den höchsten Liebreiz über sie auszugießen, ohne sie ins Geschlechtslose zu verblasen. Uebrigens stellt die Kunst die Engel entweder dar in Momenten biblischer Handlung, wie in der Verkündigung des Heilands, am Grabe Christi ꝛc., oder dieselben erscheinen auch selbstständig für sich, in Gruppen oder einzeln.

§. 325. **Die Flügel sind wohl ein nothwendiges Attribut der Engel**, und auch das angemessenste zu ihrer Bezeichnung; doch darf der bildende Künstler nicht den Moment des Fliegens wählen, wohl aber den des Schwebens auf einer bestimmten Stelle, wie z. B. beim Todesengel über dem Lager des Sanherib.

§. 326. **Das Naive ist aus diesem Gebiete nicht ausgeschlossen, aber gewiß das Niedrige und Gemeine, wie wir es öfters in der niederländischen Schule treffen.** Der heitere Sinn ist dem religiösen Ernste nicht fremd, und warum sollte sich das Heilige nicht auch bei uns ans Leben anschließen dürfen, wo dieses so schuldlos erscheint?

§. 327. **Das Kostümiren der Engel hat manche Künstler in Verlegenheit gesetzt. Raphael scheint auch hierin, wie Al. Schreiber richtig bemerkt, mit wenigen andern, als Muster gelten zu können.** Wo er seine Engel als Knaben darstellt, läßt er sie, billig, gewandlos erscheinen; außerdem berücksichtigt er immer den Charakter der Situation, und gibt dem ätherischen Wesen auch eine ätherische Bekleidung, wo eine Bekleidung überhaupt erforderlich ist.

§. 328. **Die Darstellung des bösen Princips, oder des Satans, ist für den Künstler noch eine schwierigere Aufgabe, als die der christlichen Gottheit.** Fast alle neuere Künstler gingen hierin zu weit und glaubten, die bösen Geister nicht gräßlich, nicht abscheulich genug darstellen zu können. Umsonst hatten die alten Künstler in ihren Furien, Medusen und andern Schreckgestalten einen bessern Weg gezeigt. Sie hatten sich vor dem Scheußlichen und Verzerrten verwahrt, und ihren Zweck edler durch Großheit erreicht, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren geht. Das gefallene Wesen höherer Art wird von unsern Künstlern immer übersehen; die christlichen Dichter, Milton und Klopstock, ließen dem Satan noch Hoheit und Würde, nur war diese durch innern verzehrenden Gram entstellt. **Die symbolischen Darstellungen Satans sind vielleicht die zweckmäßigsten für den zeichnenden Künstler**, zumal da hiezu schon ein bequemes, biblisches Bild vorhanden ist, die Schlange oder der Drache.

Digitized by Google

Nur muß der Künstler hiebei auch im Symbol bleiben, wie es Raphael in der heiligen Margaretha in der kais. Gallerie zu Wien gethan, und nicht den Speer oder das Schwert, sondern das Kreuz gegen ihn zur Waffe brauchen lassen. Die ganz phantastischen Zerrbilder sind bloß dem Komiker erlaubt. Michel Angelo verstand es Teufel zu malen, die durch phantastische Gestaltung zwar das Maß menschlicher Formen überschreiten, dennoch zugleich noch menschlich bleiben.

§. 329. **Zu den historisch-mystischen Personen gehören vornehmlich: Christus, die Madonna, die Propheten, Apostel, Evangelisten, Märtyrer und andere Heilige.**

§. 330. **Ein schwieriges, obgleich das würdigste Objekt der christlichen Kunst, ist Jesus Christus, der Weltheiland, der große Lehrer der Menschheit. Das Ideal desselben ist bisher von keinem Künstler erreicht; doch die charakteristischen Züge sind durch den Begriff genau bestimmt.** Der Gottmensch, der die Sünde nicht kannte, und darum allein die Schuld des Menschen versühnen kann, eine Gestalt, in welcher die höchste Würde mit der höchsten Milde erscheint, tiefer Ernst mit der innigsten Liebe, der reine Blick eines ruhigen Gemüths, welches von nichts Vergänglichem bewegt wird, das reinste, vollendetste Seyn der Menschheit, die Offenbarung des Göttlichen im Menschlichen, das Menschliche verklärt zum Göttlichen, dieß muß in einem Christusbilde erscheinen; darin liegt es, daß der Künstler hier weder den Typus der Antike, noch Nationalzüge, die immer einen unangenehmen Nebenbegriff erregen, gebrauchen kann. In der Antike fehlt natürlich das Heilige, das Einsseyn der Kreatur mit Gott. Weil so vielen andern der Versuch einer zu strengen Individualisirung mißlungen war, glaubten Hannibal Carracci (in der Dresdner Gallerie), Mengs u. a. ihren Zweck durch einen unbestimmten Ausdruck zu erreichen; aber ihre Christusköpfe haben nur Bedeutsamkeit für den, welcher sie hineinlegt.

§. 331. **Die historischen Momente, in welchen der Maler den Gottmenschen erscheinen lassen kann, gehören theils in die Tage seiner Kindheit, theils in das spätere, öffentliche Leben und Leiden desselben.** Im letztern Fall ist der Stoff dem Künstler geschichtlich gegeben, in Beziehung auf die erste Periode kann er sich freier bewegen. Hier ist es, wo das Kindliche oft so rührend wird durch die mystische Beziehung, wie im Spiele mit dem Kreuze.

Digitized by Google

Nur sollte der Künstler die Beschneidung Christi nicht zu seinem Gegenstand wählen. Vor allen sind Raphael's Christuskinder mit Auszeichnung zu nennen, besonders das der sixtinischen Madonna in Dresden vom schönsten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt sich in ihnen, ein Hinausgehen über die bloß kindliche Unschuld, welches eben so sehr das Göttliche in der jungen Hülle gegenwärtig sehen, als auch die Erweiterung dieser Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen läßt, und zugleich wieder im Kindlichen die Rechtfertigung enthält, daß solche Offenbarung noch nicht vollendet dasteht. Der historischen Momente gibt es wohl viele, aber nicht alle gehören zu den günstigen. Wenige würden uns klar seyn, wären wir nicht mit derlei Erscheinungen vom Kindesalter an befreundet. Manche dieser Gegenstände liegen offenbar außer der Grenze der Kunst, wie die Geißelung, wie sie de Voß, Albrecht Dürer u. A. dargestellt haben, und die Dornenkrönung, sey sie auch die berühmte Titian's. Kann wohl in dem schmählichsten körperlichen Leiden, in dem Erliegen des Menschlichen, in der beginnenden Zerstörung der Form, das Göttliche noch sichtbar genug hervortreten? Freilich wohl wird Christus im leidenden Zustande, wo er gefangen, verspottet, ausgeführt wird, mehr menschlich, edel, gütig und duldend dargestellt werden müssen; hingegen groß, mächtig, göttlich, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird. Wie aber, da leider! die neuere Kunst keine feststehenden Typen hat, wenn wir bei einem und demselben Meister für jede Situation des Leidens, eine verschiedene Grundform, einen andern Christus erblicken? Dieß ist der Fall bei dem, mit Recht so allgemein geschätzten, Bilde Holbein's, auf der Bibliothek zu Basel, welches die Leidensgeschichte Christi darstellt. Die Idee des versöhnenden Gottmenschen, eines höhern durch Liebe gelinderten Leidens, die Idee des heiligen Duldens, des, der den Schmerz der ganzen Welt auf sich genommen, und ihre Schuld gesühnt hat, hat vielleicht am vollendetsten Dürer, in der Kreuztragung zu München, dargestellt. Ueberhaupt war die Kreuzigung für den großen Dürer ein unerschöpflicher Kunstgegenstand seines tiefsinnigen Geistes. Auch das kleine Gemälde von Michel-Angelo: Christus am Kreuze, bleibt einzig in seiner Art.

§. 332. **Zu den günstigsten Gegenständen aus der Geschichte des Erlösers gehören,** um mich Al-

Schreiber's Worte zu bedienen, **diejenigen, wo das rein Menschliche neben dem Göttlichen so bedeutend in seinem Charakter hervortritt,** zum Beispiel, wie er die Kinder zu sich kommen läßt; **hingegen sind alle jene unbrauchbar, in welchen von zwei, durch Ursache und Wirkung verknüpften Momenten nur Einer dargestellt werden kann, oder wo die Wirkung selbst dem Auge verborgen bleibt,** wie in dem Wunder bei der Hochzeit zu Kana. Paul Veronese hat in seinem bekannten Prachtgemälde gezeigt, wie biblische Gegenstände nicht behandelt werden sollten.

§. 333. **Die Darstellungen des todten Christus bleiben immer gewagt.** Will der Künstler uns nur die Tiefe und den Umfang des überstandenen Leidens zeigen, so bringt er uns eine von Schmerz und Todeskampf verzerrte Gestalt vor Augen, von der das Auge sich abwenden muß, zumal wenn noch die gelbliche Fleischfarbe hinzukommt. Gesetzt aber auch, es würden beim Ausdrucke des Schmerzes noch schöne Formen der Glieder erhalten, höhere Züge; kann der göttliche Charakter angedeutet werden? Wird sich die Idee des großen Erlösungstodes aussprechen? Am sinnigsten verfuhren die wenigen Künstler, welche, wie der Sieneser Sodoma, Correggio und Crespi, nur den in Leiden Entschlummerten darstellten, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes lieferten, und das Geheimniß der baldigen Auferstehung ahnen ließen. **Dagegen ist die Himmelfahrt Christi jetzt, wo jede frühere Verheißung so glänzend erfüllt ist, eine entsprechende Kunstzier geweihter Altäre.** Z. B. die von Mengs an dem Hochaltare der katholischen Kirche in Dresden.

§. 334. **Der schönste Gegenstand, welchen die christliche Religion der Malerei darbietet, ist die Madonna, ein Ideal, welches die Alten nicht kannten, und worin die moderne Kunst über der alten steht. Der Begriff einer Mutter Gottes deutet auf das Ideal einer liebevollen Mutter, das Ideal von jungfräulicher Reinheit und Unschuld; daher aus ihrem Bilde die erhabenste Mutterliebe, die engelreinste Jungfräulichkeit und Unschuld sprechen muß, gehoben durch Schönheit, Demuth und himmlische Ruhe.** Die Huld fehlt einer Juno und Pallas, wie der Aphrodite des Alterthums, und bei letzterer leuchtet immer noch das Streben zu gefallen hervor. — Das Leben der Jungfrau bietet verschiedene Momente dar: die Verkündigung, die Mutter mit dem Kinde, die Flucht nach Aegypten, die Ruhe auf der Flucht, die heilige Familie, die Mutter der

Digitized by Google

Schmerzen, die Himmelfahrt. Fast alle Künstler von Bedeutung haben sich an diesem Gegenstande versucht, aber mit ungleichem Erfolg. Die brittische und französische Schule ist hier am meisten verunglückt, und größtentheils auch die niederländische. Unter den Deutschen verdient Dürer genannt zu werden; nur haben seine Marien bloß keuschen, frommen Sinn, die Huld fehlt und das höhere, geistige Leben. Raphael hat sich besonders darin gefallen, die Madonna auf das mannichfaltigste darzustellen und zum Theil, was auch dem großen Meister zum Vorwurfe gereicht, in einem ganz entgegengesetzten Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Ansicht, bis zur höchsten Anbetung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Jardiniére (im Museum zu Paris), wo die Madonna, wie die eigene Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemalt ist. Zunächst an die Jardiniére könnte man das unter dem Namen Silence bekannte Gemälde (im Museum zu Paris) stellen, wo die Madonna das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell; aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königin des Himmels. Zunächst steht vielleicht die Madonna della Sedia (im Palaste Pitti zu Florenz), die Madonna da Fuligno (im Vatikan zu Rom), die dell Candelabro (in der Luzian Buonaparteschen Sammlung), und die dell Impannata (im Palaste Pitti zu Florenz); höher und vollendeter folgen dann die Madonna in der heiligen Familie, die Raphael für Franz I. malte, und die zu München, endlich die für die Kirche St. Sixtus in Piacenza gemalte Wolkenwandlerin zu Dresden; den vollendeten Typus dieser letzteren hätten die nachfolgenden Künstler beibehalten sollen. — Der fromme, zartfühlende, bescheidene Fra Bartolomeo entwickelte auch hierin eine unaussprechliche Tiefe und Innigkeit, eine himmlische Ruhe; nur gab er seinen Madonnen einen zu ernsten Charakter, mehr Würde als Weiblichkeit. Man sehe nur die Opferung Mariens in der kaiserlichen Sammlung zu Wien. Der vielkundige Leonardo da Vinci wußte mit seinem hohen, seltenen Geiste die Jungfrau und die Mutter in Ein Wesen zu verschmelzen, das Lieblichste mit dem Erhabenen, wunderbar zu vereinen. Auch Guido Reni, der sonst der vergänglichen Anmuth zu sehr befreundet ist, bleibt unsterblich durch seine Himmelfahrt in München. Da ist nichts Irdi-

Digitized by Google

sches mehr; die Jungfrau, lichtumflossen, scheint bereits einer himmlischen, unzerstörbaren Lichtnatur theilhaftig.

§. 335. **In Darstellung der Schmerzensmutter sind die meisten Künstler verunglückt**; sie gaben ihr, wie z. B. Albrecht Dürer, in dem großen Moment beim Leichnam ihres Sohnes keinen höhern Ausdruck als den des mütterlichen Schmerzes. Wo ist hier der Lichtpunkt ihrer Seele, die Idee des großen Opfertodes? Erschiene jene tiefe Trauer wenigstens im Kampfe (und der Sieg darf nicht auf ihrer Seite seyn) mit der Hoffnung auf eine große Frucht, welche für die Menschheit aus Christi Tod hervorgehen sollte, bliebe auch in diesem Augenblicke noch mit der Madonnengestalt ein hoher Grad der äußern Schönheit vereinbar. Vortrefflich ist auch in dieser Beziehung die Grablegung Christi von Andrea del Sarto im großherzoglichen Palaste zu Florenz.

§. 336. **Weit tadelnswerther sind aber**, wie Al. Schreiber mit Recht behauptet, **jene Künstler, welche sich bei Darstellungen der Madonna auf Momente beschränkten, die durchaus nur eine alltägliche Bedeutung zulassen**, wie Rubens und Quercino in ihren Vermählungen der Maria mit Joseph, Rembrandt im Tode der Jungfrau, wo der Arzt und der vorlesende jüdische Priester die Scene noch obendrein in's Komische spielen. Wie vortrefflich hat dagegen Schoreel den Tod Maria's gemalt! Er gab hier der Jungfrau den Ausdruck des Erstorbenseyns, der Erstarrung nach Außen mit dem Ausdrucke, daß der Geist, der dennoch durch die Züge hindurchblickt, sich anderwärts befindet und selig ist.

§. 337. **Zu den mystisch-historischen Personen gehören ferner die Propheten, Apostel und Evangelisten. Sie erscheinen entweder als Charakterbilder, oder in historischen Situationen. Die Seele ihres ganzen Wesens ist**, nach Al. Schreiber's treffender Bemerkung, **religiöse Begeisterung, nur verschieden nüancirt nach Verschiedenheit ihres individuellen, menschlichen Charakters.** Die schöne Folge der Apostel von Raphael, welche sein Schüler Marc Anton gestochen hat, kann zeigen, wie die schwierige Aufgabe gelöst werden müsse. Auch seine Propheten und Sibyllen, so wie dieselben Vorstellungen von Michel-Angelo, und Johannes, der sein Evangelium schreibt, von Correggio, sind als das Trefflichste in dieser Art zu betrachten. Zur genauern Bezeichnung der Evangelisten und Apostel müssen wohl die üblichen Attribute bei-

Digitized by Google

behalten werden, nämlich für jene die bekannten Zeichen der Evangelisten aus dem Gesichte des Ezechiel, für diese die Werkzeuge ihres Märtyrertodes. Nur vergesse der Künstler über diesen Attributen nicht den höhern charakteristischen Ausdruck. Nicht die Flämmlein auf den Häuptern der Apostel, sondern ihre begeisterten, verklärten Blicke und Gestalten sollen das Wunder am Pfingstfeste anschaulich machen. Unschicklich ist auch der Gebrauch der Attribute in historischen Situationen.

§. 338. **Von den historischen Situationen sind in den Geschichten der Apostel und Propheten nur wenige günstig für den Künstler; auch ist nicht in allen die mystische Bedeutung klar. Im letztern Falle möchte es am rathsamsten seyn, reinmenschliche Motive vorzuziehen, und das Mystische in den Hintergrund zu stellen,** wie es Raphael so weise im Incendio del borgo gethan. Ueberhaupt enthalten die berühmten Teppiche dieses Künstlers ebenfalls eine Reihe interessanter Situationen aus der Apostelgeschichte, und zugleich die treffendsten Beispiele des Erreichten und Mißlungenen in dieser Gattung. Bei Darstellung von Wundern wollen wir eigentlich nicht das Wunder sehen; dem Glauben, dem unwandelbaren, gilt es allein, des Vertrauens feste Säule, aus dessen tiefster Wurzel das Wunder sproßt.

§. 339. **Ferner gehören hieher die Märtyrer, welche ihre Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums durch ihr Blut bekräftigten. Der Hauptausdruck für alle Märtyrerscenen ist himmlische und freudige Hingabe in den Tod; es ist der Sieg der Religion über die Schrecken des Todes. Darum hat dieser Stoff eine gewisse Einförmigkeit; denn jener Ausdruck läßt sich nur nach Geschlecht und Alter modificiren. Der Moment ist aber, dem tragischen Interesse gemäß, nicht das Leiden selbst auch nicht der Zeitpunkt nach dem Leiden, sondern der Augenblick vor dem Leiden.** Das Leiden selbst ist oft zu gräßlich, als daß es nicht das Auge abstoßen sollte, immer aber thut es der innern Ruhe und Würde Abbruch; man sehe nur die grausame Hinrichtung des heil. Erasmus, welchem lebendig die Eingeweide mit einem Rade aus dem Leibe herausgewunden werden, von Nikolaus Poussin im Appartamento Borgia im Vatikan zu Rom. Der Moment nach dem Leiden schwächt, oder zernichtet das tragische Interesse, macht den Hauptausdruck, den eine Märtyrerscene haben soll, unmöglich, und hat gewöhnlich etwas Widriges, wie

Digitized by Google

die Herodias mit dem Haupte des Täufers. Wie ganz anders wirkt der Moment vor dem Leiden? Man sehe nur Vandyk's heil. Sebastian in München; eben bindet man den blühend schönen Jüngling erst fest an den Baum; durch die himmlische Ruhe, mit welcher er den Todespfeil erwartet, strahlt der Siegesgedanke hindurch. Man sehe die heil. Agatha im Museum zu Paris, von Sebastiano del Piombo; schon nähern sich die glühenden Eisen den Brüsten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes; wer hat nicht Freude an der herrlichen Form, wer ahnet nicht die höhere Bedeutung?

§. 340. **Ist das Leiden ein bloß unwürdiges, wie die Züchtigung mit Ruthen, so eignet sich der Stoff nicht mehr zur künstlerischen Darstellung. Eben so wenig, wenn dem Leiden keine geistige Kraft entgegen stehen kann, wie im Bethlemitischen Kindermord,** ein Gegenstand, der unter allen biblischen Momenten am wenigsten zur Schilderung geeignet ist, weil die schmale Grenzlinie der Zulässigkeit seiner Darstellung in streng ästhetischer Hinsicht so leicht zu überschreiten ist, und gewöhnlich überschritten wird. Mehrere Künstler, wie Guido Reni, N. Poussin, Le Brun, Rubens in der königl. Gallerie zu München, haben recht absichtlich das Gräßliche des Mordes, die rohe Mordlust der Kriegsknechte, die Wuth der verzweifelnden Mütter, mit einem Worte, das Unmenschliche dieser Begebenheit herausgehoben, und sind dadurch abstoßend geworden; Raphael hat diesen Gegenstand von der humanen Seite gefaßt, und das Schreckliche mit Anmuth umhüllt, indem er die Angst und Verzweiflung der Mütter in dem Kampfe um ihr Geliebtes ausgedrückt, und ihnen durch die Anmuth ihrer Bewegung bei der höchsten Stärke des Affekts, einen ausnehmenden Reiz zu geben gewußt. Crespi hat das Mißverhältniß ausgeglichen durch den Begriff der Vergeltung. Von der blutigen Würgescene wendet sich der Blick aufwärts, wo die Seelen der kleinen Märtyrer von den Engeln eingeführt werden in die Wohnungen des Friedens. —

§. 341. **Der Künstler kann vom Märtyrer auch bloß ein Charakterbild aufstellen, und das Geschichtliche symbolisch andeuten;** nur darf das Attribut nicht vieldeutig seyn, wie das Schwert des heil. Paulus, der Rost des heil. Laurentius, — oder nicht gräßlich, wie die abgeschnittenen Brüste der heil. Agatha.

§. 342. **Was die Nebenpersonen in den Märtyrer-**

Digitized by Google

scenen betrifft, so hat der Maler in Absicht der Zuschauer freies Spiel, er kann Alter und Geschlechter mischen, Neugierde und Rührung, Glauben und Unglauben. Die Peiniger sollten ja nicht mit Schadenfreude, Hohn und Ingrimm quälen, denn dieß empört, sondern als bloße Werkzeuge erscheinen, ohne die Kraft eines eigenen Willens.

§. 343. Von den Geschichten des alten Testaments gehören einige ganz in das Gebiet des Gemeinen, als z. B. Loth, den seine Töchter trunken machen, die badende Susanna mit den beiden Alten, Joseph und die Gattinn Potiphar's. Einige sprechen sich nicht selbst aus, wie Moses, der die Schuhe auszieht am brennenden Dornbusch, Hiob von Weib und Freunden verlassen und verhöhnt. Noch andere haben keine höhere Bedeutung, wie David, der vor der Bundeslade hertanzt, die Bathseba, welche neben Salomo auf dem Throne sitzt. Doch finden sich auch in der Geschichte des jüdischen Volkes reichhaltige Stoffe, wie die Schöpfung des Menschen, die Sündfluth, und andere, in welchen die höhere Bedeutung leicht erkannt wird.

§. 344. Die schwierigste Aufgabe für den Maler bleibt es, wenn er Gefühle, Begriffe und kirchliche Meinungen sinnbildlich darstellen soll. Zwar stehen ihm zuweilen symbolische Zeichen zu Gebot, die aber trotz ihrer konventionellen Verständlichkeit nicht immer schicklich sind. So malte Pietro von Cortona das Lamm von den Heiligen angebetet. Die unbefleckte Empfängniß der Jungfrau ist zwar von mehreren großen Meistern, z. B. von Guido in der Disputa der Kirchenväter vortrefflich gemalt worden, läßt sich aber dieser geheimnißvolle Gegenstand anschaulich darstellen? Glücklicher erfunden ist Carlo Maratti's sinnvolles Bild von der Weisheit, die ihre Schüler zur Religion führt. Am günstigsten bleiben in jeder Hinsicht einfache Symbole christlicher Geheimnisse, wie der Glaube, die Hoffnung, die Liebe, die Betrachtung u. s. w.; denn in ihnen spricht sich das religiöse Gemüth unmittelbar aus, und sie unterscheiden sich auch durch einen verschiedenen charakteristischen Ausdruck.

§. 345. Die Anordnung oder Komposition eines Kunstwerkes überhaupt, besteht (s. §. 127) in der Ausbildung des erfundenen und organisch-entwickelten Inhalts zu eigenthümlicher,



Digitized by Google

charakteristischer Anschaulichkeit, aber zu individueller Erscheinung. **Unter Anordnung oder Komposition eines Gemäldes wird man also die Art und Weise verstehen, wie die Idee, die Seele des Kunstwerks, dargestellt wird, und ihr gemäß alle einzelnen Figuren und Theile des Gemäldes zusammengestellt und verbunden werden.**

§. 346. **Man muß daher die allgemeine Anordnung eines Bildes wohl unterscheiden von der besondern Anordnung seiner Theile, Gruppen, einzelner Figuren und Glieder.** Jene bezieht sich auf die Erfindung, den Entwurf, den Ausdruck der Wahrheit nach dem Wesen der Idee, diese auf die Anordnung des Besondern, der einzelnen Figuren, dieser Idee gemäß. Jene ist Sache des Genies, diese der Technik. Der Kunstverstand muß freilich den Plan des Ganzen durchdenken, entwerfen und ordnen, und technische Geschicklichkeit muß ihn ausführen; aber dieß ist alles unzulänglich ohne den schöpferischen Genius, der, mittelst der Phantasie, zur Idee das entsprechende Bild erfindet, und ihm Seele, Charakter und Leben einhaucht. Darum läßt sich auch die kunstmäßige Form eines malerischen Bildes eben so wenig, wie jeder andere, vom Genie abhängige Theil der Kunst, durch eine bestimmte Regel lehren, oder lernen.

§. 347. Jedes Gemälde muß Einheit haben; alles Mannichfaltige muß, wenn es auf Einheit gebracht werden soll, sich ordnen, muß Gestalt annehmen. Je bestimmter eine Idee gefaßt ist, je klarer das ihr entsprechende Bild der innern Anschauung vorschwebt, um so wohlgeordneter, lebendiger, treffender wird auch die Darstellung desselben seyn. **Das allgemeine Gesetz für die Anordnung eines Gemäldes wird seyn: die höchste Deutlichkeit mit der malerischen Schönheit der Darstellung zu vereinigen, und dieß hat Raphael unter allen neuern Künstlern am vollkommensten erfüllt. Dieß wird erreicht durch Symmetrie und Gruppirung.** Dem Beschauer ist es angenehm, den Hauptgegenstand gerade vor sich zu sehen; er will aber auch das Minderwichtige nicht gerne verlieren; er will nicht gerne auf einmal sehr angestrengt, und gleich darauf wieder müßig und gleichgiltig seyn. Diese Bedingungen machen in einem Bilde eine Mitte, und Gegensätze hüben und drüben nothwendig, damit Gleichgewicht im Ganzen entstehe. Dieses Gleichgewicht würde aufgehoben, wenn die eine Seite mit Figuren überhäuft, und die andere verhältnißmäßig leer gelassen würde.

Digitized by Google

Darum wird es rathsam seyn, immer nur das Wesentliche in einfacher Anordnung und in dem vortheilhaftesten Gesichtspunkte darzustellen, und das Gemälde ja nicht mit Figuren zu überfüllen, weil dadurch leicht das Interesse geschwächt wird. Lieber verenge der Künstler seinen Raum durch Beiwerke, oder wähle größere Dimensionen für die Hauptgegenstände.

§. 348. Auch für die Gruppirung gibt es ästhetische und artistische Gesetze. **Alle Anforderungen der Aesthetik an eine Gruppe lassen sich auf Einheit des Interesse zurückführen, bei welcher die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks keineswegs aufgehoben ist.** In historischen Gemälden erhalten alle Figuren dadurch Beziehung auf die Hauptfigur, auf welche nun die Aufmerksamkeit vorzüglich gerichtet ist. Jede einzelne Figur muß daher in ihrer Beziehung zu dem Ganzen und zu den übrigen dargestellt, und diesem Verhältnisse gemäß entweder hervorgehoben oder zurückgestellt werden; denn sonst würde die Vorstellung des Ganzen verwirrt, und die darzustellende Idee minder kenntlich, oder ganz unkenntlich gemacht.

§. 349. **Die Hauptfigur nehme im Gemälde die bedeutendste Stelle ein,** und diese ist in der Regel die Mitte; nur darf dieß nicht streng nach geometrischen Regeln genommen werden. Wo ihr aber auch der Künstler ihren Platz anweisen mag; immer muß sie durch Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck hervorgehoben werden, und den Blick des Beschauers zuerst auf sich ziehen.

§. 350. »**Wenn die Natur der darzustellenden Idee es erfordert, daß die Figuren in mehrere Gruppen abgetheilt werden müssen,**« sagt Nüsslein, »**so sey die Beziehung auch der entferntesten Gruppe auf den Hauptgegenstand unverkennbar, und jede Gruppe wiederhole in sich das Bild des Ganzen.** In jeder derselben kommen wieder die Haupttheile an die sichtbarste Stelle, und werden verhältnißmäßig hervorgehoben, die Nebensachen werden in ihrer Beziehung zu einander behandelt, und kommen dahin zu stehen, wo sie die ihnen zukommende Wirkung am besten thun.«

§. 351. Die artistischen Gesetze der Gruppirung haben zur Absicht, die in diesem Geiste erfundenen Gruppen dem Sinne faßlich und angenehm zu machen, welches durch die Form und Beleuchtung, durch stärker abgestufte Haltung und durch erforderliche Behandlung erreicht wird. **Als Musterform der Gruppe hat man die Weintraube, den Kegel, die Pyramide**



Digitized by Google

genannt. Die Traube nannte Titian als Musterform, weil sie nach Umriß und Oberfläche eine Einheit in der angenehmsten Abwechslung, und alle nöthigen Verschiedenheiten von Licht und Schatten, Hauptschatten und Wiederschein zeigt. Bei den letztern Musterformen hat man auf das Verhältniß der schmalern Höhe gegen die breitere Grundfläche gesehen. Die Pyramidalform ist für das Auge beruhigend, weil die Pyramide durch ihre Spitze das sonst zerstreute Nebeneinander zusammenfaßt und der Gruppe eine äußere Einheit gibt. Ueberdieß wollte man den Gegensatz berücksichtigt haben, weil dadurch die Mannichfaltigkeit gefördert wird; nur sollte jener nicht zu schneidend seyn, wenn nicht etwa gerade hierin, wie in Titian's Bilde vom menschlichen Leben, die Bedeutung des Gemäldes liege.

§. 352. **Alle diese Formen können unter gewissen Umständen zweckmäßig und schön — sie können aber auch zweckwidrig und tadelhaft seyn; es sind bloß technische Hilfsmittel, um den ästhetischen Zweck der Darstellung vollkommen zu erreichen.** Raphael kannte das Anziehende einer Pyramidalgruppe, und hatte schöne Muster derselben im Wunder der Messe, in der Schule von Athen, im Heliodor, im Josua, in den Logen u. s. w. aufgestellt; aber er ließ sich nie verleiten, etwas Wesentliches dafür aufzuopfern. Das Natürliche, Schickliche, Ungezwungene war, nächst der Bedeutung, immer sein Hauptzweck; seine Gruppen ergeben sich aus der Beschaffenheit des Gegenstandes von selbst, und scheinen sich aus den einzelnen Figuren, gleichsam ohne Zuthun der Kunst, von selbst gebildet zu haben. Er brachte ein andermal schöne Kegelgruppen an, wovon die Eva mit ihren Kindern, der junge Mann, der den Leichnam seines ertrunkenen Weibes hält, in der Sündfluth, und Isaak, welcher mit der Rebecca koset, herrliche Beispiele sind. Auch rautenförmige Gruppen von unübertrefflicher Kunst finden sich bei Raphael, wie die Frau mit zwei Kindern in Jakob's Zug nach Kanaan, die vordersten Figuren im Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer. Auch viereckige Gruppen thun oft eine treffliche Wirkung, wie z. B. die vom Noah im Ausgang aus der Arche, Loth, der seine Töchter aus Sodom führt, und Joseph mit den drei Brüdern, welche hinter ihm stehen, in dem Bilde, wo er seinen Traum erzählt.

§. 353. Sind übrigens gleichförmige Figuren in einer Gruppe nicht zu dulden; so dürften es gleichförmige Gruppen in einem Ge-

Digitized by Google

mälde ebenso wenig seyn, und Pyramidalgruppe an gleiche Pyramidalgruppe gesetzt, würde dem Ganzen ein steifes, gezwungenes Ansehen geben. **Die verschiedenen Gruppen müssen also in ihren Formen, Bewegungen, und selbst im Allgemeinen in der Zahl der Figuren mit derselben Mannichfaltigkeit dargestellt werden, wovon die Natur gewöhnlich selbst das Beispiel gibt. Getrennte Gruppen können auch durch Beiwerke zusammengehalten werden,** nur müssen letztere zur Scene der Handlung gehören; der Künstler nimmt hiezu die Kunstgriffe des Lichts und Schattens zu Hilfe.

§. 354. **Bei der Gruppirung muß zuletzt der Künstler noch beachten, daß keine Zweideutigkeit entstehe, das Auge ohne Mühe ein Jegliches leicht unterscheide, und daß mit Vermeidung aller Einförmigkeit, oder Wiederholung überall Kontrast, Wechsel und Mannichfaltigkeit herrsche.** Der Künstler hüte sich, die Figuren mit Gliedern quer zu durchschneiden, oder Stellungen zu wählen, wo von irgend einem Theile der Figur nur wenig erscheint; auch lasse er nie zwei Glieder oder Theile in gleicher Richtung mit einander laufen, und wo Kontoure zusammenstoßen, sich abschneiden, sorge er dafür, daß dieses Zusammenstoßen und Durchschneiden der Linien in möglichst stumpfen Winkeln, und hiedurch sanft und gefällig seyn möge.

§. 355. **Die Ausführung ist endlich die dritte Kunsthandlung bei der Hervorbringung eines Kunstwerkes, und bezieht sich auf die äußerliche Formgebung. Bei Ausführung eines Gemäldes kommen aber im Einzelnen zu betrachten:**

1) **Die Zeichnung;**
2) **das Kolorit;**
3) **Licht und Schatten, Haltung und Helldunkel;**
4) **der Ausdruck;**
5) **die Draperie und das Nackte.**

§. 356. **Die Zeichnung ist die eigentliche Grundlage der Malerei.** Sie besteht in der Darstellung der Körper nach ihren äußern Umrissen. (Siehe §. 233.) Die Zeichnung wird aber in der Malerei in einem umfassenderen Sinne genommen, als bei der Plastik, weil erstere zugleich die Umgebungen, einen Hintergrund darstellt; die Zeichnung bestimmt zugleich die Nähe und Ferne der darzustellenden Gegenstände, und zwar durch Hilfe der Linearperspektive.

§. 357. **Die Linearperspektive lehrt die Größe des**

Digitized by Google

**Gegenstandes und das Verhältniß mehrerer Gegenstände zu einander nach der verschiedenen Entfernung und nach dem verschiedenen Augenpunkte, aus welchem sie gesehen werden, berechnen.** Die Gegenstände erscheinen nämlich nach Nähe und Ferne größer oder kleiner, ferner mit verschiedenem, d. i. stärkerem oder schwächerem, bestimmterem oder unbestimmterem Umriß, und mit mehrerer oder minderer Deutlichkeit der einzelnen Theile. Hiebei kommt es vor allem auf den Horizont an, oder die quer durch das Gemälde hindurchgehende Linie. Diese wird zwar auf den Bildern willkührlich angenommen, bezeichnet aber immer den äußersten Punkt, den das Auge erreichen kann. Die Bestimmung des Horizontes und sein Verhältniß zum Vordergrunde macht dem Ungeübten große Schwierigkeiten, zumal wo auf einem Bilde Gruppen vertheilt werden sollen. Denn nimmt der Maler den Horizont tief, so decken sich die Gegenstände.

§. 358. **Die Zeichnung muß vor allem anatomisch und perspektivisch richtig (korrekt) seyn.** Richtig ist die Zeichnung, wenn die Theile und das Ganze ihrer natürlichen Struktur gemäß, und nach ihren wahren Verhältnissen aufgefaßt sind; wenigstens darf das Auge kein Mißverhältniß entdecken. Die Zeichnung kann ferner nur eine Ansicht von der Form ihres Gegenstandes geben, und zu ihrer Richtigkeit gehört eine solche Darstellung der Form, wie sie dem Auge von dem bestimmten Gesichtspunkt aus erscheint. Nun wechselt aber die scheinbare Form des Gegenstandes nach seinem verschiedenen Verhältnisse im Raume, nach seiner verschiedenen Lage, nach seiner verschiedenen Entfernung ꝛc.; die genaueste Beobachtung dieser Verhältnisse wird demnach von Seite des Zeichnungskünstlers erfordert, wenn seine Zeichnung richtig seyn soll. Ueberhaupt kommt es hier auf eine gründliche Kenntniß des Körpers an und auf die idealische Reinheit des Typus oder Vorbildes, das der Künstler in seiner Phantasie erzeugt hat. In Hinsicht auf den ersten Punkt bleiben Michel-Angelo's Gemälde eine unerschöpfliche Schule der Zeichnung für alle Künstler.

§. 359. **Eine zweite und höhere Forderung, die an die Zeichnung gemacht wird, ist die Harmonie.** Da jedes Kunstwerk ein, im Geiste empfangenes, untheilbares Ganzes seyn muß, da eine Idee im Ganzen sich offenbaren soll; so müssen sich die Glieder des Leibes in diese Idee gleichsam theilen, damit jedes sie auf gleichmäßige Weise und auf eine seiner Natur entsprechende Art sichtbar mache, und in diesem Gleichgewicht der Theile bedeutet kein

Digitized by Google

Theil mehr als das Ganze, jeder Theil drückt das Ganze auf eine ihm angemessene Art aus. Ein Beispiel einer solchen Harmonie ist der Torso des Herkules. Siehe Winkelmann.

§. 360. **Die dritte Forderung an die Zeichnung ist edle Einfachheit.** In dem Verhältnisse nämlich, in welchem die Zeichnung nur das Wesentliche bestimmt und kräftig hervorhebt, das Außerwesentliche, das geringfügigere Detail durch eine leichtere Behandlung der Aufmerksamkeit entzieht, nähert sie sich dem Idealischen, und es entsteht jene edle Einfachheit, welche der Größe so wesentlich ist. Tritt das Unbedeutendere und Geringfügige auf Kosten des Wesenhaften hervor; so verliert der Gegenstand seinen eigenthümlichen Charakter, und es verbreitet sich über das ganze Gemälde eine Trockenheit und Kälte, welche nur den eisernen Fleiß und die unbesiegbare Geduld des Künstlers bewundern läßt. Infelix operis summa! Wenn der Landschafter, statt die Hauptpartien in große, charakteristische Massen zu vertheilen, jedes Blättchen am Baum und jedes Sandkorn am Wege ausrundet und ausglättet, und dann den schroffen Fels wieder so ängstlich behandelt, wie das Sandkorn; wenn der Porträtist jedes Härchen absondert und jedes Hautgefäßchen sichtbar macht, wie Denner; wenn die Draperie zusammengeleimt ist, und die Falten, statt frei geworfen zu seyn, mühsam gelegt und nach dem Modell einer Serviette gebrochen sind: dann wird nothwendig das Ganze einen kleinlichen, ängstlichen Charakter erhalten, wie es besonders bei Pölenburg, van Uden, van der Werff und andern Holländern sichtbar ist.

§. 361. **Werden die Umrisse scharf ausgedrückt, wie in der altdeutschen Schule; fehlt es an sanfter Verschmelzung der Kontouren, findet sich Eckiges und Unharmonisches; so heißt die Zeichnung hart; weich hingegen, wenn das Zartere, Ineinander-fließende überwiegend ist, alles sich rundet und das Auge unaufgehalten über alle Theile hinweggleitet.** Dieser Styl eignet sich aber nur für die Darstellung jugendlicher und anmuthiger Formen.

§. 362. **Bei der Zeichnung kommt endlich auch die Dimension zu bemerken. Man kann die Gegenstände in ihrer natürlichen Größe darstellen, oder die Proportionen vergrößern, oder verkleinern. Hierüber entscheidet der Platz, für welchen ein Gemälde bestimmt ist, die Neigung und das Vermögen des Künstlers** (manche, wie Nic. Poussin, können sich nicht über die halbe Proportion des menschlichen Körpers

Digitized by Google

erheben), und endlich der darzustellende Gegenstand selbst. Altarblätter und Wandgemälde erfordern natürlich größere Dimensionen, als Staffeleigemälde und sogenannte Kabinetsstücke. In Gemälden, die wenige Figuren haben, oder doch die Aufstellung der Hauptfiguren auf dem ersten Grunde zulassen, ist die Annäherung an die natürliche Dimension zu empfehlen. Bei Blumen- und Fruchtstücken darf sich der Künstler auch in Ansehung der Dimension nicht von der Natur entfernen. Bäume, Felsen, und was ins Gebiet der Landschaft gehört, muß nothwendig verkleinert werden, wenn es nicht, wie in der Scenerie des Theaters, in die Ferne, und mit natürlichen Größen zusammengestellt wird. Wenn ein Gegenstand klein und dabei mit einer Deutlichkeit in seinen Theilen abgebildet wird, die sie nicht haben könnten, wenn die Verkleinerung von der Entfernung herrührte, heißt eine solche Darstellung Miniatur. Uebrigens kann der Künstler auch in Darstellungen unter Lebensgröße durch die Verhältnisse und durch ruhige Größe im Ausdrucke und Gedanken immer noch großartig darstellen.

§. 363. **Die großen Malerschulen unterscheiden sich in der Zeichnung wesentlich von einander.** Bei der alt-italienischen Schule ist der Styl der Zeichnung eben so hart, trocken und mager, wie bei der altdeutschen, nur daß dort edlere und schönere Formen durchblicken und richtigere Verhältnisse, bei der altdeutschen oft aber noch bedeutungsvollerer Tiefsinn, der sich mehr zur Poesie, als zur bildenden Kunst hinneigt. Später wurde in Italien die römische Schule, durch Raphael's reinen Sinn für schöne und charaktervolle Formen und durch sein Studium der Antike, die echte Lehrerin und Bewahrerin schöner Zeichnung; die florentinische wollte sie gerade hierin übertreffen, und verlor durch Uebertreibung, was sie an Gelehrsamkeit und streng anatomischem Studium wohl voraus gehabt hätte. Die Meister dieser Schule wählten oft kühn verkürzte Stellungen, nur um ihre Muskelkenntniß zu zeigen. Bei den Römern ist jeder Pinselstrich zugleich gemalt und gezeichnet. Die Florentiner brauchen den Pinsel bisweilen, als ob er nur ein trockener Zeichenstift wäre. In der lombardischen Schule schimmert zart empfundene Zeichnung durch den zauberischen Farbenschmelz; doch ist sie mehr der Natur und dem Gefühle abgelauscht, als nach streng wissenschaftlichen Regeln gebildet. Bei der venetianischen Schule verschwimmt die Zeichnung oft in der Fülle der Farbenglut, und wenn sie bei einigen

Digitized by Google

Meistern kühn und kräftig hervortritt, so sind es mehr die Formen gemeiner Naturen ohne tiefern Sinn, ohne Adel und Würde, nur imponirend durch ihre kecke Wahrheit und üppige Fülle. Die Venetianer sind die italienischen Niederländer; denn an dieser und ihrer Schule bemerkt man gleiche Vorzüge, nur mit noch weit unedlerer Gemeinheit gepaart. Die französische Schule war zu Nic. Poussin's Zeiten sehr korrekt in der Zeichnung, und mit Recht nannte man diesen Meister in dieser Beziehung den französischen Raphael; später wurde der Styl äußerst manierirt; erst David führte richtige und reine Zeichnung und strenges Studium der Antike wieder ein. Die jetzt lebenden deutschen Meister haben zwar verschiedenen Styl, um so mehr aber ist er aus eigenem Gemüth und eigenem Studium der Natur und der großen Meister entsprossen. Die neuern italienischen Meister, Cammucini an der Spitze, folgen treu ihren großen Vorbildern und der Natur.

§. 364. **Die Zeichnung wird erst zum Gemälde durch das Kolorit (Farbengebung). Ist das Kolorit der wichtigste Theil der Malerei als solcher; so gehen, in der Schätzung der wesentlichen Theile eines Gemäldes, Komposition, Zeichnung, Ausdruck, dem Kolorite vor, insofern das Gemälde Ausdruck von Ideen durch Bilder seyn soll. Doch wirkt das Kolorit theils zur genauern Charakteristik, theils zum lebhaftern und zartern Ausdruck bedeutend mit.** Die Vorschriften über das Kolorit muß der Künstler durch Beobachtung der Natur, durch Studium der besten Muster, und vielfältige Uebung nach beiden in eigenen Arbeiten, in seine Gewalt bringen. Ihre Anwendung wird in jedem Falle vielmehr durch das Gefühl und durch Einsicht des Sinnes, als durch Begriffe bestimmt. Auch das Kolorit hat, wie jeder andere Theil der Kunst, seinen technischen und seinen ästhetischen Theil. Der ästhetische Theil, unabhängig von den optischen Gesetzen des Lichts und der Farben, ist bloß auf die Wahrheit und Schönheit des Kolorits gerichtet, und soll in der Ausübung nicht den Verstand, sondern das Gefühl und Urtheil des Künstlers leiten.

§. 365. **Der Maler hat vermittelst des Kolorits vornehmlich zwei Eigenschaften der Körper auszudrücken, ihre eigenthümliche Farbe und ihre materielle Beschaffenheit.** In der Kunstsprache heißt jede einfache oder zusammengesetzte Farbe, die als Einheit empfunden wird, ein Ton. Die Farbe, welche einem Gegenstande eigenthümlich ist, nennt man seine

Digitized by Google

natürliche Farbe; aber so wie diese natürliche Farbe des Gegenstandes aus seinem Standorte erscheint, wo die zwischen dem Gegenstand und dem Beschauer befindliche Luft die natürliche Farbe des Gegenstandes verändert, heißt sie der Lokalton desselben. Ganz natürlich kann in der Kunst die eigenthümliche Farbe der Gegenstände immer nur als Lokalton erscheinen. Wenn der Lokalton eines Gegenstandes im Gemälde mit der eigenthümlichen Farbe desselben in der Natur übereinstimmt, so ist der Lokalton des Kolorits wahr. Aber dieß allein ist für die Wahrheit des Kolorits noch nicht hinreichend; denn auch der eigenthümliche Charakter des Stoffes, woraus der Gegenstand besteht, soll durch dasselbe ausgedrückt werden. **Der Begriff des Koloristen schließt demnach zwei Zwecke in sich; erstens, den wahren Ausdruck des Lokaltons und des Stoffes der Gegenstände; zweitens, die harmonische Vereinigung aller Töne in Einen Hauptton.** Es gehören also auch Beleuchtung, Haltung und Helldunkel, mit unter den Begriff des Kolorits in weiterer Bedeutung.

§. 366. **Man nennt alle Farbenmischungen überhaupt Tinten. In engerer Bedeutung aber versteht man darunter die von der Lokalfarbe abweichenden Mischungen, deren der Maler sich in den Lichtern, Halbschatten, Schatten und Wiederscheinen bedient, um die feinern und stärkern Abstufungen, welche Licht und Schatten auf der farbigen Oberfläche runder Körper hervorbringen, auszudrücken.** Es gibt also fünf Nüançen der Haupttinten, das höchste Licht, die eigentliche Farbe des Gegenstandes, die Halbtinte, den Schatten und den Reflex. Die Zwischentinten bilden die Uebergänge des Lichts zu der eigentlichen Farbe, von dieser zu der Halbtinte, zu dem Schatten und dem Reflex. Der Reflex ist nichts anders als der Wiederschein, der von einem beleuchteten, undurchsichtigen Körper auf einen andern fällt, und nicht bloß diesen beleuchtet, sondern auch seine Lokalfarbe trübt und verändert. Von zwei reflektirten Tönen theilt der glänzendste mehr von seiner Nüançe mit, als er empfängt. Ein gelber Stoff leiht dem schönsten Fleische einen goldenen Ton, ohne etwas von der Nüançe desselben zu erhalten.

§. 367. **Der schwierigste Theil des Koloristen ist das Nackte des menschlichen Körpers,** weil die Oberfläche der Haut, zumal bei dem edleren weißen Menschenstamme, in gewissem Grade durchsichtig ist, Fleisch, Adern, Blut und Fasern durchschimmern läßt, die Hautfarbe also gemischt erscheint, wo es

Digitized by Google

folglich nicht mit Roth und Weiß abgethan ist. Die Farbengebung, insofern sie sich mit der Nachahmung des Nackten, oder der Farbe und materiellen Beschaffenheit des Fleisches beschäftigt, wird auch Karnazion genannt.

§. 368. **Ein Kolorit, in welchem die Tinten aus dem Lokalton herausgehen, und, aus dem gehörigen Abstande betrachtet, auffallen, ist immer unwahr und manierirt.** »Wir sehen, sagt Fernow, in der Natur jene grünen, perlgrauen, rosenfarbigen Tinten nicht, womit unsere Maler das Nackte ihrer Figuren so gerne schminken; wir nehmen bloß die Verschiedenheit der Lokaltöne, in einem Hauptton, Licht und Schatten, und die Beschaffenheit des Stoffes wahr.« Der Kolorist muß also, nebst der Farbe, auch den materiellen Charakter des Stoffes ausdrücken. Der Ton der Fleischfarbe kann unendlich verschieden seyn. Bei diesen unendlich mannichfaltigen Modifikationen der Karnazion bleibt aber der Stoff immer Fleisch, und das Auge unterscheidet es von allen andern gleichfarbigen Stoffen. **Die Beschaffenheit der Materie ist daher eigentlich als das Wesentliche, — die Farbe hingegen mehr als ein zufälliges Merkmal des Kolorits zu betrachten,** und die Wahrheit desselben hängt vornehmlich von dem wahren Ausdruck jener ab.

§. 369. **In Rücksicht auf den Ausdruck des Stoffes kann wider die Wahrheit des Kolorits auf zweifache Weise gesündigt werden; entweder durch zu viel Härte, oder durch zu große Mürbigkeit des Fleisches,** wie wir letzteres selbst an Guido Reni's Werken sehen. Unter allen neuern Malern hat Titian diesen Theil der Kunst in der größten Vortrefflichkeit besessen. Keines andern großen Malers Kolorit vereinigt nach Fernow die beiden Haupterfordernisse einer guten Karnazion, die plastische Wahrheit des Stoffes, und den gesunden, blühenden Ton der Farbe in so hoher Vollkommenheit; seine Tinten sind so frisch, saftig, zart, und in den Lokalton so harmonisch verschmolzen, seine Formen durch die kunstreiche Abstufung derselben so hervortretend gerundet, und sein Fleisch so frisch, gesund und dral, daß kein anderer ihn darin erreicht, geschweige übertroffen hat; daher auch seine Gemälde für den Koloristen eben so die besten Muster sind, wie Raphael's Werke in Hinsicht auf Charakter, Ausdruck und Komposition für den dramatischen Maler. — Ihm zunächst stehen Rubens, Rembrand, Vandyk ꝛc.

§. 370. **Ist es möglich, das Kolorit zu idealisi-**

Digitized by Google

ren? Allerdings, aber nur dadurch, daß das Kolorit bei aller Wahrheit der Lokalfarbe und des Stoffes im Einzelnen, durch die Harmonie der Farben und Beleuchtung ein kunstmäßig schönes Ganzes ausmache. Dieser Forderung zufolge gehören also auch Beleuchtung, Haltung und Helldunkel mit in den Begriff eines idealischen, d. i. kunstmäßig schönen Kolorits.

§. 371. Das Licht hat eine reizende, das Dunkel eine beruhigende Wirkung auf das Sehorgan, welche Wirkung sich auch dem innern Sinne mittheilt; und so ist die Beleuchtung durch das Maß von Reiz und Ruhe, das sie durch wohl vertheilte Licht- und Schattenmassen einem Gemälde gibt, fähig, die ästhetische Wirkung desselben zu unterstützen. Der erste und wesentlichste Zweck der Beleuchtung ist aber, die Deutlichkeit der Darstellung zu bewirken. Der Maler hat also, nach Fernow's treffender Bemerkung, den Einfall des Lichts immer so zu wählen, daß nicht nur der Hauptgegenstand, auf der Stelle, welche er im Gemälde einnimmt, sogleich am deutlichsten und vortheilhaftesten ins Auge falle, sondern daß auch die übrigen nach ihrer verhältnißmäßigen Wichtigkeit vertheilten Figuren und Gruppen sich so deutlich und bestimmt zeigen, als ihre Unterordnung unter jenen, und ihre Entfernung erfordern. Der Maler hat also vornehmlich darauf zu sehen, daß die Vertheilung und Verbindung der Figuren und Gruppen eine deutliche Beleuchtung möglich mache; daß Licht und Schatten nicht durch das ganze Bild flatternd zerstreut seyen, dadurch ginge Haltung und Ruhe verloren; sondern daß sie sich auch in größeren Partien und Massen sammeln; denn um so einfacher, größer wird die Wirkung des Ganzen; daß ferner die Schlagschatten*) der vor dem Licht stehenden Figuren nicht so auf die andern streifen, daß dadurch Undeutlichkeit und Verwirrung entstehe; sondern daß so viel als möglich immer Hell gegen Dunkel, und Dunkel gegen Hell zu stehen komme. Denn dieß gibt die größte Deutlichkeit, und wird am besten durch ein von der Seite schräg einfallendes Licht bewirkt. In allen Fällen aber ist die Einheit der Beleuchtung eine Hauptregel. Zufällige Lichter und Schatten sollen nie willkührlich angenommen, sondern immer aus wahrscheinlichen Gründen hergeleitet werden. Diese Einheit fordert auch, daß in jedem Gemälde nur ein Hauptlicht herrsche, welchem alle übri-

*) So nennt man jene, die durch einen, auf dem Gemälde befindlichen Gegenstand geworfen werden, und dazu dienen, ihn heraus zu heben vor den dahinter befindlichen Gegenständen.

Digitized by Google

gen Lichtvertheilungen durch geringere Grade der Klarheit untergeordnet seyn sollen. Diese Grade werden durch den Standort und die größere, oder geringere Entfernung der Gegenstände bestimmt. Auch Licht und Schatten müssen überall angewendet werden zur Bedeutung. Das Tageslicht, Morgen-, Mittags-, Abendlicht, Sonnenschein oder Mondlicht, klarer oder bewölkter Himmel, das Licht bei Gewittern, Kerzenbeleuchtung, geschlossenes, einfallendes oder gleichmäßig sich verbreitendes Licht, die verschiedenartigsten Beleuchtungsweisen verursachen hier die allermannichfaltigsten Unterschiede. Wo das Licht eine symbolische Bedeutung hat, wie in der berühmten Nacht des Correggio zu Dresden, da bleibt dem Künstler auch gestattet, ein selbstleuchtendes Objekt darzustellen. Der Künstler wollte andeuten, daß das zur Rettung der Menschen bestimmte Kind wie ein göttlich helles Licht in die finstere Nacht der verdorbenen Welt eingetreten sey. Geschieht die Handlung beim Tageslicht, so soll das ganze Bild einen heitern, ruhigen Tag zurückstrahlen; alle Lichter sollen sanft, alle Schatten klar seyn, so wie ein heiterer, von den Strahlen der Sonne mit leichtem Gewölk bedeckter Tag die Gegenstände zeigt. Der Schatten erscheint am täuschendsten, wenn er seinem eigentlichen Wesen nach als Negation — bloße Abwesenheit des Lichtes — erscheint, während er, als Mischung von dicken Körperfarben noch besonders aufgetragen, dadurch an der in der Natur ihm eigenen Leichtigkeit und Transparenz nothwendig verliert, und die Wahrheit, die immer noch als Effekt daraus hervorgehen mag, weniger natürlich als erkünstelt sich dem Auge darstellt.

§. 372. **Nebst der Beleuchtung hat der Maler bei der Anordnung seines Gemäldes vornehmlich die Wahl und Vertheilung der Farben in Betracht zu ziehen, damit es nebst der richtigen Lokalfarbe der Gegenstände, auch eine gefällige Wirkung des Ganzen zeige; daß das Bild harmonisch in den Sinn trete.** »Jede Farbe hat,« wie Fernow sagt, »außer der eigenthümlichen Modification des Lichts, durch die sie eigentlich Farbe ist, einen gewissen Grad von Helle und Dunkel, der sie vorzugsweise leuchtender oder schattender macht. Der Künstler kann also, durch die bloße Vertheilung heller und dunkler Farben, nicht nur das Auge nach Belieben anziehen, und von einem Gegenstand auf den andern leiten, sondern auch eine natürliche Harmonie und Haltung in sein Gemälde bringen, welche zwar nicht die Schönheit des Helldunkeln hat, aber doch dem Auge gefällig ist.« **Für die**

Digitized by Google

**Harmonie der Farben bietet der Regenbogen das vollkommenste Muster dar**; nur ist dieß nicht so gemeint, als ob die Farben in jedem Gemälde gerade so, wie in jenem, neben einander geordnet seyn müßten.

§. 373. **Die verhältnißmäßige Abstufung und Schwächung der Farben, Lichter und Schatten, welche, der größern oder geringern Entfernung gemäß, durch die zwischen dem Auge des Beschauers und den Gegenständen befindliche Masse atmosphärischer Luft bewirkt wird, nennt man in der Kunstsprache die Haltung des Gemäldes, ihre Grundlage die Luftperspektive, die besonders zur Landschaftsmalerei unentbehrlich ist.** Durch die richtige Beobachtung dieser Wirkung erlangt der Maler, daß die, nach Maßgabe der Entfernung, den Regeln der Linearperspektive gemäß, richtig verjüngten Gegenstände mit weniger kräftigen Umrissen, auch in Farbe und Beleuchtung so erscheinen, wie sie sich unter gleichen Verhältnissen in der Natur zeigen würden. Die größten Meister in der richtigen Anwendung und Vertheilung der Luftperspektive sind die großen Landschaftsmaler aller Zeiten, vorzüglich Titian, Claude Lorrain, C. Poussin u. a., indessen sie die ältern deutschen und italienischen Maler bis auf Albrecht Dürer und Pietro Perugino, fast gänzlich vernachlässigten. Durch die richtig beobachtete Haltung in einem Gemälde wird nach Fernow zweierlei bewirkt; erstens, daß jeder Gegenstand, nach Maßgabe seiner Entfernung vom Auge, in Farbe und Beleuchtung den Grad von Deutlichkeit erhält, der ihm auf seiner Stelle gebührt; zweitens, daß die verschiedenen Lokaltöne sich in einen Hauptton vereinen, welcher nichts anderes ist, als die allgemeine Farbe der Luft und des sie durchströmenden Lichtes, welche sich zwischen dem Auge und dem Gegenstande befindet. Die Lokaltöne der Gegenstände werden durch die Farbe des allgemeinen Tones der Luft mehr oder weniger gebrochen, je nachdem dieser selbst mehr oder weniger gefärbt ist. Die Farbe der Luft ändert sich aber nach dem Stande des Sonnenlichtes und nach Beschaffenheit der im Luftraum aufgelöst schwebenden Dünste. Der Maler wählt für seinen Hauptton die Farbe, welche dem Hauptgefühl und dem Charakter, welcher in seinem Gemälde herrschen soll, am gemäßesten ist. Eine richtige Haltung ist zur Wahrheit und Schönheit eines Gemäldes gleich unentbehrlich. Sie gibt ihm den täuschenden Schein der Wirklichkeit und die reizende Harmonie der Natur.

§ 374. Das Helldunkel in einem Gemälde wird, nach

Digitized by Google

Zeynow, nicht durch Licht und Schatten allein, durch welche die Gegenstände der angenommenen Beleuchtung gemäß bloß gerundet, — auch nicht durch die Haltung allein, wodurch bloß die verschiedenen Lokaltöne des Gemäldes in einen Hauptton versammelt werden, sondern vereint durch die Beleuchtung und harmonische Vertheilung der Farben nach ihrer eigenthümlichen Helle und Dunkelheit bewirkt, welcher gemäß einige fähiger sind das Licht, — andere den Schatten zu unterstützen, und vereint mit jenem, helle — vereint mit diesem, dunkle Massen zu bilden. Das Helldunkel ist demnach von Kolorit, Beleychtung und Haltung wesentlich verschieden. Alle diese Stücke können in einem Gemälde vorhanden seyn, und doch kann jenes fehlen. Beleuchtung und Haltung sind zur Hervorbringung des Helldunkeln unentbehrlich; aber es kann auch ohne Kolorit in der bloßen Zeichnung, durch die verhältnißmäßige Helle und Dunkelheit der den Gegenständen eigenthümlichen Lokalfarben, und durch die harmonische Vertheilung der hellen und dunklen Partien ausgedrückt werden. Um ein gutes Helldunkel in einem Gemälde zu bewirken, ist also nicht hinreichend, daß helle und dunkle Partien miteinander abwechseln, noch weniger wird dasselbe erreicht, wenn diese ohne Ordnung und Einheit über das Gemälde zerstreut sind; sondern dieser Wechsel muß durch allmälige Uebergänge des Hellen durch das Minderhelle zum Dunkeln, und des Dunkeln durch Halbschatten zum Lichte geschehen. Diese harmonische Wirkung aber wird vornehmlich durch die geschickte Vertheilung der Lokalfarben in den verschiedenen hellen und dunklen Partien bewirkt, so daß, je nachdem es für die schöne Wirkung des Ganzen, und für die besondere Absicht des Künstlers zuträglich ist, bald eine helle Farbe das Licht verstärkt, oder den Schatten mildert, bald eine dunkle das Licht dämpft, oder den Schatten verstärkt, — und durch jenen reizenden Wiederschein, welcher sich bei einem heitern Tageslichte gleichförmig über die Schattenmassen ergießt, und das Dunkel derselben, welches bei gänzlicher Beraubung des Lichts häßlich seyn würde, klar und durchsichtig macht. **Diesem zufolge läßt sich der Begriff des Helldunklen erklären, als die kunstmäßige Vertheilung und harmonische Vereinigung der hellen und dunkeln Partien eines Bildes vermittelst der Beleuchtung und der eigenthümlichen Helle oder Dunkelheit der Farben zu einer durch sich selbst gefälligen Einheit für das Gefühl.** Als der größte, unerreichte Mei-

ster im Helldunkel steht Correggio da. Er zeigt eine weise Benützung von Licht und Schatten, er dichtet mit beiden, und weiß sie wunderbar zu beseelen; wir finden nie einen schwarzen Schatten auf seinen Gemälden; alles ist klar, alles ist durchsichtig; nicht in dem grellen Gegensatz, sondern in der höchsten Verschmelzung von Licht und Schatten liegt die auffallendste Wirkung; aber kein anderer Künstler hat mit der Kunst des Helldunkeln zugleich alle übrigen Erfordernisse eines idealischen Kolorits in so hohem Grade wie er besessen. Nächst Correggio war Rembrand der größte Schattenkünstler. Aber er suchte die Wirkung des Helldunkels mehr durch die Beleuchtung, als durch die harmonische Vertheilung der Lokalfarben zu erreichen, und er zog einer freien Beleuchtung eine gesperrte vor. Rembrand wußte auf seinen Gemälden alles mit warmen, bläulichgrünen Tinten zu überdämmern, und das Licht auf engen Raum zusammenzudrängen, so daß es da flammenartig wirkte. Durch diese wundervolle Beleuchtung weiß er oft den gemeinsten Gegenständen und Formen eine höhere Bedeutung und wahre Poesie zu geben.

§. 375. **Die Kunst des Helldunkels gehört nur der schöpferischen Willkühr des Genies an**, obwohl auch in der Natur etwas Aehnliches vorkommt, daß nämlich selbst in dem Schatten noch eine Schattirung, in der Nacht eine Hellung Statt findet.

§. 376. **Ein gutes Helldunkel verträgt sich, eben so wie ein wahres und schönes Kolorit, mit allen Arten des Styls; aber es muß sich nach dem Charakter desselben und nach der Beschaffenheit des Inhalts richten**; es muß bei ernsten, erhabenen, pathetischen Gegenständen ernst und ruhig, bei fröhlichen, reizenden heiter und reizend in seiner Wirkung seyn. In Werken des großen Styls ist der Mangel des Helldunkels noch kein wesentlicher Fehler. Sie können auch ohne dasselbe vortrefflich seyn, den ersten Rang unter den Werken der neuern Malerei behaupten; dieß beweisen die Werke Raphael's, wenn ihnen auch zu einem vollendeten Gemälde noch etwas mangelt. So wenig aber das Helldunkel in Gemälden des großen Styls wesentlich nothwendig ist, so wichtig wird es in den untergeordneten Zweigen der Malerei. In diesen ist auch das Kolorit wichtiger; denn was ihren Darstellungen an höherem, geistigem Interesse gebricht, das müssen sie durch sinnliche Vorzüge ersetzen. Die niederländische Schule

Digitized by Google

wußte den Zauber des Helldunkels trefflich anzuwenden. Da jene Schule die Farben besonders zart und durchsichtig behandelte; so brachten auch selbst untergeordnete Künstler große Wirkungen dieser Art hervor. Viele der Meister im Fache der kleinen, zart ausgeführten Kabinetsstücke sind hierin bewundernswerth, besonders van der Werff, Gerard Dow, Schalken und Mieris.

§. 377. Dem bisher Gesagten zufolge entsteht nach Fernow das idealische Kolorit, wenn alle die Theile, welche die Malerei durch Farben auszudrücken hat, nämlich Lokalfarben, Stoffe, Beleuchtung und Haltung, zu einer harmonischen, durch sich selbst gefälligen, und dem Charakter der Darstellung angemessenen Einheit kunstmäßig verbunden werden. Zu einem guten Helldunkel ist eine harmonische Vertheilung heller und dunkler Massen hinreichend. Das idealische Kolorit macht noch eine Forderung mehr, welche unter allen am schwersten zu befriedigen ist, nämlich die Wahrheit des Kolorits in dieser Verbindung. **Dem zufolge bestände also das Ideal des Koloristen: in der Vereinigung der größten Wahrheit und Schönheit des Kolorits im Einzelnen mit der größten Schönheit und Harmonie desselben im Ganzen.** Hieraus ergibt sich auch der Hauptunterschied des Kolorits des Correggio und Titian. Wird Correggio von Titian in der plastischen Wahrheit und Schönheit des Stoffes überhaupt, vorzüglich des Fleisches, übertroffen; so wird es dieser von jenem in der idealischen Schönheit des Kolorits im Ganzen. Steht Correggio in einer Hinsicht auf einer höhern Stufe der Ausbildung dieses Kunstzweiges als Titian, so ist doch seine Grundlage nicht so zuverlässig und untadelich. Erst auf einem, durch Titian's Muster wohlbefestigten, Grunde der Wahrheit, kann das Studium der Werke Correggio's dem Künstler gefahrlos und wahrhaft nützlich seyn.

§. 378. **So wie Zeichnung in den verschiedenen Malerschulen verschieden ist, so ist auch das Kolorit, als der subjektive Theil des Gemäldes, bei verschiedenen Meistern verschieden;** auch im Kolorit wird sich das Gemüth und innere Wesen des Künstlers rein abspiegeln; es ist demnach bald glänzend und prächtig, bald kräftig und kühn, bald zart und weich, bald harmonisch und gleichmäßig vollendet. **Auf die Beleuchtung und Schattirung hat selbst das Klimatische Ein-**



Digitized by Google

fluß. Im Orient, in Persiens Rosengefilden, bei Indiens Ambrastauden, wo die senkrechten Pfeile der Sonne den wohlthätigen Schatten verscheuchen, da versteht es auch die dort in ewiger Kindheit weilende Kunst nicht, Schatten in eine Darstellung zu bringen. Nur die brennenden Farben bezeichnen die Lichtfläche eines orientalischen Gemäldes. Eben so sind die Gebilde der heißern Zone in der neuen Welt; schattenlos und bunt malen die Mexikaner und Peruaner. Unsere gemäßigten Himmelsstriche genießen den vollen Zauber des Schattenwechsels und des reizenden Helldunkels. Ist der Zauber des Helldunkels, das mehr musikalischer Natur ist, der römischen und florentinischen Schule mehr Nebensache, da sie sich mehr mit der Form beschäftigt, und sich daher zur alles gestaltenden Plastik hinneigt; so steht die altdeutsche Schule hierin der lombardischen, venetianischen und niederländischen weit nach; meistens sind ihre Schatten trocken, grau und undurchsichtig; es ist, als hätte die treue Ehrlichkeit der altdeutschen Meister sich diese täuschenden Zauberkünste nicht erlaubt. Schon der Goldgrund, den sie so sehr liebten, zeigt das Streben dieser schlichten, tiefen Gemüther nach Licht. Das Heilige erschien ihnen so hellleuchtend, und Sinn und Leben war bei ihnen so klar, daß ihre Phantasie gar nicht auf die magischen Schattenwirkungen hingeleitet wurde. Die düstern, schwermüthigen Spanier dachten anders; doch ihre Maler (besonders Murillo und Spagnoletto) malten oft mehr finster, als dunkel.

§. 379. **Endlich ist in der Ausführung eines Gemäldes der Ausdruck von hoher Wichtigkeit. Ausdruck ist Darstellung des Innern. Gestalten ohne Ausdruck gleichen seelenlosen Schatten. Der Ausdruck ist entweder charakteristisch, wie im Charakterbilde und in der Landschaft, oder er bezeichnet einen bestimmten Gemüthszustand, die Wirkung des Moments, wie in historischen Darstellungen; immer ist hiebei sowohl der Gegenstand selbst, als auch die Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters, des Standes ꝛc. genau zu berücksichtigen.** Der Ausdruck muß allemal der Handlung genau angemessen, nie übertrieben, immer wahr, oder doch wenigstens wahrscheinlich seyn, nicht unschicklich für den Charakter, wie in dem Bilde Jacob Jordaens, wo Christus die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treibt. Wenn Dominichino im Märtyrertode des heil. Andreas den einen Henker, der das Seil zieht, fallen und darüber die andern Henker mit plumpen

Digitized by Google

Geberden spotten läßt; so hat diese burleske Scene an sich viel Ausdruck, aber sie ist, in Hinsicht auf den Hauptgegenstand, am unrechten Orte. Wie ein Proteus wird der Künstler den Ausdruck in den verschiedenen Gestalten, die er darstellt, mannichfaltig abstufen, und der Gemüthszustand seiner Figuren wird sich nicht nur aus dem Gesichte offenbaren, sondern auch durch alle Glieder und ihre Bewegung wirken und sich ausbreiten. Immer muß der Künstler darauf bedacht seyn, würdig und edel zu erscheinen, wenn er nicht als Komiker und Satyriker auftritt; selbst die niedrige Natur darf also bei ihm nicht verächtlich, oder niederträchtig erscheinen. Da der Ausdruck natürlich Bestimmtheit fordert, so läßt sich wohl zweifeln, ob man an Euphranor's Paris, wie Plinius das Kunstmährchen erzählt, den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena und zugleich den erkannte, der den Achill erlegte. Das Bestreben nach Mäßigung kann auch zur Flachheit führen. Ein Beispiel hievon liefert Guido's Herodias. Er wollte den Charakter mildern, und ihm die Weiblichkeit erhalten; dadurch ward aber seine Königstochter ganz gemüthlos. — Ueberhaupt müssen alle Figuren eines Gemäldes, Episoden, die besondern Tinten, Beleuchtung, selbst die Form der Gewänder dazu beitragen, den Hauptausdruck zu verstärken, und die Seele des Betrachters mit der Gesinnung zu erfüllen, welche zu erwecken der Künstler sich vorgesetzt hat.

§. 380. **Auch in Absicht des Ausdruckes wird der Künstler sich immer selbst wieder nach seiner ganzen Individualität aussprechen, und bald rührender und pathetischer, bald ernster und furchtbarer, bald sanfter und heiterer seyn.** Unter den Neuern wird Raphael allgemein für den größten Meister im Ausdrucke geachtet, und in der That sind seine Bilder vorzüglich vor allen andern, ganz Herz, Gemüth und Seele. Man findet in jedem Werke bis in's kleinste Detail den Geist Raphael's. Sein Ausdruck im gemessensten Einklang mit dem Charakter, und durch diesen bestimmt, in beseelter, ruhiger oder heftiger Bewegung, oft auch durch einen begeisternden Affekt verschlungen, steht als Wirkung rein und unvermischt, niemals mit seiner Ursache in Widerspruch, gleich fern von Grimasse und von zahmer Ohnmacht des Versuchs. Raphael verstand den wahren und bestimmten Ausdruck jedes Charakters, jedes Gemüthszustandes, jedes Moments einer Handlung, von der leisesten Re-



Digitized by Google

gung durch alle Nüancen der Steigerung bis zum heftigsten Sturme der Affekte, schön darzustellen. Doch hat auch im Ausdrucke Raphael Nebenbuhler. Im Großen und Furchtbaren stehen die Florentiner höher, im Anmuthigen haben ihn Correggio und Guido oft erreicht, und im Gemüthlichen darf sich Albrecht Dürer ohne Besorgniß neben ihn stellen. Das Lob des Ausdrucks gebührt aber auch den früheſten Produkten der wiederauflebenden Kunst, zumal in Italien, Deutschland und den Niederlanden. Es sprach sich darin Geist, ein tiefer, bedeutungsvoller Ernst, und besonders Unschuld und fromme Einfalt aus. Diese alten Meister waren von der Idee begeistert; diese lebt in ihren Gebilden, so mangelhaft dieselben auch in technischer Beziehung sind, und klar ward es dem Beschauenden, daß das Kunstwerk nur aus der geistigsten Wurzel — der Seele — entspringen könne, darum ein Abglanz von dieser seyn müsse.

§. 381. **Zuletzt kommt bei der Ausführung eines Gemäldes in vielen Fällen noch die Draperie, oder Bekleidung, in Betracht.** Allerdings ist die reine Menschengestalt der edelste Gegenstand der Darstellung; aber oft wird eine Umhüllung, ein Gewand nothwendig. Bei der Nothwendigkeit der Gewänder bleibt es Bedürfniß der Kunst, die Schönheit der Gestalt und der Bewegungen dem Auge möglichst zu bewahren; der Künstler muß also dafür sorgen, daß weder die Formen des Nackten von den Gewändern zu sehr verdeckt, noch die Gewänder durch zu starkes Andeuten des Nackten zu anklebend und zu gezwungen erscheinen. Die Vorstellung eines schönen Gewandes, an welchem das Nothwendige frei, das Künstliche natürlich, das Zufällige zweckmäßig erscheinen muß, ist nicht leicht zu erwerben, da der Begriff desselben so unbestimmt, da Wahl und Schnitt und Wurf so willkührlich, und der Stoff der Zeuge so verschieden ist. **In jenen Werken, welchen das Prinzip der individuellen Nachahmung zum Grunde liegt, soll die größte Wahrheit, im Ausdrucke des Stoffes sowohl als der Tracht, beobachtet werden; ja selbst eine geschmacklose Bekleidung kann hier durch die große Treue der Nachahmung gefallen; die höhere Malerei hingegen, die historische nicht weniger als die symbolische, welche in ihren Darstellungen das ideale Prinzip befolgt, soll sich alles Individuellen, was an das gemeine Leben erinnert, enthalten, und die Wahrheit treuer Nachahmung durch die höhere, idealische, ersetzen.**

Digitized by Google

Idealische Gewänder, welche sich mit besonderer Leichtigkeit den Umrissen der Gestalt anschmiegend, dennoch in kühner Freiheit und Gürtung des Faltenwurfs dahinwallen, drücken aber nicht eben diesen oder jenen besondern Stoff, sondern nur den Begriff eines Gewandes überhaupt aus. Dessen ungeachtet kann der Künstler auch hier mannichfaltig genug seyn; er kann das Gewand nach Erforderniß gröber oder feiner, leichter oder schwerer, geringer oder reicher, und demnächst in allen möglichen, mit dem Gegenstande harmonirenden, Farben bilden. Da ferner von der eigenthümlichen Beschaffenheit eines Zeuges auch die Art des Faltenbruchs so sehr abhängt; so ist auch der höhere Styl der Malerei von der Darstellung der besondern Art, wie dieser oder jener Stoff sich faltet und bricht, entbunden. Er sucht bloß an dem Begriffe eines Gewandes die Idee schöner Falten auszudrücken, so wie der Wurf durch die Wahl des Künstlers, und durch die mechanische Nothwendigkeit der Schwere und der Bewegung in jedem einzelnen Falle bestimmt wird. Das Kostüm gibt die Form und den Schnitt des Gewandes, so wie die Art der Tracht an. Je mehr Veränderung diese zuläßt, je weniger sie das Nackte verbirgt, je mehr Spielraum sie der Phantasie gestattet, um so günstiger ist ein solches Kostüm der Kunst. Das Hauptverdienst eines gut geworfenen Gewandes beruht darauf, daß das Nackte verhüllt, aber dem Auge nicht entzogen werde; daß man große Partien von Flächen und Erhöhungen bilde, aber keine unförmlichen Massen von Felsen und Thälern, die bloß dazu bestimmt scheinen, das Licht aufzufangen; daß diese Partien natürlich in ihren Formen abwechseln; daß der Faltenschlag nie willkührlich sey, nie ohne hinreichenden Grund, und daß die Ausführung nichts Geradeliniges, Steifes, oder gar künstlich Zusammengelegtes zeige. Nicht jenes Willkührliche, Unförmliche, Felsenähnliche der spätern venetianischen Schule, wo das Licht in Winkelmassen sich auffängt und hurtig versteckt; nicht jenes elende, kleinliche Geklebe von, mit den Fingerspitzen angepappten, Papierduten um die Körper in dem, einst so gepriesenen, französischen Style, nicht Rembrand's Trödelkammer, Ant. Coypel's Theaterprunk, oder Amiconi's konventionelle Garderobe, selbst nicht des großen Rubens unwillkührlich der Landessitte geopferter Gebrauch der niederländischen, schwer verbrämten Gallaröcke, weder das überall winklichte Gothische der altdeutschen Schule, wiewohl es der

Digitized by Google

Wahrheit am nächsten war, dürfen je im dichterischen Fache der Kunst Paradigmen der Bekleidung werden. Dagegen sind Raphael's Gewänder vortrefflich und wahrscheinlich die schönsten, die seit dem Wiederaufleben der Künste gemalt worden sind, zumal seine fliegenden. Man erinnere sich nur der reizend schönen weiblichen Figur mit dem Eimer im Brande von Borgo, der fliegenden Engel in der Glorie der Disputa. Raphael's so mannichfaltige Gewänder geben der Bewegung der Glieder nach, und zeigen die Form derselben an der Seite, wo sie aufliegen, deutlich, doch niemals gar zu genau an, und lassen den entgegengesetzten Kontour, oder die andere Seite des Gliedes, uns gleichsam nur errathen. In seinen Falten hat Raphael bisweilen selbst den vergangenen Moment, d. i. die Lage, welche ein Glied kurz zuvor gehabt, darzustellen gewußt. Was aber den Genius dieses Künstlers am auffallendsten zeigt, ist, daß trotz der großen Mannichfaltigkeit, Figur und Gewand immer in lebendiger Zusammenstimmung, und immer natürlich als ein Ganzes, erfunden und gebildet, und dabei doch so anspruchslos sind.

§. 382. **Für das Nackte gibt es, nach Al. Schreiber, ein bestimmtes Gesetz. Es kann überall Statt finden, wo keine Sinnlichkeit vorherrscht, oder wo es nicht unschicklich wird durch Ort und Zeit.** Guido mochte seine sterbende Kleopatra (zu Florenz im großherzoglichen Palaste) immerhin gewandlos bilden; aber Potiphar's Gattin, wie sie in wilder Wallung den schönen, frommen Jüngling fest halten will, darf nicht nackt erscheinen, weil der Künstler keine Begierde erregen soll. Bei Darstellung des Nackten kommt es an auf das Anatomische und auf die Farbengebung. Will der Künstler hierin den Anforderungen der schönen Kunst Genüge leisten, so muß er zuförderst die Lokaltöne richtig treffen. So sind an einem gesunden Körper gewöhnlich die Wangen lebhaft geröthet; Brust, Nacken und Oberarme von zarter Weiße, und der Unterleib gelblicher; an den äußern Theilen wird die Farbe allmälig kälter, und geht in den Gelenken derselben, wegen des durchscheinenden Blutes, in eine veilchenröthliche Tinte über. Diese verschiedenen Abstufungen müssen aber in dem Haupttone der Carnation harmonisch vereint seyn. Uebrigens kann der Ton der Fleischfarbe unendlich verschieden seyn. Der Nord- und Süd-Europäer haben ein verschiedenes Kolorit, Weiber und Kinder ein zarteres

Digitized by Google

als Männer und Alte; jedes Temperament zeichnet sich durch seine Farbe aus, und jeder einzelne Mensch hat einen eigenthümlichen Farbenton. Manche Künstler haben das Nackte vorgezogen, weil es ihnen eine Gelegenheit gab, ihre anatomischen Kenntnisse zur Schau zu stellen, andere, wie Boucher, und die ganze französische Schule seiner Zeit, weil ihr höchstes Streben Sinnenlust war, und sie außer Fleisch und Blut nichts zu bilden vermochten.

§. 383. **Uebrigens muß hier noch bemerkt werden, daß in der Theorie wohl Zeichnung, Kolorit, Beleuchtung, Ausdruck ꝛc. getrennt werden müssen, daß aber in der guten Ausführung alles dieses ein einziges, harmonisches und untrennbares Ganzes ausmache, daß alles dieses sich gegenseitig bestimme, und daß daher die Frage überflüssig wird, ob Raphael besser hätte koloriren können, oder Correggio besser zeichnen. Eben so schließt die Erfindung zugleich die Anordnung, oder Komposition, in sich, sie ist die Poesie im Gemälde.** Geist und Buchstabe also, die Poesie und das Mechanische, sind die ersten Bestandtheile der Malerei, und die poetische Ansicht des Künstlers, mag sie von der Religion ausgehen, wie bei Fra Bartolomeo, oder von Philosophie, wie bei Leonardo da Vinci, oder von beiden zugleich, wie bei Albrecht Dürer, wird vor allem den Werth des Kunstwerkes bestimmen. Der Geist, das Bedeutende muß den Beschauer im Gemälde vor allem ansprechen. Ferner darf auch der Ort nicht außer Acht gelassen werden, für welchen ein Gemälde bestimmt ist; diese Beziehung wird nicht nur auf die Größe des Bildes, sondern vorzüglich auf dessen Behandlungsart einwirken.

§. 384. **Technische Arten der Malerei sind:**

1) **Die enkaustische, eingebrannte (auch Wachsmalerei genannt)**, die bei den Alten die gewöhnlichste war. Die eigentliche Verfahrungsart möchte kaum mehr aufzufinden seyn, so große Mühe man sich auch in neuern Zeiten damit gegeben hat. Die Nachrichten über den Ursprung dieser Kunst, über die Behandlungsart, Zubereitung und Zusammensetzung der Wachsfarben, die uns Plinius und Vitruv mitgetheilt haben, sind nicht deutlich und erschöpfend genug. Aus Plinius H. N. l. XXXV. c. 41 ersehen wir bloß, daß bei der einen Art derselben die Umrisse der Figuren in Elfenbein eingebrannt, und bei der andern entweder die mit Wachs vermischten Farben durch das Feuer untereinander verschmolzen, oder die mit Wasser aufgetragenen Farben durch Wachs und Feuer

Digitized by Google

auf den Grund des Gemäldes fixirt wurden. Eine vierte Art beschreibt Vitruv l. VII. c. 9. Verschiedene Gelehrte und Künstler neuerer Zeit, als Gr. Caylus, Bachelier, Baron Taubenheimer, Calau, Reifenstein und Vincenz Regueno, haben die verschiedenen Arten der alten Enkaustik näher zu erörtern, und mit mehr oder weniger Glück wieder herzustellen versucht. Am meisten scheint sich das von Montabert in s. Traité de la peinture Paris 1829 bekannt gemachte Verfahren der eigentlichen Enkaustik zu nähern. Was man aber gegenwärtig Enkaustik nennt, ist eine Malerei mit gefärbtem Wachse, die mehrere technische Hindernisse hat, und doch für die Schönheit des Bildes nur wenige Vortheile gewährt. Birrenbach in Köln zeichnete sich in derselben aus und neuerlich Roux in Heidelberg, J. G. Walter in Berlin und Peter Kraft in Wien. Als augenfälliger Vorzug der enkaustischen Technik zeigt sich in den, in dieser Weise ausgeführten, Gemälden eine schimmernde Klarheit und jene erfolgreiche Durchsichtigkeit oder Unter- und Uebermalung, welche zur kräftigen Gestaltung eines tüchtigen Ganzen so wesentlich beitragen. Ob die Schöpfungen unserer Tage jene Sicherheit der Fortdauer hinsichtlich des Kolorits erproben werden, wie die enkaustisch ausgeführten Gemälde Herculanums, muß erst die Zukunft lehren.

2) **Die mit der Enkaustik verwandte Email- oder Schmelzmalerei.** Man malt mit glasartigen, im Feuer geschmolzenen Farben, die auf dem Grund eingebrannt werden, und sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit und Staub zu zerstörende Gemälde geben. Die Farben zeigen sich im Auftrag anders, als nachdem sie im Feuer gewesen sind. Der Grund solcher Gemälde muß feuerfest seyn, und besteht entweder aus gebrannter Erde, Porzellan, oder aus Metall, welches mit einem weißen Glasgrunde überzogen wird. Es ergibt sich von selbst, daß diese Malerei größtentheils nur zu Miniaturgemälden gebraucht werden könne. — Schon die Alten malten auf Gefäße von gebrannter Erde, auch sind Glaspasten vorhanden; doch stammt die eigentliche Malerei auf Glasurgrund aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts.

3) **Aehnlich der Emailmalerei ist die Glas- und insbesonders Glasschmelzmalerei,** diese vielleicht schon den Alten bekannte Kunst, deren roheste Ursprung mit dem Gebrauche der Kirchenfenster von Glas in den Schluß des dritten Jahrhunderts fällt,

Digitized by Google

und deren erste Spuren in neuerer Zeit sich gegen Ende des 10ten, oder zu Anfang des 11ten Jahrhunderts finden, wo sie sich wahrscheinlich wieder aus der Zusammensetzung mancherlei gefärbter Gläser entwickelte, und wo man Glasscheiben an Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden mit Malereien verzierte, was im Verein mit dem ganzen Style der gothischen Kirchen ein heiliges Helldunkel über sie verbreitete; zumal da in der Glasmalerei ein eigenthümlicher, magischer Reiz liegt. Sollen aber Glasmalereien ihre volle Wirkung thun, so müssen die Dimensionen des Gemäldes und der Standort des Beschauers ungefähr so seyn, wie bei großen Werken in Oelfarbe; denn wenn im Chor altgothischer Kirchen die schmalen Fenster in eine, dem Auge fast unermeßliche, Höhe steigen, da wirken die Glasmalereien nur wie Teppiche von bunten Krystallen gewebt, wie eine durchsichtige Mosaik der hellschimmerndsten Edelsteine in großen Partien aufs kühnste durcheinander geworfen; sie wirken so nur in Masse, und das Einzelne kann nur bei gewissen, bestimmten Beleuchtungen ganz deutlich unterschieden werden. An brennender Farbenkraft kann es wohl keine andere Art der Glasmalerei gleich thun. Der hohe Glanz und die Durchsichtigkeit der Farben war bei den Meistern immer Hauptsache, durch die sie das kalte Licht des Tages nicht sowohl mildern, als es erhöhend vielmehr in glühenden Reflexen von den hohen schlanken Wänden und Pfeilern zurückstrahlen lassen wollten. Wie die grellen Dissonanzen in der Musik, können auch die beinahe schreienden Farben der Glasmalerei zum Ausdruck der höchsten, fast an Verzweiflung grenzenden Leidenschaft, mit größter Bedeutsamkeit benützt werden. Die Farben zu diesen Malereien waren mineralisch, und wurden entweder auf gewöhnliches durchsichtiges, oder auf weißgefärbtes Glas aufgetragen, und im Schmelzofen eingebrannt. Im 16ten Jahrhundert erreichte die Glasmalerei eine hohe Blüthe. Joh. van Eyck, Albrecht Dürer, Lukas v. Leyden, Franz Floris, Golzius Vater und Sohn, der ältere van Dyk, Jean Cousin, Monier v. Blois, Abrah. v. Diepenbecke, die Gebr. Crabeth, Henriet Vater und Sohn, erwarben sich große Verdienste um diese Kunst. Die herrlichsten Glasmalereien aus der Vorzeit enthält die Frauenkirche zu Krakau, die Kathedrale zu Bourges in Frankreich und die Stadtkirche zu Gouda in Holland; letztere von den Gebr. Crabeth. Unter den Neuern werden Wolfgang Baumgärtner aus Kufstein in Tyrol († 1761), Eginton zu Birmingham, und Jouffroy Jervaise mit Auszeichnung ge-

Digitized by Google

nannt, und als das Herrlichste in dieser Art wird des letztern Auferstehung Christi in einer Kapelle zu London und die Geburt Christi nach Reynolds auf der Abendseite der Kapelle des neuen Collegiums zu Oxford, gepriesen. Im neunzehnten Jahrhundert ward M. S. Frank aus Nürnberg und Ainmüller aus München, J. Mohn in Wien († 1825), Kothgasser und von Höcker in Breslau berühmt, Foertel in Dresden, Hemly in Freiburg. Durch diese Meister erscheint die Glasmalerei in einer Fähigkeit, die bisher gänzlich unbekannt war. Sie kopirt die besten Originalgemälde in ihren zartesten Nüancen und Farbenspielungen, ohne den eigenen Reiz des Glasgemäldes zu verlieren; sie gibt alle Farben getreu, aber doch erhöhter und lebendiger wieder. Zum Belege dienen die Prachtwerke für den Regensburger Dom, woran Gärtner und Heß wesentlichen Antheil nahmen; die Malereien in der kais. Kapelle im Schlosse Larenburg in der Franzensburg. (Vgl. J. J. Smithals, die Glasmalerei der Alten. Mit einer Vorrede von Dr. R. Brandes. Lemgo. 1826. Gassert, Geschichte der Glasmalerei von ihrem Ursprunge bis auf die neueste Zeit. Stuttg. 1839. 8.)

4) **Die Wassermalerei** (richtiger **Wasserfarbenmalerei**) ist die einfache Zubereitung zerriebener und in Wasser zerlassener Farben, mit einer stärkern oder schwächern Beimischung von Leim und Gummi (Gouache). Mit durchsichtigen Farben ist sie Aquarell-, mit Deckfarben Gouache-Malerei; oft werden beide Arten verbunden, die Untermalung geschieht nämlich mit Deck-, die Lasirung mit durchsichtigen Farben. Sie bringt die so zubereiteten Farben auf Leinwand, Papier, Elfenbein ꝛc. an. Die Gouache-Malerei wendet nur Deckfarben an; die Farben werden impastirt, d. h. man breitet sie mit einer gewissen Fettigkeit aus, welche ihnen Körper gibt. Die Wassermalerei hat es mit der Freskomalerei gemein, daß die Farben beim Auftragen dunkler sind, sind sie aber getrocknet, lichter werden. Ihr Charakter ist Sanftheit und Zartheit, und sie ahmt den Glanz der Körper täuschend nach. Sie eignet sich vorzüglich für die Landschaft, Theaterdekorationen, Perspektiven. Diejenige Art der Wassermalerei, bei welcher man die Gummifarben mit der bloßen Pinselspitze aufträgt, was man punktiren nennt, heißt Miniaturmalerei s. §. 362. Sie unterscheidet sich von andern Arten der Malerei dadurch, daß sie weit

feiner ist, und daß sie daher im Kleinen, meist auf Pergament und Elfenbein, angewendet wird. Den Grund des Pergaments oder Papiers spart man dabei oft zu den höchsten Lichtern auf. Die besten Farben dazu sind die, welche am wenigsten Körper haben, z. B. der Karmin, der Ultramarin, die Lacke u. s. w. Um sie sehr fein zu erhalten, werden sie in vielem Wasser aufgelöst, dann abgegossen und getrocknet. Wegen der feinen Punkte, aus denen die Miniaturmalereien bestehen, und welche so reinlich nebeneinander gesetzt werden müssen, daß sie vertrieben und gleichsam miteinander vereinigt scheinen, erfordern sie die meiste Zeit.

5) **Die Kalk- oder Freskomalerei**, angewandt zur Verzierung von Wänden und Decken, ist diejenige Art von Malerei, die mit Wasser- oder Erdfarben auf einer noch frischen Unterlage von Kalk, mit Sand gemischt, ausgeführt wird (al fresco, in udo pingere). Der Maler läßt nur so viel von der Wand oder Decke mit Kalk und Gyps bewerfen, als er in einem Tage zu übermalen fähig ist. Da der Künstler schnell zu Werke gehen muß, weil sonst der Grund wieder trocken werden würde; so bedient er sich dabei der Kartons für die Umrisse der Figuren, und bei der Ausmalung, wenn nicht schon die Kartons die Farbe angeben, eines kleinen Gemäldes, auf welchem die Farbentöne angegeben sind. Im Malen selbst werden die dunkleren Schatten zuerst aufgetragen, nebenan die Mitteltinten gesetzt, zuletzt die lichten und lichtesten Töne. Hier ist nun an kein Vertreiben der Farben zu denken, da sie vom nassen Anwurfe plötzlich eingesogen werden. Der Auftrag ist daher anfänglich dünn, und nur mittelst öfterer Wiederholung desselben kann die nöthige Kraft hervorgebracht werden. Wie würdig die Freskomalerei des großen Künstlers sey, da in derselben die Kunst ihre volle Erhabenheit zu entfalten vermag, zeigt das Beispiel von Michel Angelo und Raphael, und deren herrliche Schöpfungen in der Sixtinischen Kapelle und im Vatikan, zeigen die unsterblichen Werke Giulio Romano's im herzoglichen Palaste zu Mantua, Correggio's im Frauenkloster Santo Paolo zu Florenz, und in neuester Zeit die Gemälde des Cornelius in der Glyptothek zu München u. a. m. Und in der That, da die zarte Verschmelzung der Tinten, und alles, was sonst das Auge bestechen kann, hier wegfällt, ein weiter Raum mit reichen Gruppen von hoher Bedeutsamkeit zu füllen ist, ist der Künstler genöthigt, in Formen, Charakteren und Ausdruck sich groß zu zeigen. Die Freskomalerei fordert

Digitized by Google

vom Künstler nicht nur die meiste Kraft, sondern auch Entschlossenheit und Sicherheit, indem eine Aenderung nicht leicht möglich ist. Freskogemälde wollen aber immer aus der Ferne gesehen seyn; denn eine nahe Prüfung vertragen Gemälde dieser Art nicht, da sie immer etwas Trockenes und Rauhes an sich haben. Obwohl die Freskomalerei eine der ältesten und dauerhaftesten ist, was die auf uns gekommenen antiken Gemälde beweisen; so verblassen dennoch auch die Wasserfarben auf dem Gypsgrunde, so wie der Grund selbst mit der Zeit abfällt. Leider! sind jene herrlichen Werke Michel Angelo's und Raphael's ein Beleg hiezu. Freskogemälde sind also dem Schicksale des Gebäudes, dem sie einverleibt werden, ganz Preis gegeben.

6) **Werden die Farben auf trockenem Grunde aufgetragen, so heißt diese Methode alla tempera.** Sie bedient sich der Mineralfarben; im Ganzen taugt jede dazu, sobald dem Grunde kein Kalk beigemischt ist. Die Hauptsache hängt von ihrer Zubereitung ab. Eigelb, Gummi, Feigenmilch und auch etwas Oel werden hier zur Bereitung der Mineralfarben angewendet. Das Retouchiren der Freskogemälde zur Nachhilfe, Ausbesserung, Harmonie oder Verstärkung der Töne bei ungleichem Auftrocknen ꝛc. geschieht in Tempera, da die Freskofarben, wenn sie nicht mit dem frischen Anwurfe zugleich auftrocknen, nachmals auf dem schon getrockneten in ganz anderen Tönen, als graue Flecken, erscheinen. Sie war gleichfalls schon den Alten bekannt (in cretula pingere), und es haben sich Gemälde dieser Art so frisch und dauerhaft erhalten, daß man sicher mit einem feuchten Schwamme über sie hinfahren kann. Diese Art zu malen war bis in's 13te Jahrhundert die gewöhnliche vor der Oelmalerei, hatte aber bei den Neuern viele Nachtheile sowohl wegen ihrer geringen Haltbarkeit, als wegen des Mangels an Lebhaftigkeit und Verschmelzung der Farben.

7) **Die Oelmalerei,** wo die Farben mit Oel vermischt, und sodann flüssig aufgetragen werden. Sie verdankt ihre Vervollkommnung und Verbreitung dem van Eyk im Anfange des 15ten Jahrhundert's und wird jetzt gewöhnlich zu allen großen Gemälden auf Leinwand, Holz, Kupfer ꝛc. gebraucht. Indessen herrscht eine große Verschiedenheit in der Behandlung des mechanischen Theils dieser Kunst und jede Malerschule hat etwas Eigenthümliches in ihrer Technik, woran sie leicht zu erkennen und von andern

Digitized by Google

zu unterscheiden ist. Niederländische und holländische Malereien scheinen gleichsam mit durchsichtigen Farben und mit Firniß selbst gemalt zu seyn. Dieß ist das Kolorit des Rubens, Ostade, Huysum und der Rembrandt'schen Schule ꝛc. Die Körperfarben sind gleichsam nur lasirend aufgetragen. Sehr viele französische Malereien haben eben diesen Charakter, besonders die Kabinetsstücke. Hingegen haben italienische Gemälde das Eigenthümliche, daß ihr Farbenauftrag mehr fett und pastos ist, und ein wiederholter Farbenauftrag übereinander daran zu erkennen ist, wodurch die Dauer eines Gemäldes sehr erhöhet wird. Die Oelmalerei hat in Beziehung auf die Bearbeitung und auf die Wirkung des Gemäldes wegen der Lebhaftigkeit, Kraft, Anmuth und Naturwahrheit der Farben, wegen der Mannichfaltigkeit und Mischung der Tinten, kurz wegen des vollkommenen Zaubers des Kolorits, vor allen übrigen Arten der Malerei große Vorzüge. Die Farben sind zwar etwas dunkler, aber auch glänzender als die Wasserfarben. Man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur die Gegenstände schmückt, das Sanfte, Duftige, wodurch sie ihren Landschaften den größten Reiz gibt, das Durchsichtige der Schatten und das Ineinanderfließende der Farben. Die Oelfarben lösen sich nicht so leicht auf, und eine Stelle kann, so oft der Maler will, übermalt werden. Durch öfteres Uebermalen wird aber die beste Harmonie und höchste Wirkung leicht erhalten. Auch können Oelfarben übereinander gesetzt werden, so daß die untere durchscheint (Lasurfarben). Da ferner die Oelfarbe zähe ist, und nahe aneinander gelegte Tinten nicht ineinander fließen; so kann der Maler sowohl eine bessere Mischung, als eine bequemere Nebeneinandersetzung der Farben erreichen. Ueberdieß ist die Kraft der Oelmalerei in der Nähe und Ferne gleich; und sie ist im Kleinen so gut anwendbar, als im Großen. Auch in Hinsicht ihrer Dauer behalten Oelgemälde den Vorzug, indem schon Jahrhunderte ihre Farben nicht zerstören konnten. Dagegen hat die Oelmalerei auch ihre Nachtheile, erstens den durch den Schimmer des auffallenden Lichtes zu blenden, daher man Oelgemälde nicht von allen Standpunkten gleich gut sehen kann; zweitens, daß ferner der Staub fester darauf haftet, welchem Uebel man durch den leidigen Ueberzug von Firniß begegnen will. Vorzüglich aber dunkeln Oelfarben mit der Zeit nach, die Fleischfarbe nimmt einen gelbröthlichen Ton an, die Lichter werden grell, die Halbtinten verlieren sich

Digitized by Google

mit den Schatten in völliges Dunkel, wodurch natürlich die Wahrheit der Gemälde sehr leidet. Um diesem Nachdunkeln zuvorzukommen, muß der Künstler gleich anfangs den Ton etwas kräftiger und heller halten, und das rechte Maß im Oele zu treffen wissen. Denn das Nachdunkeln entsteht aus übelgegründeter Leinwand, aus zu vielem Gebrauch des Oels beim Malen und der unzweckmäßigen Anwendung des Malerfirniß. Glänzen ja doch die Gemälde Titian's, Leonardo da Vinci's noch immer in ungeschwächter Farbenpracht, während andere, z. B. Guido Reni's, und zum Theil selbst jüngere, nachdunkeln und an Zauber des Kolorits verlieren. Dem Verderbniß des Oels kann durch das vom Ritter Lorgna aufgefundene chemische Mittel vorgebeugt werden. Werden endlich Oelgemälde der Hitze oder Feuchtigkeit ausgesetzt; so lösen sich die Farben vom Grunde ab, und geben blasenartige Erhöhungen, welche bei leichter Berührung abspringen. Auch wirkt Kerzenrauch und andere Räucherungsmittel nachtheilig auf Oelgemälde ein. Kein Oelgemälde darf dem Sonnenschein ausgesetzt werden; nicht nur daß hiedurch die Farbe zu dürre wird und abspringt, sondern die lichten Farben verlieren auch ihr lebendiges Ansehen. (Vergl. Bouvier's Anweisung zur Oelmalerei. Deutsch. Halle 1828. 8.)

8) **Die Pastellmalerei**, wo man mit trockenen, in kleine Stäbe (Pastell) geformten, kreideartigen Farben malt. Diese Art der Malerei hält die Mitte zwischen bloßem Zeichnen und dem eigentlichen Malen mit dem Pinsel. Pastellgemälde haben eine Anmuth und Frische, welche das Auge besticht; die Pastellmalerei ist vorzüglich geschickt, das Wollichte der Zeugstoffe, so wie das Markichte und Natürliche der Fleischfarben auszudrücken; weshalb auch diese Art von Malerei vorzüglich zu Portraiten angewendet wird. Das Pastellgemälde ist bei aller Zartheit einer hohen Wahrheit fähig, wie dieß der Amor von Mengs in Dresden beweist. In Rücksicht der Behandlung gewährt die Pastellmalerei dem Künstler den Vortheil, daß er seiner Arbeit leicht nachhelfen, das Mißfällige mit Semmelkrume auslöschen kann. Auch hat das Unterbrechen der Arbeit nicht, wie bei andern Arten der Malerei, auf ihre Farben und ihre Mischung Einfluß. Da aber die Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen; so sind die Pastellgemälde auch die vergänglichsten und zerstörbarsten. Sie müssen daher vor Einwirkung der Luft und aller Feuchtigkeit,

Digitized by Google

wie vor Staub und Erschütterung möglichst verwahrt werden. Auch verbleichen sie schnell, und nur wenige Meister, wie Rosalva, Mengs, Lord Russel waren es, die dieser ephemeren Art der Malerei ein dauerndes Kolorit zu geben verstanden. (Vergl. Günther's praktische Anweisung zur Pastellmalerei. N. A. Nürnberg 1792. 4.)

9) **Die Mosaik, oder vielleicht richtiger die musivische Kunst.** Die Gemälde werden aus vielfarbigen Stiften, oder auch kleinen Würfeln von Glas, Marmor, Edelstein ꝛc. künstlich auf einer Fläche zusammengesetzt. Die Technik macht dabei das Hauptverdienst des Künstlers aus. Man bedient sich der Mosaik nur zu Kopien, und das Verfahren dabei ist folgendes: der Künstler theilt das Gemälde, das er in Mosaik bringen will, mit Fäden in verschiedene Quadrate, und stellt es vor sich hin. In eben so viele Quadrate theilt er auch die Tafel, auf welche das musivische Gemälde gebracht werden soll. Auf die Grundfläche wird ein Kitt aufgetragen, und so lang dieser weich ist, werden die einzelnen Stifte, von denen einige die Dicke eines Daumens, andere die eines Haars haben, eingesetzt. Nach Verhärtung des Kitts erhält dann das Ganze eine Politur, sofern es für die Anschauung in der Nähe bestimmt ist, oder bleibt roh, wenn es in der Ferne wirken soll. Wiewohl man über 15,000 Nüançen von Farben hat, vermag doch keine Mosaik, sie sey so fein als sie wolle, die Harmonie, den sanften unmerklichen Uebergang der Farben von einer Nüançe zur andern, den Reiz der Mitteltinten, das Durchsichtige der Schatten und die Gegenscheine des Originalgemäldes wieder zu geben; dagegen dauert sie gegen die Länge der Zeit, die Feuchtigkeit der Luft und die Sonnenhitze, und gewährt stets gleiche, unveränderliche Frische der Farben. Sie kann ihrer Beschaffenheit nach und unbeschadet zu jeder Zeit von Staub und Rauch, die nicht einmal leicht darauf haften, gereinigt werden, was bei Oel- und Freskogemälden der Fall nicht ist, da durch öfteres Putzen sie zuletzt den Zauber der Harmonie und des Helldunkels, durch Hinwegnahme der Lasuren völlig verlieren. Wegen der gleichen Länge der Stifte ist das Gemälde in jeder Tiefe vollkommen dasselbe; weshalb eine neue Mosaik zur Hälfte durchschnitten, ein doppeltes Gemälde liefert, und ein verdorbenes musivisches Kunstwerk nur abgeschliffen werden darf, um wieder hergestellt zu werden. Die schätzbarsten Kunstwerke der Mosaik besitzt die Peterskirche in Rom. Wien be-

Digitized by Google

sitzt die herrliche kolossale Mosaik Raffaelli's von dem Abendmahl des Leonardo da Vinci. Im Jahre 1819 hat Franz Xav. Fernbach, geb. zu Waldkirch im Breisgau, gegenwärtig in München, eine ganz neue Art der Mosaikmalerei erfunden, welche sich durch die täuschendste Nachahmung der Farbe, des Gefüges und des Schillerns der Mineralkörper auszeichnet. Auch des Prof. Blank zu Würzburg Mosaiken von Moos sind rühmlich bekannt. (Vergl. dessen Beschreibung seiner Mosaikgemälde, herausgegeben von Benkert. Würzburg 1820.) Die Malerei in Tapeten gleicht gewissermaßen der musivischen Malerei.

---

## Literatur der Malerei.

§. 385. Vasari G., Leben der berühmtesten Maler. Florenz 1550. 4. neue Ausg. 1767—1773. 7 Bde. Deutsch. Berlin 1757. 6 Bde. — mit Anm. und Berichtigungen von Ludw. Schorn. Darmstadt 1838. ff., bisher 2 Bde. 8.

Franc. Junius, de pictura veterum, libr. 3. Amstelod. 1637. — ed. Graevius 1694. — Deutsch. Breslau 1760.

Leonardo da Vinci, trattato sopra la pittura. 1651. Neue Aufl. 1792. 4. Florenz. Deutsch von Böhm. Nürnberg 1786. 4.

Richardson, Essay on the theory of painting. London 1719.

J. Bapt. Dubos, Reflexions sur la poesie et sur la peinture. Paris 1719. 2 Tom. 8. — 1740. 3 Tom. — Deutsch. Kopenhagen 1760. 3 Thle. 8.

Roger de Piles, cours de peinture par principes. Paris 1720. Deutsch. Leipzig 1760, zugleich mit dessen élémens de la peinture pratique (vermehrt von Jombert). Paris 1766.

Dan. Webb, Enquiry into the beauties of painting. London 1760. Deutsch. Zürich 1766. 8.

von Hagedorn C. L., Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762. 8.

Lessing G. E., Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Berlin 1766. 8.

Winkelmann J., Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (im

Digitized by Google

ersten Bande der Fernow'schen Ausgabe seiner Werke. Dresden 1808. 8.

Opere di Mengs c. Fea. Rom 1776. Deutsch von Prange. Halle 1786. 3. Bde. 8.

Heydenreich K. H., ästhetisches Wörterbuch über bildende Künste nach Watelet und Levesque. Leipzig 1793. ff. 8. 4 Thle.

v. Ramdohr F. W. B., Charis oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. Leipzig 1793. 8.

— — Derselbe über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1799. 8.

Wörterbuch, kurzgefaßtes, über die schönen Künste (von Grohmann, Heydenreich u. A.) Leipzig 1794. 8. Unvollendet.

Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. 8.

v. Goethe, Propyläen. Tübingen 1798. ff. 3 Thle. 8.

— — Dessen Winkelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805. 8. — Dessen Farbenlehre.

— — Dessen Kunst und Alterthum.

Fidrillo J. D., Geschichte der zeichnenden Künste. Göttin= 1798. ff. 8.

— — Desselben kleine Schriften artistischen Inhalts. Göttingen 1803. 8.

Gilpin W., über Waldscenen und Ansichten und ihre malerische Schönheit. Leipzig 1800. 8.

Reynold's J., Reden über die Malerei aus dem Englischen. Hamburg 1802. 8.

Falk J. D., kleine Abhandlungen die Poesie und Kunst betreffend. Weimar 1803. 8.

Füßly H., Vorlesungen über die Malerei aus dem Englischen von Eschenburg. Braunschweig 1805. 8.

— — Künstlerlexikon. 2 Thle. Fol. Zürich 1779. 1806.

Fernow C. L., römische Studien. Zürich 1806. ff. 3 Thle. 8.

Millin, Dictionnaire des beaux arts, à Paris 1806. 8.

John Opie, Vorlesungen über Malerei. 1808.

Geschichte der Malerei in Italien ꝛc. von F. und J. Riepenhausen. 1. Thl. Tübingen 1810. Fol.

Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit, von G. Freiherrn v. Seckendorf. Aarau 1814. 8.



Digitized by Google

Deperthes, Théorie du paysage. Paris 1818. 8.

C. A. Nilson, über griech. und röm. Kunst in Bezug auf Malerei. Augsburg 1832. 8. — Derselbe über deutsche Kunst. Augsburg 1833. 8. — Derselbe, über niederländische Kunst. eb. d. 1834. 8.

Neues Malerlexikon zum Handgebrauche für Kunstfreunde. Nürnberg 1833. 8.

Außerdem gehören mit vollem Rechte hierher: Aug. Wilh. und Fr. Schlegel's Athenäum. Berlin 1798. ff. 3 Bde. 8. Ferner Europa. Frankfurt a. M. 1802. ff. 2 Bde. 8.

Georg Forster's Ansichten vom Niederrhein ꝛc. Berlin 1791 ff. 3 Bde. 8.

W. Heinse's Ardinghello. Lemgo 1787. 2 Thle. 8.

B. Speth's Kunst in Italien. München 1819. 3 Thle. 8.

E. H. Toelken: über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poesie; ein Nachtrag zu Lessing's Laokoon — und unter den das ganze System der Aesthetik umfassenden Werken, außer Sulzer, vorzüglich Al. Schreiber.

Dr. J. Roux: die Farben, Beitrag zur Vervollkommnung der Technik ꝛc. Heidelberg 1828.

Briefe über Landschaftsmalerei von C. G. Carus. Leipzig. 2. Aufl. 1835. 8.

John Smith, a Catalogue raisonne of the works of the most eminent Duth, Flemish and French Painters etc. Part I—VII. lexicon 8. London 1829—34.

R. Wiegmann, die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, besonders als Dekorationsmalerei. Gött. 1836. 8.

Dr. G. K. Nagler: Neues allg. Kunstlexikon. München 1834—1839. 8 Bde. 8.

§. 386. **Zu den zeichnenden Künsten gehören: 3) die Formschneidekunst oder Holzschneidekunst, Xylographie (gravure en bois), 4) die Kupferstecherkunst (graver en burin), 5) der Stahlstich (Siderographie) und 6) der Steindruck oder die Lithographie. Zeichnende Künste werden diese alle mit Recht genannt, weil die Zeichnung die Grundlage von jeder ist, sie selbst aber eine bloße Fortbildung der Zeichenkunst sind. Man könnte diese Künste auch die Schattenkünste nennen.** Die Farbe berührt sie nicht; ihre Elemente sind bloß Form (Umriß), und Licht und Schatten. Darum lassen sich Gemälde, deren Hauptvorzug im Kolorit, im lieblichen Farbenton,

Digitized by Google

im schönen Pinsel besteht, und überhaupt welche bloß durch das Geistreiche der Ausführung gefallen, nicht mit günstigem Erfolge in die genannten Künste übertragen. Künstler dieser Art verhalten sich zum Maler, wie ein Uebersetzer zu seinem Autor; ihr Werk ist eigentlich die Uebersetzung eines Gemäldes in eine Einfarbe, oder Unfarbe. Wie aber das Eindringen in den Geist eines Schriftstellers, um diesen lebendig und anschaulich darzustellen, nur die Sache eines verwandten Genius ist, da das Charakteristische des Styls in der genauesten Harmonie aller Ausdrücke und Wendungen besteht, und die Farbengebung und Schattirung in der Darstellung einen sehr gebildeten Geschmack und ein sehr richtiges Gefühl erfordern, um die Grenze zwischen dem Treffenden und Verfehlten genau zu bemerken: so wird auch vom Künstler in den genannten Kunstzweigen erfordert, daß er die Komposition in ihren feinsten Theilen verstehe, in die Geheimnisse der Zeichenkunst eingeweiht sey, und nicht kalte, leere Darstellungen der bloßen Formen, Lichter und Schatten seines Gemäldes, sondern Abbildungen liefere, in welchen der Charakter der Gegenstände in dem eigenthümlichen Geiste seines Urbildes frei und leicht aufgefaßt, das Rauhe, Glänzende, oder Matte derselben wieder gegeben, und zugleich die eigenthümliche Farbe derselben angedeutet werde. Den Zauber des Kolorits können diese zeichnenden Künste nicht wiedergeben, und eben so wenig die feinen Nüançen des Ausdrucks, das frische, warme Leben, welches in der Farbe enthalten ist, obwohl hierin die eine Art mehr oder weniger beschränkt ist als die andere. Die Korrektheit der Zeichnung überhaupt, die Bestimmtheit der Form, der Charakter im Runden, das Leben der Seele, der Ausdruck des Gefühls, alles dieses hängt wesentlich von der Bestimmtheit der Linien ab, und diese Bestimmtheit muß besonders dem Kupferstecher heilig seyn, wenn sein Nachbild den Charakter des Originals tragen soll. So hat Marc-Anton Raphael auf das eigenthümlichste und treffendste wiedergegeben.

§. 387. **Alle diese in Rede stehenden Künste sind aber mehr oder weniger bedingt durch den Gebrauch der Mittel, die nicht geradezu einfach und unmittelbar auf die Zeichenkunst Bezug haben, auch den wesentlichen Vortheilen nach, die sie gewähren, mehr auf die Vervielfältigung der Kunstwerke zu gehen scheinen, als auf Erleichterung der Darstellung selbst und Beförderung derselben.** Sie stehen daher auch bekanntlich mit einer der wichtigsten Erfindungen der neuern



Digitized by Google

Zeit in Verbindung, mit der Buchdruckerkunst. Es läßt sich zugleich einsehen, warum diese Künste in der vorchristlichen Kultur-Periode nicht entstehen konnten, weil eben vermög des damaligen Zeit- und Volksgeistes jenes Motiv der Vervielfältigung fehlte. Zugleich gibt sich im Entwicklungsgange dieser Künste ein eigenthümliches Streben kund, welches anfangs, weil die Vervielfältigung eine scharfe Bestimmtheit zu erfordern schien, eine gewisse plastische Schärfe und Genauigkeit erzielte, um einen plastischen Wiederschein zu geben, in der Folge aber bald wieder zur malerischen Freiheit zurückkehrte, durch malerische Radirungen, und endlich in der Lithographie die völlig freie Zeichnung wirklich gewann.

§. 388. **Die Holz- oder Formschneidekunst (Xylographie), die durch die Spielkarten veranlaßt wurde,** ihren Ursprung aber von den Abgüssen in Metall oder Abdrücken in Wachs oder anderer weicher Masse herleitet, **und aus der sich erst die Buchdruckerkunst entwickelte, ist die älteste von allen;** die Holzschneidekunst ist aber wohl zu unterscheiden von der Holzschnitzkunst, worin die Alten uns auch große Vorbilder hinterließen; **sie ist die Kunst, Zeichnungen in Holz zu schneiden, von welchem sie, vermittelst dick aufgetragener Farben, und einer Buchdrucker-Presse, durch den senkrechten Druck gewöhnlich auf Papier abgedruckt werden. Diese Abdrücke heißen Holzschnitte.** Die Form zum Holzschnitte erscheint erhöht, wo sie im Gegentheile auf der Kupferplatte vertieft wahrgenommen wird. Von einer Holzplatte können gegen 8000 Abdrücke abgezogen werden. Das Technische der Holzschneidekunst zerfällt ganz natürlich in drei Theile: 1) die Zeichnung, welche mit Sorgfalt und Fleiß auf die Holzplatte gebracht wird; 2) das Geschäft des Formschneiders, welcher den auf die Platte gezeichneten Gegenstand mit allen Linien nachschneidet; und 3) den Abdruck der Holzplatten, welcher vom wesentlichen Einfluß auf das Gelingen des Ganzen ist. Die Formschneidekunst ist besonders geeignet, das Kräftige und Malerische einer geistreichen Federzeichnung nachzubilden; doch erreicht der Holzschnitt wegen des Materials, welches bearbeitet wird, nie die Schärfe und Reinlichkeit des Kupferstichs. Aus dem 16ten Jahrhundert haben wir vortreffliche Arbeiten der Art. Dahin gehören mehrere Blätter, die Albrecht Dürer's Namen führen, das große anatomische Werk des Andreas Vesalius, zu dem Joh. van Calcar die Zeich-

Digitized by Google

mungen geliefert, das große Geßnerische Thierbuch, vor allem aber die, mit drei aufeinander passenden Holzplatten (Stöcke, wodurch Licht und Schatten erzielt wurde, eine Erfindung Hugo's da Carpi, oder Ulrich's Pilgrim, so daß die eine Platte bloß die Umrisse der Gegenstände zu geben pflegt, eine zweite die Schattenmassen darüber druckt, und wieder eine andere die Lichter weiß aufträgt) gedruckten Blätter, von italienischen Künstlern, welche getuschte und weiß aufgehöhte Zeichnungen nachahmen. Später suchten die Formschneider sich mit ihrer Arbeit den Kupferstichen zu nähern, mußten aber nothwendig auf diesem Wege, da ihnen Materie und Mechanismus widerstrebten, zurückbleiben. Strebten die alten Künstler in diesem Fache einzig darnach, das hohe Ziel der darstellenden Kunst, in Bedeutung und Form, zu erreichen; so sind die neuern, vorzüglich Engländer, unter denen die Gebrüder Bewik und Anderson oben an stehen, mehr als geschickte Handarbeiter zu betrachten, denen es einzig um nette Arbeit zu thun ist. Eigenthümlich war diesen das Verfahren, den starken Schatten überhaupt als eine dunkle Masse anzusehen, und nur auf verschiedene Weise mit den lichten Partien zu vereinigen, die Reflexe aber in denselben hineinzuarbeiten. Auch suchten sie durch Abstufung der Töne, zur Andeutung der Lokalfarben und der Haltung, den Forderungen der Kunst zu genügen. Unter den Deutschen verdient in neuester Zeit J. Fr. Unger angeführt zu werden, der auch in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste Thl. 2, S. 78 ff., einen Aufsatz über die Holz- und Formschneidekunst lieferte; ferner Gubitz und Unzelmann (beide in Berlin), Blasius Höfel in Wienerisch-Neustadt, und Neuer in München.

§. 389. **Die Kupferstecherkunst (Chalkographie) ist die Kunst, durch Striche und Punkte die Formen, Lichter und Schatten von Gegenständen in Kupfer abzubilden, um diese Darstellungen dann, vermittelst des Drucks, zu vervielfältigen.** Diese Kunst wurde in Europa erst in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts erfunden; doch sollen die Chinesen dieselbe schon lange vorher gekannt haben. Unter den Europäern streiten die Deutschen, die Italiener und Holländer um diese Erfindung; jedoch läßt sich nun der Anfangspunkt der Kupferstecherkunst mit Sicherheit an Maso Finiguerra knüpfen, der im Jahre 1460 als Florentiner Goldschmied von seinen eingegrabenen Arbeiten Abgüsse in Schwefel, aber auch auf Papier machte. Durch ihre Gefälligkeit

Digitized by Google

und leichtere Handhabung verdrängte die Kupferstecherkunst im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts fast ihre kräftigere und einfachere Schwester. Sich namentlich an die Schöpfungen der Malerei anschließend, hatte sie auch die Wirkung, die Kunst mehr in den Privatbesitz zu bringen. **Die einzelnen Arten der Kupferstecherkunst sind in folgender Ordnung, der Zeit nach, aufeinander gefolgt: 1) Das Kupferstechen mit dem Grabstichel, oder die Kupferstecherkunst im engern Sinne des Worts.** Diese Manier ist die älteste von allen. Man zeichnet die Umrisse und Formen seines Stoffs mit einer spitzen Nadel, welche die kalte Nadel genannt wird, in das Kupfer, und schneidet nachher, vermittelst des Grabstichels, mehr oder weniger große und tiefe Furchen, welche Taillen (Schraffirungen) genannt werden. Sicherheit der Umrisse, Mannichfaltigkeit der Töne, selbst ein Andeuten der Farbe, und ein Glanz, der das Auge einnimmt, zeichnen die Werke in dieser Manier aus. Aber diese Manier ist auch sehr schwer, weil die Striche rein und mit fester Hand geführt seyn müssen, und ein Fehler sich schwer wieder gut machen läßt. Die zu genaue Regelmäßigkeit und Schärfe des Strichs veranlaßt zumal in den Fleischpartien und dem Baumschlag eine gewisse Härte; darum eignet sich diese Manier auch nicht für alle Gegenstände der Natur, vorzüglich jene, deren Charakter Zartheit ist; im Ganzen mehr zur Darstellung stark gezeichneter Umrisse, als für leichte, verschwimmende Formen, mehr für große, als kleine, mit großer Genauigkeit des Details ausgeführte Bilder. Seidene Stoffe kann allein der Grabstichel täuschend darstellen. Auch die Kunst des Grabstichels blieb sich nicht immer gleich. Früher legte man die Schraffirungen schlicht und einfach, nur nach Bedarf der charakteristischen Form der Glieder, die dadurch ins Runde gestellt werden sollten, ohne Anspruch auf Glanz und Zierlichkeit. Nachher liebte man das Einfache nicht mehr, und vormals strenge bestimmte Umrisse mußten in süßelnde Weiche und charakterlose Unbestimmtheit verwandelt werden, damit überall mehr und durchaus befriedigende Wirkung für das Auge hervorgebracht würde. Albrecht Dürer, Golzius, Marc-Antonio, Bause, Bloemaert, Edelink, Woollet, Gotthold und Friedrich Müller, Sharp, Wille, Cunego, Volpato, Raphael Morghen, Folo, Longhi, Lasinio, Desnoyers, Rahl, Toschi ꝛc. sind vorzügliche Meister in derselben. **2) Das Aetzen oder Radiren.** Man über-

Digitized by Google

zieht die fein polirte Kupferplatte mit dem sogenannten Radirgrunde, welcher in einem gewissen Firnisse besteht, den man am besten mit Wachsruß anlaufen läßt. Dieser Grund wird nach der darzustellenden Zeichnung mit der Radirnadel bis auf das Kupfer aufgerissen, auch wohl etwas in das Kupfer hineingeritzt; hierauf zieht man rings um die Kupfertafel herum einen Rand von Wachs, und gießt Scheidewasser darauf, welches in die, vom Aetzgrunde entblößten, Stellen eindringt, dieselben vertieft, und so die Figuren in Kupfer darstellt. Die Aetz- oder Radirmanier ist die bequemste Art, auf Kupferplatten zu zeichnen; sie gestattet eine große Freiheit und Leichtigkeit in der Behandlung der Linien, und hat eine ausgezeichnet malerische Wirkung; besonders ist sie durch Ausführlichkeit und Nachahmung der Mitteltinten für einzelne Theile der Landschaft, z. B. für den Baumschlag unerreichbar, wenn sie gleich in Rücksicht auf großartige Wirkung die Arbeit des Grabstichels selbst nicht erreichen kann. Ihrer freiern Bewegung wegen war sie auch die Lieblingsmanier großer Maler, ihre Ideen in flüchtigen Andeutungen hinzuwerfen. Der Erfinder der Aetzkunst ist ohne Zweifel Albrecht Dürer, obwohl die Italiener ihrem F. Mazzuoli, gen. il Parmeggiano, die Ehre der Erfindung zuschreiben wollen. Albrecht Dürer, Rembrandt, die Carracci, Salvator Rosa, Stephan della Bella, Callot, Claude Melan, Wenzel Hollar, Daniel Chodowiecki, Geßner, Kolbe, G. F. Schmidt, Le Clerc, Waterloo, Du Jardin, Cochin, Hogarth, Geyser, Meil, Matth. Merian, Adam Bartsch u. a. sind diejenigen Künstler, deren radirte Arbeiten am höchsten geschätzt werden. — **Die Radirnadel trat bald mit dem Grabstichel in Verbindung**, und hier vermag die Kupferstecherkunst das Höchste zu erreichen; hier nähert sie sich der Harmonie des Helldunkels, wie wir es an Boissieux ꝛc. Blättern sehen; den geätzten Platten kann nämlich durch den Grabstichel die gehörige Vollendung in Rücksicht auf Reinheit und Kraft gegeben werden. Durch diese Verbindung verschwindet die Härte vom Grabstichel, und der ungehemmte Gang der Radirnadel wird gehaltener. Deswegen stehen G. Audran, Nic. Dorigny und die Schüler von Rubens, Pontius, Soutermann, Bolswert, Vorstermann u. a. so hoch, zumal über den Neuern. Doch haben ein Giov. Volpato, sein Schüler Raph. Morghen Treffliches geleistet. 4) **Die Punktirmanier mit dem Ham-**

mer oder Punsen und mit dem Roulet (Opus mallei der beiden Lutma). Da die Kupferstecherkunst von den Goldschmieden ausging, so ist zwar der Hammer der Goldschmiede gleich anfangs dabei gebraucht worden; allein die gehämmerte Arbeit kam vorzüglich im 16ten Jahrhundert auf, wo man mit einem Spitzhammer feine Punkte in die Platte schlug, und so die Figuren herausbrachte, dabei aber gewöhnlich zugleich mit dem Grabstichel nachhalf. Der Erste, welcher seinen Blättern eine malerische Haltung gab, war der Italiener J. Campagnola; später, nämlich 1681, gab Lutma in Amsterdam vortreffliche Portraits in dieser Manier heraus. Im engern Sinne des Worts heißt jedoch gegenwärtig punktirte Manier diejenige Vervollkommnung derselben, an welcher Bartolozzi in England, wo nicht den ersten, doch den vorzüglichsten Antheil hatte. Sie ist eine Zusammensetzung von Punkten und Schraffirungen, in welcher aber die Punkte der herrschende Theil, und gewöhnlich in dem Fleischigen und in den Gründen angebracht sind. Als ihr Erfinder wird der Holländer J. Bylaert genannt. Diese Manier ist, wie der Grabstichel, mühsam und langwierig, und mehr eine durch große Sorgfalt unterstützte Mechanik, ohne freie Bewegung. Zwar schmeichelt ihre sanfte Weichheit dem Auge, aber mit dieser Weichheit tritt zugleich Unbestimmtheit, Kraftlosigkeit und Mattigkeit ein, die sie der Linienarbeit weit nachsetzen. Nebst Bartolozzi haben Burke, Collyer, Ryland u. a., die Deutschen Daniel Berger, C. Feller, John, Fleischmann, Ludw. Heß, G. Fr. Schmidt in dieser Manier gearbeitet. Uebrigens sind in derselben auch rothe und bunte Abdrücke vorhanden. Wahrscheinlich ist die eben erwähnte Punktirmanier aus der Crayon- oder Zeichnungsmanier entstanden, die auch zur Punktirmanier gehört, mit dem Roulet und andern Werkzeugen ausgeübt wird, und Handzeichnungen in schwarzer und rother Kreide nachahmt. Sie ward von François im Anfange der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts erfunden, von Gilles Desmarteaux, dem ältern, vervollkommnet. Sie ist vorzüglich geeignet, Vorzeichnungen zu liefern; denn derjenige, der nach Kupferstichen zeichnet, gewöhnt sich an eine harte und steife Manier. 5) **Die schwarze Kunst, eine Erfindung des hessenkassel'schen Oberstlieutenants L. v. Siegen im 17ten Jahrhundert.** Man nennt sie in Italien und England **Mezzo tinto** (Helldunkel, oder halbe Färbung, damit bezeichnend), in Frankreich **Taille d'épargne**

Digitized by Google

und **Gravure en manière noire**, und in Süd-Deutschland den **Sammetstich, oder geschabte Manier.** Sie unterscheidet sich vom Kupferstechen und Kupferätzen dadurch, daß man bei diesen beiden den Schatten, bei der schwarzen Kunst aber das Licht in das völlig rauh gemachte Kupfer hineinarbeitet; sie läßt die Gegenstände dadurch hervortreten, daß das Licht in die Dunkelheit gebracht wird. Es kommt dabei hauptsächlich auf den Grund an. Ein sanftes Verschmelzen der Theile, verbunden mit großer Wirkung der Licht- und Schattenmassen, zeichnet diese Manier ganz besonders aus; sie ist von auffallend schöner Wirkung zu Bildnissen und zu historischen Darstellungen, wenn diese nicht viele und zu kleine Figuren haben, zu Nachtscenen ꝛc. Außer einem Gemälde kann nichts das sanft verschmolzene Fleisch, das wallende Haar, die Falten der Gewänder und die blinkenden Waffen so gut nachbilden, als die schwarze Kunst; aber die Umrisse lassen sich nicht so bestimmt und geistreich darin zeichnen, wie mit dem Grabstichel; daher können sich die besondern Theile bei so gehäuften und kleinen Figuren nicht genug herausheben. Auch überschreitet die Zahl guter Abdrücke selten 200. Die Britten brachten es in diesem Zweige am weitesten; John Smith und George White machen hierin Epoche. Auch Vogel in Deutschland, Villart in den Niederlanden, Boyer bei den Franzosen gewannen besondern Ruhm darin. Nach Rembrandt, Benedetto, Murillo, Vandyk, Reynolds und West hat man die ausgezeichnetsten Blätter.

**Die schwarze Kunst hat Gelegenheit 6) zur Erfindung der mehrfarbigen Kupfer oder des Farbendrucks gegeben.** Dieser geschieht mittelst mehrerer Platten, welche, eine jede besonders, mit ihrer eigenen Farbe auf das nämliche Blatt Papier abgedruckt werden. Die Platten müssen richtig aufeinander passen, und auf jeder werden nur die Partien, die von einerlei Farbe sind, ausgeführt. Alle Farben, die hiezu gebraucht werden, müssen durchsichtig seyn, so daß, wo sie sich mischen sollen, eine durch die andere im Abdrucke durchschimmere. Auch bietet der Farbendruck viele Schwierigkeiten dar, weil einmal, wenn etwas nach einem Gemälde im Ton des Originals gearbeitet werden soll, der Kupferstecher selbst Kolorist seyn muß, um in den Charakter des Urbildes einzugehen, dann aber auch, weil das technische Verfahren dieser Kunst mit einzelnen Uebeln verbunden ist, die sich im Metall, auch selbst im Druck schwer umgehen lassen, indem auf Veränderung der Farbe sowohl die im Metall enthaltene Säure als auch die Wärme der Platte

Digitized by Google

während des Drucks viel einwirken, und endlich auch wegen des genauen Auflegens des Papiers; weshalb in den Platten an einigen Orten des Randes kleine metallne erhöhte Punkte angebracht sind, um beim Auflegen des Papiers den innern Raum der Arbeit bestimmter auffinden zu können. Der Farbendruck eignet sich für Pflanzen, Früchte, architektonische und anatomische Gegenstände; doch können die gelungensten Arbeiten der Art höchstens den Nichtkenner bestechen. Der Erfinder des Farbendruckes war Le Blond, ein geborner Franzose († 1741). Gautier, Dagoty in Paris und Robert führten diese Kunst in Frankreich ein, und lieferten auch Porträts in dieser Manier. L'Admiral in Leyden, der neapolitanische Prinz San Severo, vorzüglich aber Götz aus Mähren, nebst seiner Tochter, vervollkommneten sie noch mehr. Aus des letztern Schule ging der Venetianer Franz Bartolozzi hervor, der in England so großes Aufsehen machte. 7) **Die Tuschmanier, Bistermanier (Aqua tinta)**, ward erst in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhundertes von Le Rime erfunden; sie gründet sich mehr auf materielle Mechanik, und läßt sich füglich als eine bestimmte Ausbildungsart der Zeichenkunst betrachten. Le Prince vervollkommnete sie, und bediente sich bloß einer Beitze, die er vermittelst des Pinsels auf die Kupferplatte trug. Sie ahmt Zeichnungen in Tusch, Sepia ꝛc. nach, besonders wo der Effekt durch Hauptmassen bewirkt werden soll. Die Tuschmanier eignet sich für die sanftere Landschaft, für Thierstücke und Architektur; nur gelingt ihr die Luftperspektive selten. Das vorzüglichste in dieser Gattung haben die Britten (seit Gilpin) und Deutsche, unter diesen die Prestel und Wilhelm Kobel, geliefert. 8) **Bunte Kupfer, illuminirte, oder kolorirte Blätter**, welche, obwohl nicht zum Vortheile der echten Kunst, in England so sehr Mode geworden sind. Die eigentlich bunten Abdrücke (denn sie unterscheiden sich noch von den illuminirten Kupfern) werden theils von mehr als einer Platte, theils mit einer einzigen gemacht; die erstern sind die ältern, die letztern die spätern, aber auch weit bessern. Wenn bloß die Umrisse auf die Platte geätzt sind, alles übrige aber von kunstfertiger Hand mit dem Pinsel ausgeführt wird, wie in den Blättern von Aberli und Rieter, mag sich besonders die Landschaft dieser Erfindung mit Vortheil bedienen. Werden aber ausgeführte historische Kupferstiche kolorirt, so werden sie immer verunglücken.

§. 390. **In der neuesten Zeit ward in England die Ku-**

Digitized by Google

pferstecherkunst noch durch die Erfindung (oder wenigstens Vervollkommnung) Abdrücke in Stahlplatten zu geben (Sideroxraphie, Stahlstich), erweitert. Die Vorzüge des Stahlstiches vor dem Kupferstiche bestehen in der Möglichkeit, selbst den kleinsten Gegenständen die nöthige Zartheit und Präcision in der Ausführung zu geben, welches lediglich in der Eigenschaft des Materials bedingt ist; hauptsächlich aber weil das Bild unzählige Vervielfältigung, und zwar auf eine Art erlaubt, daß der 10000ste Abdruck keinen wesentlichen Unterschied von dem ersten zeigt. — Uebrigens haben verschiedene Künstler auch die einzelnen Arten der Kupferstecherkunst mit einander zu verbinden gesucht; aber bei solchen Blättern, die Vereinigung des Grabstichels und der Radirnadel abgerechnet, geht die Harmonie verloren. Im Allgemeinen ist noch zu bemerken, daß nicht nur ein jeder Gegenstand, sondern auch ein jeder Maler eine verschiedene Behandlung des Kupferstechers erfordert.

§. 391. **Endlich gehört zu den zeichnenden Künsten noch der Steindruck (die Lithographie)** Diese wichtige Erfindung verdanken wir Aloys Sennefelder aus Prag, der auch ein treffliches Lehrbuch der Lithographie 1819, 2. Aufl. 1834, herausgab. (Vgl. K. Sennefelder (Bruder des vorigen), Lehrbuch der Lithographie. Regensb. 1833. J. B. B. Bauß die Lithographie in ihrem ganzen Umfange. Augsb. 1831. 2. Aufl. 1836. — Dr J. H. M. Poppe, die Lithographie im ganzen Umfange und in allen Manieren. Stuttg. 1833. F. Tudot, Lithographie oder Beschreibung aller Mittel auf Stein zu zeichnen. Nach der zweiten verbess. Aufl. aus dem Franz. übers. v. C. F. D. Stuttg. 1834.) Der Steindruck ist die Kunst, Gestalten, Umrisse u. s. w. auf Stein zu zeichnen, oder zu schreiben, und dann durch den Abdruck mittelst einer Presse zu vervielfältigen. Das Verfahren hiebei ist aber sehr verwickelt und schwierig. Hinsichtlich der Zeichnung ist die Manier zunächst zweifach: die erhobene, bei der die Zeichnung über dem geätzten Grunde etwas hervorsteht, und die vertiefte, welche den Charakter einer radirten Platte hat. Auch kann man Kupferstiche vervielfältigen, indem man sie, wenn sie aus der Kupferdruckerpresse kommen, naß auf einen Stein legt, und diesen durch die Steindruckerpresse gehen läßt, wodurch der Stein eben solche Abdrücke, nur nicht mit den zarten Tönen und Fernen liefert, als die Kupferplatte. Auch erhält man durch eine gutgearbeitete Kreidenplatte öfter nicht mehr als 300 gute Abdrücke. Die ersten Ab-

Digitized by Google

drücke erscheinen zu unrein, die letztern zu unbestimmt und schwach. Ueberhaupt muß beim Drucken die größte Sorgfalt angewendet werden. Auch fordert vorzügliche Sorgfalt die Auswahl des Papiers zum Abdrucke einer Steinplatte. In München, Wien, Berlin, Hamburg und mehreren andern Städten Deutschlands, vorzüglich in der lithographischen Anstalt Lasteyrie's in Paris, auch der Akkermann's in London, wie auch in der kaiserlichen zu Petersburg sind treffliche Blätter durch den Steindruck gefertigt worden. Was jetzt in Paris geleistet wird, übertrifft an malerischem Effekt, Zartheit des Umrisses, gefälligem Eindruck, und Nachahmung der Lokaltinten und des Kolorits, des Glänzenden, Geglätteten in Stoffen, Waffen und dergleichen, bei weitem Alles, was der Kupferstich zu leisten vermag; hingegen wird dieser in der Kraft der Zeichnung, Mannichfaltigkeit der Töne, der großartigen Wirkung und dem Plastischen der Formen dem Steindrucke immer überlegen bleiben. In W. Zahn's trefflichem Werke: »Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä.« Berlin 1828—1830 in 10 Heften« — ist der farbige Steindruck zum erstenmal mit technischer Vollendung ausgeführt. — Der Lithograph Engelmann in Paris hat neuerdings die Chromolithographie oder den Steindruck in Farben erfunden. So großen Vortheil übrigens die Erfindung des Steindrucks dem vollendeten Künstler, Zeichner und Maler, zur Vervielfältigung seiner Ideen und Kompositionen darbietet, eben so nachtheilig wirkt die Leichtigkeit ihrer Behandlung durch Hervorbringung zahlloser schlechter Kopien und Produkte unreifer Talente auf Kunstliebe und Kunsthandel.

Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst ꝛc. von J. G. v. Quandt. Leipzig 1826. 8.

M. Henrici, die Kupferstecherkunst und der Stahlstich. Lpz. 1834.

Die Kupferstecherei von C. Barth. 1837. 2 Thle. 8.

Jos. Heller's Geschichte der Holzschneidekunst, nebst einem Verzeichnisse der sämmtlichen xylographischen Werke. Bamberg 1823. 8. — Dessen praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. 3 Bde. Bamberg 1824—36.

Digitized by Google

## Tonkunst.

§. 392. **Die tönende Kunst, Tonkunst (Musik), bildet für den Sinn des Gehörs**; darum ward sie zu den Künsten der Zeit gerechnet, weil jedes Tonstück auf einer successiven Reihe von Tönen beruht, und der Einwurf, daß Töne in der Luft gebildet werden, ohne Gewicht ist, da die Luft als ein Medium des Raums für die Tonkunst nichts mehr ist, als eine nothwendige Vorbedingung der Möglichkeit ihrer successiven Darstellungen. Zwar bestehen Akkorde unstreitig aus zweien oder mehreren zugleich gegebenen Tönen; aber ein einzelner Akkord begründet auch noch kein Tonstück, und mehrere Akkorde werden eben so, wie einzelne Töne, nur allmälig gegeben und aufgefaßt.

§. 393. **Die Tonkunst ist die subjektivste Kunst, die Kunst durch unartikulirte Töne unmittelbar Gefühle, mittelbar die ewige Idee des Schönen, die Ahnung des Höchsten und Heiligsten in der Zeit darzustellen; sie ist es nämlich, die, ohne Vorbild in der äußeren Natur, ein Reich der unsichtbaren, nur dem Geiste zugänglichen, Schönheit in dem Elemente der Zeit errichtet; sie, die das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Wehen in Natur und Menschenbrust mit der Tiefe und Fülle der Ahnung auszusprechen im Stande ist; sie ist Poesie in ungegliederten Tönen, heilige Sprache des Gefühls; darum unter allen Künsten der Dichtkunst, und vor allem der Lyrik am nächsten verwandt.** Beide stammen unmittelbar aus dem Gefühlsvermögen; beide stellen die Zustände desselben dar; beide sprechen unmittelbar das Gefühl an. Unter allen Künsten sind Lyrik und Musik in ihren Quellen und ihren Wirkungen die geheimnißvollsten und unbegreiflichsten. Nicht das, was die Musik ausspricht, ist für das Wesentliche ihrer Darstellungen zu nehmen, sondern vielmehr das, was sie im tiefsten Seelenhintergrunde als ihr wahres Gefühl mehr ahnen läßt denn zur Schau trägt. Ihre Verschiedenheit hängt nur davon ab, daß die Musik an sich durch unartikulirte (d. i. durch kein Sprachorgan gebrochene und gegliederte, sondern bloß durch den Klang kennbare), die Dichtkunst durch artikulirte Töne darstellt, außer, wenn in der Gesangkunst Musik und Dichtkunst zu einer Totalwirkung zusammentreten. Aber der musikalische Ton ist lebendig, nicht todt, wie das Wort, welches erst durch den Begriff beseelt werden muß; er ist unmittelbarer Ausdruck des Innern, Aeußerung und Enthüllung des innersten und tiefsten Gefühls, er ist die gemeinsame Men-

Digitized by Google

schensprache, und jedem Kinde verständlich. Treffend sagt daher Schiller:

»Leben athme die bildende Kunst, Geist fodr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus!«

Und so wird in der Musik die Anschauung nicht hervorgebracht durch ein Geistig-Successives, sondern durch ein Körperlich-Successives, durch ein Hörbares, in welchem unmittelbar die Anschauung gegeben ist, während in der Poesie die Anschauung nach und nach aus dem Reflektirten folgt. — Wegen jenes Ursprungs der Ton- und Dichtkunst im Gefühle, und wegen ihres verwandten Mediums der Darstellung bringen sie auch in dem Menschen analoge Wirkungen hervor. Dann aber, wenn die Musik Affekte und Leidenschaften zeichnet und schildert, wie in der dramatischen und kriegerischen Musik, nähert sie sich den Wirkungen der Sprache der Beredsamkeit, weil sie dann nicht unmittelbar und rein das innere Gefühl wiedergibt, sondern ein Gefühl, das durch erregte Triebe und Leidenschaften in Bewegung gesetzt ist, und sich mit den verwandten Zuständen des Bestrebungsvermögens vergesellschaftet.

§. 394. **Das Vergnügen an einer musikalischen Komposition ist aber nicht vielleicht bloß sinnlich, oder bloß theoretisch.** Freilich afficirt die Tonkunst unmittelbar die Nerven, und hat vielleicht einen stärkern, nähern und tiefern Einfluß auf den Körper, als die andern Künste; aber Töne und Laute als solche sind noch nicht schön; der einzelne Ton und Laut wird wohl einen sinnlichen Reiz in dem Organ, aber kein Interesse der geistigen Vermögen, kein reines Wohlgefallen an demselben, keine höhere Bewegung des Gefühls hervorbringen. Auch geht unser Vergnügen an Werken der Tonkunst nicht etwa bloß aus der Berechnung und Vergleichung der Luftschwingungen, oder allein aus künstlichen Zusammenstellungen der Töne, aus kühnen, überraschenden Uebergängen hervor. Dieß wäre wohl ein mathematisches, überhaupt ein Verstandes-Vergnügen, aber kein eigentlich ästhetisches. **Die Schönheit der Werke der Tonkunst hängt einzig von der produktiven Kraft des Künstlers in der Bestimmung der Aufeinanderfolge, des Wechsels und der Verbindung (dem Zugleichseyn) der Töne ab, durch welche ein freies Spiel der Phantasie, und eine tiefe Bewegung des Gefühls gleichzeitig mit dem wohlthuenden sinnlichen Reize im Gehörorgan, hervorgebracht wird.** Die Musik ergreift uns am gewaltigsten, dringt in die verborgensten Tiefen unserer Brust, und

Digitized by Google

verkündigt uns das Höchste unserer wundervollen Natur; sie ist Ausdruck der innigen, unnennbaren Sehnsucht.

§. 395. Jedes Gefühl hat seinen eigenthümlichen Ton, durch den es sich ankündigt und äußert, und jeder Ton findet seinen Wiederhall in jedem Gemüthe. **Soll also die Tonkunst ihrem Wesen angemessen seyn und ihren Zweck erfüllen; so muß sie ein Wiederhall des im Gefühl angeregten Tones, sie muß ein treuer Ausdruck der innern Zustände des Gefühlsvermögens, und der Folge, des Wechsels, der Verbindung und des Ineinanderfließens der menschlichen Gefühle seyn.** Jede äußere Musik muß erst Musik in unserem Innern seyn.

§. 396. **Die Musik ist eine der ältesten unter den schönen Künsten, die ursprünglichste;** die Natur hatte ja selbst den Keim derselben in den Menschen gelegt; der Gesang ist so natürlich, und entströmt unserer Brust so frei und kunstlos, daß jeder durch Freude oder Schmerz entlockte Ton, ja selbst das erste Lallen eines Kindes nichts anders als Ausdruck seiner Empfindung oder seines Gefühles ist. Es war daher ungereimt, die erste Veranlassung zur Musik im Gesange der Vögel zu suchen. **Aber so alt die Musik ist, so erreichte sie doch am spätesten die hohe Ausbildung und Vollendung, in der wir sie jetzt erblicken.** Der Hauptgrund hievon liegt wohl darin, daß sich aus dem Alterthume nicht, wie in den bildenden und redenden Künsten, solche Meisterstücke erhalten haben, die der Folgezeit zum Vorbilde dienen konnten. Unsere Musik ist durchaus eine moderne Kunst; sie hat sich im Schooße unserer neu-europäischen Kultur aus sich selbst entwickeln, und ohne Beihilfe alter Muster nach unserem eigenthümlichen Charakter ausbilden müssen.

§. 397. **Die Kräfte (oder Elemente), welche sich in einem vollkommenen Tonstück zu Einer Wirkung vereinigen, sind der Rhythmus, mit Einschluß der Bewegung, der Ton, die Melodie und die Harmonie.** Auch im Kinde erwacht der Sinn für Rhythmus früher, als der Sinn für Melodie, so wie dieser früher erwacht als der für Harmonie (Mehrstimmigkeit).

§. 398. **Unter musikalischem Rhythmus (Tonverhalt) versteht man einen verhältniß- oder regelmäßigen wohlgefälligen Wechsel von Tonlängen, d. i. von langen und kurzen Tönen in gewissen Zeitabschnitten oder Taktarten; oder auch eine gesetzliche Bewegung der Töne in fühlbaren Zeitabschnitten mittelst des Iktus, d. i. eines geschärften Tones, womit eine Reihe von Tönen anhebt.** Der Rhythmus ist schon

Digitized by Google

dadurch angenehm, daß er eine lange Folge von Eindrücken deutlich macht, indem er sie in kleinere Abschnitte sondert. Er wird es aber noch mehr dadurch, daß sich diese Abschnitte einander gleich und ähnlich sind. Durch jenes vermindert er das Mannichfaltige zu dem leicht übersehbaren Maße, durch diese verbindet er es zur Einheit. Der Rhythmus hängt nicht von Willkühr ab, sondern wird durch die eigenthümliche Natur der Gefühle bestimmt, durch ihr langsames oder geschwindes Fortschreiten, ihr Sinken oder Steigen, je nachdem sie ernster und ruhiger, oder lebhafter und stürmischer sind. Dadurch und nur dadurch wird der Rhythmus schön; dadurch erhält er eine Kraft, die ihn zu dem Elemente einer schönen Kunst erhebt. Schon die rhythmische Bewegung der Dreschflegel in den Scheuern und der Hämmer in den Schmieden ist angenehm, wie Eberhard in seinem Handbuch der Aesthetik bemerkt; aber wer wird sie schön nennen? denn sie ist bloß das Werk eines gemeinen Bedürfnisses, ohne geistigen Sinn, ohne Bedeutung des Innern, ohne Ausdruck eines Gefühls. Der schöne Rhythmus hat eine ganz andere Kraft; er ist bedeutend, drückt ein Gefühl aus, und theilt ein Gefühl mit. So belebt er durch die klingende Cymbel und das dumpfe Tambourin die ländlichen Reihen zu fröhlichem Tanze; so tönt er aus der kriegerischen Trommel, befeuert den Muth, beflügelt den Schritt, und zieht selbst in den Spielen des Kriegs ein hüpfendes Heer jauchzender Knaben hinter sich her. Die eintönige Trommel und das eintönige Tambourin thun ihre orphischen Wunder bloß durch die Gewalt ihres Rhythmus. Wenn in den Tönen nicht der bloße Rhythmus diese Kraft schon besäße, woher würde sie der gemeinste Tanz erhalten, dessen einförmigen Schritten nur die Harmonie der Bewegungsabschnitte Schönheit geben kann?

§. 399. **Die kleinste Zeitfolge, woraus der Rhythmus besteht, ist in der Musik der Takt, d. h. das stets unverändert wiederkehrende Zeitmaß einer Anzahl von langen und kurzen Tönen,** in dem Tanze der Tanzschritt, in der Poesie der Sylbenfuß. Alle diese Elemente des Rhythmus bestehen aber oft aus mehreren Zeittheilen; der einfache Takt besteht nur aus zwei Zeittheilen. Von diesen muß der eine lang und der andere kurz seyn; denn nur durch die Größe ihrer Theile, durch Länge und Kürze, kann sich ein Abschnitt der abstrakten Zeit von dem andern unter-

Digitized by Google

scheiden. Wenn aber in den kleinsten Zeiten keine Verschiedenheit der Größe ist, so kann doch immer eine in der Beschaffenheit seyn; denn die Länge und Kürze, woraus der einfache Takt, der einfache Sylbenfuß, der einfache Tanzschritt besteht, kann immer noch eine verschiedene Stellung haben. Die Zeitfolge von — ∪ und ∪ — ist nach ihrer Quantität einerlei; aber beide haben eine verschiedene Qualität; jene ist sinkend, diese hebend. — Diese einfachen und kleinsten Zeitfolgen sind nun die ersten Elemente aller zusammengesetzten und größern Takte, Tanzschritte und Sylbenfüße; das, wodurch sie unser Interesse erregen, ist die Uebereinstimmung der Beschaffenheit des Rhythmus mit demjenigen Gefühle, wovon er der natürliche Ausdruck ist. Das, was diese Momente des Rhythmus mit unsern Gefühlen in Verbindung bringt, ist, daß nach der Eintheilung aller unserer Gefühle in starke und schwache (feurige und sanfte) der steigende Rhythmus den erstern, der sinkende aber den zweiten entspricht. — Da nun aus der mannichfaltigen Mischung der einfachen Zeitfolgen sehr viele zusammengesetzte Rhythmen hervorgehen, die insgesammt nach der Verschiedenheit ihrer Größe und ihrer Beschaffenheit sehr verschiedenartige Charaktere haben; so findet da wieder eine Wahl Statt, die durch nichts anderes als durch ihre Uebereinstimmung mit dem Gefühle, dessen Ausdruck im schönen Ganzen herrschen soll, gerechtfertigt werden kann. In allem geraden Takt liegt mehr der Ausdruck gemäßigter Seelenbewegung und innern Friedens, indeß alles ungerade Zeitmaß mehr auf eine größere Erregtheit und Leidenschaft deutet, die gewissermaßen mit der steigenden Zahl wächst bis zur Darstellung gänzlicher innerer Zerrissenheit. — Die Vermischung der geraden und ungeraden Taktarten, sowohl nacheinander, als auch gleichzeitig, wird in ihrer mannichfachen Modifikation stets eine bedeutsame Anwendung finden, wo Unstetheit der Empfindung, Kampf der verschiedenen Leidenschaften, rascher Wechsel entgegengesetzter Gefühle, innere oder auch äußere Verwirrung, Kriegsgetümmel, wilder Volksjubel und andere ähnliche Zustände und Situationen dargestellt werden sollen. Was ferner das Wesentlichste der Taktfüllung und die Notengattungen selbst betrifft, so ist von selbst ersichtlich, daß lange gehaltene Noten Ernst und Trauer, Würde und Hoheit; kürzere dagegen, Freude und Scherz, Anmuth und tändelndes Spiel bezeichnen. Selbst die Pause ist von tiefer,



Digitized by Google

charakteristischer Bedeutsamkeit. Unruhiges Bangen des klopfenden Herzens, ängstliches Beben bis zum Stocken der Pulse, Schrecken und Furcht und Entsetzen werden deutlich dadurch ausgedrückt. In Beethoven's erster Messe beginnt das Gloria mit Entfaltung des C Akkords und ruht; denn eine Unendlichkeit der Verherrlichung sprach sich aus, und für weitere Regung bedarf die Seele der Fassung. — Punktirte Noten mit ihren gleichsam geschärften Rhythmen bezeichnen stets nur innere Zustände der höchsten Unruhe, besonders heftige Aufwallungen des Schmerzes und der Freude. Verlängert der Punkt den Gehalt der Noten, so verkürzen Vorschläge um ein Geringes deren Werth. Muthwillig gleichsam drängt der Vorschlag sich in das abgemessene und geregelte Zeitmaß ein, und dieser lustige Muthwille, ein launiges Necken und Foppen, ist denn auch seine wahrhafte Natur. — Synkopien, oder Rückungen, haben in ihrer Bewegung beständig etwas dem rhythmischen Gefühle schlechthin Widerstrebendes: höchste Beklommenheit, verborgene Furcht, mühsam verhaltener Schmerz, geheime, doch aber hervorbrechende Sehnsucht, erheuchelte Ruhe, gleichsam ein Lächeln in Thränen, können durch synkopirte Noten charakteristisch ausgedrückt werden. Auch die musikalischen Sätze und Perioden nach ihrer verschiedenen Länge und nach verschiedenen Takten dienen zu charakteristischem Ausdruck. Endlich geben die verschiedenen Einschnitte den musikalischen Sätzen nicht minder eine eigenthümliche Färbung. Die männliche Cäsur hat immer etwas Festes und Bestimmtes, die weibliche dagegen zeigt stets etwas Schwankendes.

§. 400. Der Dreisechszehntel-Takt hat als das kürzeste Zeitmaß etwas so Bewegtes, ohne Rückhalt Dahinstrebendes, daß er nur bei der Darstellung der höchsten psychischen Erregtheit eine seltene Anwendung finden kann. Höchste innere Unruhe des Gemüths, Folter der Gewissensfurie, fortstrebende, beflügelte Angst, besinnungslose Flucht und ähnliche, an gänzliche Bewußtlosigkeit grenzende psychische Zustände oder äußere Situationen liegen im Bereich dieses Zeitmaßes. Der Zweiachtel-Takt kommt, gegen das vorige Zeitmaß gehalten, doch aller strebenden Eile ungeachtet, schon gewissermassen zum Bewußtseyn. Es ist hier gleichsam der freiere Wille, der noch über der Erregtheit der Seele schwebt; Trotz, Eigensinn, kühn anstrebende Kraft in plötzlicher Gefahr, auch wohl Muthwille und böser Hohn, unheimliche Be-

Digitized by Google

gier und ähnliche Leidenschaft liegen deshalb in der Sphäre dieses Zeitmaßes. Der Dreiachtel-Takt athmet eine kindliche, oft kindische Fröhlichkeit; er scherzt und tändelt leicht und naiv, doch ist es weniger eine mit Liebe und Zärtlichkeit verbundene Tändelei, als die eines gutmüthig neckenden Muthwillens. Zweckwidrig hat Michael Haydn in der **Missa solennis** das Credo in diesem Takt gesetzt. Der Vierachtel-Takt ist zwar auch fröhlicher Natur, aber in dieser ruhig, sanft dahinfließenden Form ist es jene gehaltenere, würdige Heiterkeit, die stets ein klarer Ausdruck ist der innern Harmonie; alle sanfteren Regungen der Freude, diejenigen angenehmen Gefühle, die nicht durch stärkeres Hervortreten einer einzigen Seelenbewegung die innerste selbstbewußte Klarheit trüben, werden treffend dargestellt in diesem Takt. Z. B. Beethoven's Finale der **C Moll-Symphonie**. Der Zweiviertel-Takt hat die geringste charakteristische Bestimmtheit; doch deutet er in der klaren Symmetrie seiner Theile nur auf harmonische Seelenzustände der Ruhe und des heitern Glücks. Z. B. in Beethoven's Pastoralsymphonie beim Eintritt in das ländliche Leben. Der Fünfachtel-Takt gehört nur den erregteren psychischen Zuständen, wo die Ruhe der Seele schon wesentlich gefährdet ist; die verschiedenen Regungen der Eifersucht, des Zornes und selbst der Wuth, wie überhaupt der innern Zerrissenheit, liegen in seinem Bereich. Der Sechsachtel-Takt ist das Zeitmaß der Grazien; überall, wo Schönheit der Bewegung mit Anmuth und Würde sich vereinen soll, ist er an seinem Platze. An der Hand der Natur folgt diesem Rhythmus das Volkslied, der Jagdgesang, das Schifferlied. Der Dreiviertel-Takt hat unter allen ungeraden Taktarten den gemessensten Gang, doch aber ist er selbst kein Bild der Ruhe; es ist das natürlichste Zeitmaß aller ungestillten Sehnsucht. So äußert sich denn hierin am liebsten der heimliche Schmerz unbefriedigter Liebe; stilles Hoffen, innerste Wehmuth, Gram und Leid gehören in seine Sphäre. Unter den Tänzen wählt die Menuet und die Polonaise diesen Takt. Der Siebenachtel-Takt ist nur ein Ausdruck gänzlichster innerer Zerrissenheit; Schmerz, Zorn und Wuth, in ihren für die Darstellung schöner Kunst nach Möglichkeit gesteigerten Potenzen, erscheinen auf kurze Augenblicke allenfalls in demselben; Wahnsinn und Raserei aber liegen natürlich in seinem Bereich. Der Vierviertel-Takt ist stets ein Ausdruck der Ruhe und des innern Friedens. Schöne Würde, Kraft und Muth und



Digitized by Google

männlicher Ernst sind ihm eigen; ein Geist der Hoheit und der ruhigen Erhabenheit thront in seiner Bewegung; und so belebt er am schönsten das Gefühl der Andacht; aber auch irdische Feierlichkeit liegt in seinem Gebiete. Der Neunachtel-Takt ist ein schöner Ausdruck der sanft bewegten Seele. Nicht die Grazie des heiter in sich vergnügten Sechsachtel-Taktes wohnt ihm bei; nicht mehr der lustige Frohsinn, und die rasch aufflackernde Erregtheit des Dreiachtel-Takts; tiefer ergreifend und bleibender vielmehr äußern sich hier die Gefühle, die schon seltener froh, als ernst und düster sind. Alle Leidenschaften und Affekte aber, welche der geregeltere Rhythmus des Neunachtel-Takts darzustellen vermag, erscheinen niemals in jener Wildheit des Fünfachtel- oder gar des Siebenachtel-Takts; sein Schmerz ist schon gemäßigt. Beethoven wählte ihn für die Scene des Egmont, in welcher Klärchen stirbt. Der Zwölfachteltakt drückt eine hohe, innere Bewegung und Leidenschaftlichkeit aus, die aber hier einen so großartigen pathetischen Charakter erhält, daß diese Taktart selbst im erhabenen Styl noch passend ihre Stelle findet. Sebastian Bach z. B. in seiner Cantate »eine feste Burg ist unser Gott,« und Beethoven in seinem Oratorium »Christus am Oelberge« haben dieselbe höchst zweckmäßig und ausdrucksvoll angewendet. (S. Seidel's Charinomos und Hand's Aesthetik der Tonkunst.)

§. 401. **Die zweite Kraft, wodurch die Musik, noch immer unabhängig von den Tönen, wirkt, ist die Bewegung (Zeitmaß, Tempo), oder der Grad der Geschwindigkeit, in welcher die Theile, oder Glieder der Taktart, in welche der Satz eingekleidet ist, vorgetragen werden.** Der Unterschied zwischen Takt und Tempo ist folgender: Der Takt bestimmt, wie sich die einzelnen Noten hinsichtlich der Dauer untereinander verhalten (ihre relative Dauer); das Tempo bestimmt dagegen die Dauer einer einzelnen Note, z. B. einer ganzen, nach irgend einem angenommenen Zeitmaße (absolute Dauer), und mißt darnach die aller übrigen ab. Es gibt fünf Hauptarten, die von dem langsamen bis zum geschwinden Zeitmaße in nachfolgender Ordnung fortschreiten: 1) das langsame Zeitmaß, welches man mit dem Worte **Largo** bezeichnet; 2) das mäßig langsame Zeitmaß, welches mit **Adagio** oder **Lento** bezeichnet wird; 3) das schrittmäßige, oder das zwischen dem langsamen und geschwinden Zeitmaße das Mittel haltende; man bezeichnet es mit **Andante**;

Digitized by Google

4) das muntere und lebhafte Zeitmaß, welches mit **Allegro**, zuweilen auch **Vivace** bezeichnet wird, und 5) das geschwinde Zeitmaß, welches man mit **Presto** zu bezeichnen gewohnt ist. — Das **Larghetto**, **Andantino** und **Allegretto** sind nur die **Mittel-** und **Seitenlinien** jener angegebnen Hauptmensuren. Doch bedingen auch hier die psychischen Zustände die mannichfachste Nüançirung; denn es hat ein jeder derselben seine ganz bestimmte, zuweilen sehr zusammengesetzte, Art der Bewegung.

§. 402. **Die Bewegung herrscht aber nicht allein durch das Ganze eines Tonstücks, und macht seinen Charakter bald durch Geschwindigkeit, bald durch Langsamkeit, bald durch die Mittelgrade derselben fühlbar; sie gibt auch in den kleinsten Theilen den geschleiften Noten im Ligato, so wie den gestoßenen im Staccato, charakteristischen Ausdruck, indem sie in jenen der Sanftheit, so wie in diesen der Heftigkeit des Gefühls entspricht.** So wie nun die feurigen und sanften Gefühle im Gemüthe des Menschen sich verschiedentlich mischen, sich in mannichfaltigen, feinen Abstufungen bald einander nähern, bald von einander entfernen, und nur auf der Mittellinie im Gleichgewichte halten: so muß es auch äußerste Endpunkte der Heftigkeit und Sanftheit des Rhythmus und der Bewegung geben, die unendlich viele Abstufungen und Mischungen zulassen, und sich da in der Mitte einander begegnen, wo sie das Gleichgewicht finden, worin auch das Wesen der Schönheit des Rhythmus und der Bewegung besteht. Rhythmus und Bewegung hat die Musik mit der Orchestik gemein, und ihre Bedeutsamkeit wird auch von dem ungebildeten Sinne erkannt. Die Beschleunigung in Rhythmus und Tempo ist, wie die höher gewordene Stimmung der Instrumente in neuerer Zeit, das Produkt eines höher gesteigerten, durchaus regsamer gewordenen inneren Lebens.

§. 403. Was den **Ton** betrifft, so unterscheidet er sich zunächst im allgemeinsten durch seine **Stärke** und **Schwäche**; denn mit diesen Unterschieden seines Charakters ist seine Bedeutung einem jeden leicht verständlich. Welches noch so wenig gebildete Ohr vernimmt nicht im lauten Aufschrei des ganzen Chors im Unisono in **Mozart's Dies irae, Dies illa**, den Ausdruck der heftigsten Gemüthsbewegung — und in seinem, zu dem leisen Geflüster des Seufzers herabsinkenden **Agnus Dei** das Flehen der kraftlosen Wehmuth? Aber die Töne haben auch einen eigenthümlichen Charakter von ihrem Gehalte der **Höhe** und **Tiefe**, **Klar-**

Digitized by Google

heit und Dumpfheit, Dicke und Dünne, Fülle und Wohllaut, von ihrer Härte und Weichheit, von ihrer Rauhheit und glatten Rundung. **Jede Stimmung des Gemüths, jedes bleibende Gefühl, jede herrschende Leidenschaft hat wie ihre eigene Farbe und ihren eigenthümlichen Gang, so auch ihren Grundton. Der Tonsetzer muß daher als Basis seines Werkes denjenigen Ton wählen, in welchem sich das Gefühl, welches er darstellen will, am reinsten und lebendigsten ausspricht.** Einige Töne spielen kindlich froh um die Blumen des Lebens; andere hauchen elegische Wehmuth; andere drücken den Kampf und unendlichen Schmerz eines mit sich in Zwiespalt gerathenen Gemüths aus, oder klingen wie die letzten Seufzer eines gebrochenen Herzens; andere tönen wie Geistertöne, aus einer andern Welt, aus einer dunklen und fernen Zeit herüber; wieder andere schweben gleichsam vom Himmel nieder, die Brust mit heiliger Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllend; noch andere wecken Flammen im Busen, daß der Hörer auffährt und sich in Schwerter und Tod stürzen möchte. Die tiefsten, wie die höchsten Töne haben immer etwas Gespenstiges an sich: die Geisterwelt ist offen, wenn der steinerne Gast sein tiefstes »Ja« schrecklich hervordonnert, oder wenn in der Zauberflöte die hohen Glöckchen erklingen; in den höchsten schneidenden Tönen der Piccolo-Flöten lacht in Weber's Freischützen, das Mark durchbebend, die Hölle. — Tiefe Töne in ihrem schon gewohnten Umfange verkünden stets Ernst und Trauer; in der äußersten, einen vollen Takt hindurch gehaltenen Tiefe aller Singstimmen beginnt Händel im Judas Maccabäus den Chor: »Klagt Söhne Juda's, klagt um Zion's Leid,« und wie mit einem Zauberschlage theilt das gleiche Gefühl sich allen Hörern mit. Die höhern Töne dagegen haben stets etwas Helles und Glänzendes, das die Seele zur Freude aufzufordern scheint; hohe Töne sind Licht, tiefe sind Schatten.

§. 404. **Schubart hat in seiner Aesthetik der Tonkunst eine sehr wahre, nur bisweilen etwas zu pretiös ausgesprochene Charakteristik der Töne geliefert.**

C dur; sein Charakter ist Unschuld, Naivetät, Kindersprache ꝛc. (aber auch der einfache Ernst, der bestimmte Entschluß, die Zuversicht, z. B. in Mozart's Don Juan, nachdem die Statue ihr furchtbares »Ja« ertönen ließ, im tiefsten E.)

A moll; fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

Digitized by Google

(Z. B. in Beethoven's Bußlied: »An dir allein habe ich gesündigt.«)

**F dur**; Gefälligkeit und Ruhe (z. B. der Schlußgesang in Beethoven's Fidelio).

**D moll**; schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet. (Z. B. in Beethoven's Ouverture zu Egmont, die Klänge, welche Klärchen's Sterben bezeichnen.)

**B dur**; heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt. (Z. B. in J. Haydn's Frühling, das Dankgebet: »Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!«; in Andreas Romberg's Glocke das Quartett: »Und der Vater mit frohem Blick.« Jedoch ist diese Tonart auch zum Ausdrucke des Jubels und der Lust benützt worden, z. B. von Mozart in dem Champagnerlied des Don Juan.)

**G moll**; Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust. (Aber diese Tonart stellt auch die Grazie, auf deren Blick ein Zug Schwermuth liegt, das Erhabene in romantischer Färbung, das Tragisch-sentimentale dar, z. B. Mozarts Symphonie.)

**Es dur**; der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine drei B die heilige Trias ausdrückend. (Z. B. Spohr's Duett in der Jessonda: »Aus dieses Tempels heil'gen Mauern.« Mozart's: »Dieß Bildniß ist bezaubernd schön.« Reichard's Komposition des Goethe'schen Liedes: »Was zieht mir das Herz so ꝛc.« Schicht's Choral: »Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.«)

**C moll**; Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone. (Zugleich ist dieser Ton ein Ausdruck der höhern Liebe, ein Aufseufzen zum Vater des Lichts. Z. B. der Chor in Händel's Judas Maccabäus: »Klagt, Söhne Judas, klagt,« und in Beethoven's Christus am Oelberge das erste Recitativ: »Jehova, du mein Vater!«)

**As dur**; der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange. (Z. B. in Beethoven's Fidelio, wo Pizarro dem Rocco den Auftrag ertheilt, den Gefangenen zu morden. Das Benedictus in Häser's Requiem. Op. 34.)

**F moll**; tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz,

Digitized by Google

und grabverlangende Sehnsucht. (Z. B. in B. Fidelio die Einleitung zu Florestan's Arie im Kerker. — Romberg's Glocke: »Von dem Dome schwer und bang ꝛc.« Der Gesang des Simeon in Mehul's Joseph.)

**Des dur**; ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen (Gefühle) in diesen Ton verlegen. (Spohr hat in des Heilands letzten Stunden den Kanon: »In seiner Todesnoth dich zu ihm wende,« in Des dur gesetzt.)

**B moll**; ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone. (Z. B. in Gluck's Iphigenia auf Tauris da, wo Orestes die Schicksale der Seinigen berichtet, und endlich die Mutter als Mörderin nennt.)

**Ges dur**; Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat — liegt in allen Applikaturen dieses Tones.

**Es moll**; Empfindungen (Gefühle) der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendrangs, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem gräßlichen Es moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone. (Z. B. Beethoven's Anfang seines Christus am Oelberge.)

**H dur**; stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt, Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jeder Ast des Herzens liegt in seinem Gebiete.

**Gis moll**; Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die in Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe. (Z. B. Beethoven's Todtenmarsch auf den Tod des Eros in der Sonate Op. 26.)

**E dur**; lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht

Digitized by Google

ganzer, voller Genuß liegt in E dur (z. B. in Händel's Messias, gleich nach der Ouverture: »Tröstet mein Volk, spricht euer Gott« und »denn Christ ist erstanden« ꝛc.)

Cis moll; Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreise. (Z. B. Beethoven's Phantasie Op. 27. 2.)

A dur; dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen. (Z. B. in Mozart's Don Juan das Duett: »Reich mir die Hand« ꝛc. in Weber's Freischütz das erste Duett im 2ten Akt.)

Fis moll; ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn; daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D dur hin. (Z. B. Dussek's Elégie harmonique auf den Tod Ludw. Ferdinands von Preußen.)

D dur; der Ton des Triumphs, des Halleluja's, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton. (So Händel's Halleluja im 2ten Theile des Messias; so J. Haydn's Chor in der Schöpfung: »Stimmt an die Saiten« ꝛc.)

H moll; ist gleichsam der Ton der Geduld; der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applikatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenig Stücke, welche ausdrücklich in denselben gesetzt sind. (In diesem Tone beginnt und bewegt sich die Instrumentalmusik in Händel's Messias in folgendem Baßsolo: »Siehe Finsterniß bedecket das Erdreich, und Dunkel die Völker« — in Beethoven's Agnus dei in der 2ten Messe Nr. 123 spricht sich in H moll die zarteste Frömmigkeit aus.)

G dur; alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone

Digitized by Google

ausdrücken. Schade! daß er, wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt; vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab. (Doch eignet diese Tonart sich auch zu jeder Art von leichtfertiger Demonstration und selbst für ironische Spiele und leicht gehaltenen Scherz. Man vergleiche in Weber's Freischütz Kilians Arie: »Schau der Herr mich an als König«, im Don Juan Zerlinens und Masetto's Gesang: »Giovinette« oder Don Juan's und Leporello's Duett: »Eh via, buffone.«)

E moll; naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

§. 405. **Der musikalische Ausdruck durch alle Töne ist so genau bestimmt, wie der Ausdruck in der Poesie.** So wenig je das Gefühl, welches Matthisson in seinem Elysium und in seiner Elegie, in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben, aushauchte, mit demjenigen identisch seyn kann, das uns in Bürger's Erzählung, der Kaiser und der Abt, oder Frau Schnipps anspricht; so wenig können auch die Gefühle, mit welchen Mozart sein unsterbliches Requiem schrieb, und die, mit welchen er: Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich, darstellte, in Eins zusammenfließen. Mag immerhin die kunstreiche Sängerin Catalani zu transponiren keinen Anstand genommen haben, und selbst Pär für Garcia die Rollen des Don Juan und Almaviva transponirt haben, dies alles liefert keinen Beweis der Gleichgiltigkeit. Das bekannte Lied von Himmel an Alexis verliert außer A dur alle seine ursprüngliche innige Bedeutsamkeit. Welche Meister waren Gluck und Mozart in Betreff des musikalischen Ausdrucks durch die Tonarten! In der Erkennungsscene der Iphigenia auf Tauris ruft Iphigenia in A dur o mon frère! Oreste in A moll o ma soeur, oui, c'est vous! Dann geht Iphigenia in das weiche E moll über, endigt aber jubelnd in dem hellen C dur, Alles dies in unver-

Digitized by Google

kennbarer Wahrheit. Deshalb blieben sich auch große Tonkünstler in der Ausführung des Grundtones für ihre Tonstücke gleich, da die Fülle und Kraft ihrer Phantasie sie vor Armuth und Dürftigkeit sichert, und sie vor den Angstgriffen armseliger Komponisten bewahrt, die durch das Bizarre und Gesuchte den Abgang des echten musikalischen Geistes zu verbergen suchen. Daher wirken auch eben durch jene genialische Haltung des Grundtones des darzustellenden Gefühls die großen Tonkünstler so entschieden auf das Gefühl ihrer Zuhörer.

§. 406. **Aber auch ein jedes Instrument weicht rücksichtlich des Tons von dem andern ab. Deutlicher und ergreifender sprechen die, welche sich mehr der Menschenstimme nähern, die am höchsten steht, die der Grund- und Urton aller Musik ist; schwächer ist der Ausdruck der Saiten. Und wie von den verschiedenen menschlichen Stimmen jede ihr Eigenes hat, wie nur mächtige Sachen dem Baß, zarte, schwärmende nur dem Tenor oder Sopran, tiefsinnige, rührende nur dem Alt angehören, wie hierin der Gegensatz der Geschlechter, und des jugendlichen und männlichen Alters der Menschen in besonderer Charakterisirung hervortritt; so hat auch jedes Instrument seine eigene Sphäre. Sollten sich Blas- und Saiteninstrumente nicht zu einander verhalten, wie Nerven- und Muskelsystem, und die Menschenstimme zu beiden, wie die Seele zu diesen? Die Blasinstrumente sind das Centrum (daher ihre Fülle und Einfachheit zugleich); die Saiteninstrumente sind die Peripherie (daher ihr künstlerischer Umfang, ihre reiche Virtuosität). Die Blasinstrumente neigen sich mehr zur Melodie, die geschlagenen Saiteninstrumente, wo die Töne einzeln gegeben werden, mehr zur Harmonie, die gestrichenen hingegen stehen zwischen beiden in der Mitte.** Der Hauch ist die Seele der Blasinstrumente, sie sind geistigern Ursprungs, ihrer höhern Kraft ist auch ein größerer Widerstand in ihrer äußern Form entgegengesetzt, und so ist die Fülle, in der ihr Ton hervortritt, durchdringender, reiner und liebevoller. Die Saite hat die abhängigere Erregbarkeit des Weiblichen; ein Hauch, ein Blatt, ein Windstoß setzt sie in zitternde Bewegung, und theilt ihr einen Geist mit; daher das zarte Beben der Aeolsharfe, des Resonanzbodens der Geistersprache, gleichsam des Naturzustandes der Saitenwelt. So wie die Körperwelt der Träger des Geistigen ist, so sind die Saiteninstrumente die Träger der Blasinstrumente; das Pausiren dieser, das die leichte Ermüdung der menschlichen Lunge nöthig macht, gleicht dem Schlafe, in welchem sich die Seele auf

Digitized by Google

dem Körper ausruht. Die Saiteninstrumente sind aber auch weit mehr als die Blaseinstrumente geschickt, die Menschenstimme begleitend zu tragen, weil sie im Tone mit ihr mehr kontrastiren. Wegen ihrer leichtern Benützung und wegen der größern Leichtigkeit, rein einzustimmen, und die verschiedensten Grade der Stärke und Schwäche hervorzubringen, bilden die Saiteninstrumente in dem Orchester die herrschende Partie. Die gestrichenen Saiteninstrumente gewähren noch den Vortheil, daß ihr Ton fortklingt, ja beliebig lang ausgehalten, und eben so beliebig dynamisch modificirt werden kann. Ueberhaupt wohnt das freie Tonspiel, in seiner vollen geistigen Freiheit, nur den Saiteninstrumenten bei. Nur lassen die geschlagenen Saiteninstrumente die Stetigkeit der Modulation nicht zu.

§. 407. Bedeutsam ist es, wie in den Instrumenten, immer steigend, die Sehnsucht nach dem höchsten und einfachen Wort, nach der Ursprache, die alles geredet, erwacht. Fast ganz sehnsuchtslos beginnt das Schwirren der Saite, wie das erste dumpfe Erregungszeichen des Metalls; es ist beinahe stumm und taub auf dem Hackebret und seinen Verwandten, den völlig parodischen Instrumenten der Musik. Leiseres Regen und Leben entspinnt sich allmälig, es verfeinern sich die Saiten, ein silbernes, heiteres, in sich zufriedenes Leben ist der Geist der Lyra (bei den Alten auch Chelys genannt), der Mutter aller besaiteten Instrumente. Sie war darum das begleitende Instrument der griechischen Gesänge. Etwas tiefer als die Laute steht die Guitarre (Zither, im Deutschen auch Mandoline genannt), der letzte Abkömmling der einst so zahlreichen Familie der Lauten. Sie eignet sich wegen ihrer großen Beschränktheit mehr zu einem die Stimme bloß begleitenden Instrumente. In ihr spricht sich ein leises Sehnen der Liebe aus. In diesen Greifinstrumenten lebt der warme Odem eines südlichen Himmels, so wie sie auch unter Tanz und Gesang und Blüthenduft, und im warmen Nachthauch, an dem Fenster der Geliebten, unter einem südlichen Himmel, am besten gedeihen.

Laut wird die höhere Sehnsucht in der Harfe, einem Propheten- und Bardeninstrument, wunderbar gemischt aus den Elementen der Gefühlsweise des Orients und des Nordens. Gewaltiger ist der Erdenschmerz der Harfe, wilder ihre Klage im Gefühl ihrer Kraft, wenn sie den Barden begeistert; aber von der Andacht beherrscht, betet sie Psalmen gleich dem Meer, und ihr Wiederhall ist die Riesenharfe, worauf der Sturm des Herrn spielt. Die hohe, heilige

Digitized by Google

Gewalt im Streben des Losreißens ist wohl der eigentliche Charakter der Harfe. Die Sehnsucht reißt in die Saiten, ihre Kraft zerreißt nicht, und verliert sich von Erschütterung zu Erschütterung leiser bis zur feierlichen Stille und Ruhe. Wenn sich Chorgesang der Harfe vermählt, gibt sich ihre Sehnsucht immer voller hin; ihre Akkorde ringen gleichsam mit den Hemmungen, welche der vollkommenen Vereinigung entgegenstehen, und in der höchsten Feier, wenn sich die Menschenstimmen wie zu einer Glorie sammeln, und den Harfenton überschallen, stirbt dieser, gibt die Seele hin, und ist eins geworden mit dem All der Musik. Die Orgel und der Flügel haben sie jedoch aus Kirchen- und Privat-Koncerten verdrängt. Bei der Harfe muß übrigens der Virtuose vor Allem suchen, das beständige Pizzicato so unmerklich als möglich zu machen.

Dem Geschlechte der Harfen scheint das der Violinen gegenüber zu stehen. Es verhält sich wieder männlich zu diesen, und steht als dirigirender Apoll unter den weiblichen Musen der Gesangwelt. Der Umfang, den die Violine durch ihre heutige musterhafte Stimmung erhält, erhebt sie zu einem hohen Range im Orchester. Auf der Violine, diesem, bei seiner Einfachheit so vortrefflichen Instrumente, koncentrirt sich das mehr, was sich auf der Harfe in erregbarer Sehnsucht hingibt. Die Lyra mit ihrem Plektrum bildet das Glied ihrer Verwandtschaft. Durch den Bogenstrich tritt die Violine in ein Verhältniß zu den Blaseinstrumenten, das die Harfe nicht besitzt; jene vermag sich sogar dem Ideal aller Tongebilde, dem Gesange, in süßen, krystallhellen Klängen zu nähern. Man kann in der Violine die Klarheit, wie in der Harfe die Tiefe, als vorherrschenden Charakter bestimmen. Bei der Ausführung muß beim wahren Violinisten treffliche Applikatur, eine äußerst gelenkige Hand, leichte für jeden Vortrag angemessene Bogenlenkung, ein reiner, markigter, tonvoller Strich, und ausdrucksvoller Harpeggio zu finden seyn.

Die Viole (Bratsche oder Altgeige) drückt tiefe Trauer und sanfte Wehmuth aus. Ihr Umriß ist, der Natur des Instruments nach, äußerst scharf, fast wie Glaston. Jeder neue Takt muß so ferm eingeschnitten werden, daß er wie ein Scheermesser die ganze Symphonie durchschneidet. Cherubini in seinem Requiem, Méhul in seiner Oper Uthal, Berlioz in seiner Symphonie, die den Titel Harold führt, haben die Viole als Hauptinstrument mit vielem Geschicke benützt.

Digitized by Google

Das Violoncell drückt seinen Willen in fester Sprache aus; auch da, wo es in die obere Region der Töne emporsteigt, behauptet es seine klare Sicherheit. Es schöpft aus dem dunklen Born seiner untern Klänge seine Kraft, und sich derselben heiter bewußt, gleitet es zu den Krystallbächen der obern Töne hervor. Der anhaltende Strich des Bogens, der mit festem Willen gebeut, verlängert die Saitenklänge bis zur Verwandtschaft mit den Tönen der Blasinstrumente. Seiner Fülle und Darstellungskraft sich bewußt, freut sich das Violoncell daran, die Tiefe und die Höhe zu umfassen, und so manchen Gespielen in seiner Sprache anzureden; oft glaubt der pathetische Kontrabassist, die liebliche Glockenstimme, die Klarinette sich geneckt, die Violine wähnt eine wetteifernde Schwester vor sich zu haben; und mit dem Fagott, der unter den Blasinstrumenten einen ähnlichen Scherz treibt, versteht sich das Violoncell; sie theilen sich einander ihre Neckereien in der Gesellschaft der Instrumente mit, wobei der redende Mensch gleichfalls nicht geschont wird. Unverkennbar ist ein ironischer Zug im Violoncell; — so sucht in Zerlinens Arie: »Batti, batti« die Heuchlerin den gekränkten Masetto unter der treuherzigen Mitsprache des Cello zu beschwichtigen — und zwischen dem Ernst seiner Tiefe und der Zartheit seiner Höhe wohnt eine Region der Prosa, der Parodie und Launigkeit.

Die Bässe (Violons) sind die Träger des Tongebildes, ein Hütergeschlecht, das den Harem der süßen Töne bewacht und in Ordnung hält, dazu geschaffen, Piedestal zu bleiben und nie Bildsäule zu werden, dazu bestimmt, den stärksten Schatten auf ein gegebenes Gefühl zu werfen; und in kleinern Tonstücken, für die dieß Instrument zu kolossal ist, wird es von einem der koncertirenden übertragen.

Man muß die einfache Lyra als die Mitte der Saitenwelt betrachten, von welcher ihre Geschlechter nach entgegengesetzten Richtungen hinlaufen, deren gegenseitiges Aeußerstes wir in der Harfe, und in der Violine als dem vollkommensten Weiblichen und Männlichen im Geschlechte der Saiteninstrumente anerkennen. Bedeutsam vereint daher die Lyra noch das Spiel des Plektrums und der Hand, welches getheilt, in der Harfe und Violine, in seiner höchsten Virtuosität und Umfänglichkeit erscheint.

§. 408. Die Orgel ist gleichsam eine Dynamik aller Instrumente, der Kapellmeister, die Symphonie unter den Instrumenten, das Symbol der Harmonie, vom Geiste der Musik,

Digitized by Google

welchen die Andacht unter der süßen Gestalt einer Heiligen verehrt, dem erhabenen Amte des Kirchendienstes geweiht, alles umfassend. Sie ist das eigentliche Orchester der christlichen Kirche. In der Orgel braust und wogt das Tönen des Weltalls in allen Formen und Gestalten; sie eignet sich einzig und allein zum Ausdruck religiöser Gefühle, und hat für die irdischen kein Organ. Man fühlt sich versenkt in die Tiefen der Natur und hinabgerissen von dem Strudel der Töne, fern von jedem Laute des Lebens. Mit höherer Fülle und Ausdauer strebt die Orgel den kräftigen Hauch der Blasinstrumente zu besitzen, sie leitet ihn massenweise in ihre künstlichen Lungenwerkzeuge herein; aber jenes schöpferische Herausströmen aus innen erscheint hier nur als Meisterstück der Mechanik, ohne eigenthümliche Schöpferkraft. Die Grundzüge dieses großen Maschinenwerks der Musik, das von der Hand eines und der Handreichung weniger andern Menschen in erschütternde Bewegung gesetzt wird, sind keine andern, als die einfache Gestalt der alten Panpfeifen und des Dudelsacks. Die Orgel raubt übrigens der Menschenstimme einen Theil ihrer menschlich schönen Wirkung, indem das Einerlei ihres Tonmaterials das Kolorit der Vokale entfärbt, und ihr Pfeifenton alle feinere Lautbiegung und Lautverschmelzung der Diphtonge, welche die deutsche Sprache eben so sehr als die italienische verschönern, verwischt, zugleich auch durch beständiges Forttönen die Consonanten unvernehmlich macht, und so die Wirkung eines declamatorischen Chorgesanges aufhebt, wodurch denn auch der ästhetische Gegensatz zwischen Undulation und Declamation verloren geht.

§. 409. Das Klavier ist eine Art Mikrokosmos der Orgel, mit Saiten und Klangboden ausgeführt. Das Klavier unterscheidet sich wesentlich dadurch von der Orgel, daß es der Menschenstimme die volle Herrschaft läßt, die Orgel aber, in ihrer wahren und vollen Wirksamkeit, die Menschenstimme verschlingt, und alle Harmonie derselben überwältigt; daher ihr auch am schicklichsten eine unisone Masse entgegen tritt, um von ihr aufgenommen, in ihrer Gewalt-Harmonienfülle emporzusteigen. Das Pianoforte will das Streben des Klaviers nach den umfassenden Toncharakteren der Orgel weiter treiben, es fehlt ihm aber das eigentlich Schöpferische und Schwelgende im Klang; man muß es als eine Art Buch unter den Instrumenten betrachten, aus welchem sich die musikalischen Gedanken deutlich und angenehm lesen lassen, das eine sehr bequeme Form hat, und darum für Komponisten und Dilettanten immer auf-

Digitized by Google

geschlagen ist. Man liest zum Genuß, und zur Uebung in den musikalischen Chiffern, für sich darin, und liest daraus vor, um seine Fertigkeit, seinen Geschmack zu zeigen, oder um andern gesprächsweise einen musikalischen Gedanken und die Ergötzung an demselben mitzutheilen. Zur freien Phantasie eignet sich kein Instrument so gut als dieses, ja es kann als das einzige dazu taugliche angesehen werden. Es ist so auch auszüglichen Uebersetzungen von Tonstücken größerer und mehrerer Instrumente geweiht, und überträgt Ouverturen, Symphonien ꝛc. nach ihren Hauptgedanken auf eine angenehme Weise. Das Pianoforte gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Produktionsgabe hat. — Eine selbstständige Steigerung des Klaviers, welche mehr das Streben nach Erreichung der Orgel im Kleinen aufgegeben hat, und dagegen einen reinen, bestimmten, durchgreifenden Silberton erhielt, ist der Flügel. Geringer Modulationen im Klange fähig, ist er dagegen wie ein gerades, reines, wahres Herz, das seine Stimme wie das Gewissen unveränderlich hindurch tönen läßt, und so ist er würdig geworden, unter der Hand des Kapellmeisters die Ausführungen des Orchesters bei der Oper zu leiten, wie uns der lautere, schlichtere Sinn mit reiner Hand durch die Irrgewinde dieses Lebens führt. Der Flügel bleibt ein mehr für die Harmonie, als für die Melodie brauchbares Instrument; daher auch eigentliche Flügel-Konzerte minder ansprechen.

§. 410. Die Harmonika, eine Erfindung oder vielmehr Verbesserung Franklin's, ist aus der Region der Saiten geschieden. Der Klang wird von den zirkelförmig ineinander gewundenen Gläsern oder vom Stahl losgezogen, die ihn unter Klagen frei geben, wie der Körper die Seele, wenn sie ihn verlassen will. Wir empfinden daher bei diesen Tönen, beim Andrang des Höheren und Ueberirdischen, das Irdische in seinem Widerstand mit doppelter Macht. Der Harmonika innerster Charakter ist heilige Wehmuth der Sehnsucht und des Glaubens, Hinüberstreben in eine andere Welt. Die ganze Wirkung der Harmonika wird zerstört, sobald ihr Ton wirklich in jeder Hinsicht als Ton behandelt, und in Absicht der Dauer beherrscht wird im Allegro. Nur Adagio's und langsame Tempi lassen sich auf ihr in ganzer Vollkommenheit ausführen. Daraus aber, daß die Harmonika wie eine Geisterstimme erscheint, weit, weit hinaus verschlagen in die Einsamkeit des Weltraums, fern von allen Sonnen und Erden allein tönend, ohne daß irgend

Digitized by Google

ein anderer Laut sich dazu mischt, oder daß die Stimme irgend etwas annehmen kann, was ihr ein Beigetön irdischer Form und Stoffes geben könnte, ergibt sich die Beschränktheit ihrer Wirksamkeit, und die Unmöglichkeit in das Gesammtleben der Tonkunst als Kunst befriedigender einzugreifen. Als begleitend verdunkelt sie die Singstimme; als koncertirend verlieren die sie begleitenden Instrumente, da sie ihr im Tone so weit nachstehen. Sie wird daher am füglichsten allein genossen, und kann unter gewissen romantischen Verhältnissen von zauberischer Wirkung seyn, greift aber immer die Nerven an. — Das von Kaufmann erfundene Harmonichord hat durch größere Biegsamkeit, eigenthümlichere Kraft, reichere Fülle der Darstellung, manche Vorzüge vor der Harmonika. Seine Bässe haben eine mächtige und tiefsinnige Schwingung; der Diskant ist der Fröhlichkeit einer Schallmei fähig. Es mag die Orgel unter dem Geschlechte der Harmoniken heißen.

§. 411. Derselbe Geist, der das große Uhrwerk der Musik, die Orgel, erbaute, ist auf dem Wege der berechnenden Mechanik noch zu andern, höchst wunderbaren musikalischen Resultaten gelangt. Aber jede Erfindung neuer Instrumente, durch welche die unmittelbare Berührung mit dem innern Leben des Tonerzeugenden vermindert oder aufgehoben wird, ist ein Verderb für die Kunst, wenn es Tonwerkzeuge verdrängt, bei welchen diese Berührung in genügenderem Maße Statt findet.

§. 412. Ueber die Saiteninstrumente erheben sich, näher der Menschenstimme, die Blasinstrumente. In den sogenannten Holzblasinstrumenten läßt sich der Charakter des Weiblichen, in den Metallinstrumenten, der Trompete ꝛc., der männliche erkennen. Parallel mit einer ähnlichen Reihe von Saiteninstrumenten, laufen wohl die unvollkommnern Blasinstrumente, die Pfeifchen, Flageolets, mit ihrem noch schneidenden Tone, der sich höher hinauf in den Blasinstrumenten verliert, und nur noch einmal in höherer Ordnung in der Trompete wiederkehrt, bis er sich in der Posaune in höchster Erhabenheit vertieft und aushallt. Wie das Leben mit der Kindheit, so beginnt ohne Zweifel diese Ordnung von Instrumenten mit der einfachen Rohrpfeife und ihren Hirtengeschwistern, die einem Naturlaut und der Nachahmung seines Instruments ihre Entstehung verdankte, und daher die Erfindung des Pan genannt wurde.

Die Flöte ist der stille Abschiedsseufzer und die stille Klage



Digitized by Google

der trauernden Geliebten; sie ist das Instrument des süßen irdischen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinsterbens in einer Lust, die dem Verlangen doch nicht genügt. Die Nachtigall ist die Flöte des Frühlings; Wehmuth irdischer Liebe ist ihr Charakter, sie ist ein süßes Moll im Wohllaute des Frühlings. — Die Flöte und die Harfe, deren Geist die Sehnsucht nach dem Unvergänglichen, hinweg von der Spannung des Irdischen ist, gegen dessen Widerstand sie ringt, stehen im umgekehrten Verhältniß, und ihre Vermischung bewirkt daher ein schönes, harmonisches Tongebild.

Lieblich wie dieses Instrument selbst, wird die Klarinette schon durch ihren Namen bezeichnet; denn sie ist klar und nett. In ihr möchte man Seelenfrieden, kindliche Munterkeit, Klarheit des Wesens und süße Fülle des Herzens unterscheiden. Ihr Ton ist das herzige, himmelblaue Vergißmeinnicht unter den Klängen. In der Klarinette athmet ein von Schmerz genesenes Leben, reines Wohlseyn, innerer klarer Himmel; die Liebeskrankheit, der süße Wahnsinn der Flöte, ist geheilt; in der Klarinette liegt die helle, laute Freude an dem rückkehrenden Sieger. Wie die süße sanftmüthige Schallmei rührend aus den goldenen Auen der Kindheit herübertönt, so klingt in der Klarinette ein zweiter idyllischer Zustand durch die Seele, der Zustand einer herzlichen, warmen, treuen Vereinigung, inniger Beruhigung, heitern Erwachens von schweren, trübsinnigen Träumen; darum wählte Mozart dieses Instrument für die Arie des Sextus.

Tiefer als die Klarinette steht die Hoboe (richtiger Oboe genannt). Der Ton der reinen Hoboe nähert sich in der Höhe sehr der Menschenstimme, in der Tiefe aber hat sie noch viel Gänsemäßiges; daher man ihr durch Sortinen den Gänseton zu nehmen gesucht hat. Am besten aber ist es, wenn der Meister seinen Hauch so in der Gewalt hat, daß er den tiefen Tönen dadurch ihr Unangenehmes abringt. In der Hoboe liegt die schüchterne Zartheit, die von der Stärke des geliebten Kriegers sich scheu zurückzieht. Ihr Ton ist einfacher, reiner, milder Naturton; ihr Charakter der edlere Geist des Idyllischen. Durch die ungemeine Derbheit ihrer tiefsten Töne eignet sie sich theils zur Verstärkung der Harmonienfülle, theils auch zur Verstärkung der Baßfiguren.

Vom Fagott war bereits beim Violoncell die Rede. Er schmiegt sich in alle Formen, er begleitet Kriegsmusik mit männlicher Würde; er läßt sich in der Kirche mit Majestät hören;

Digitized by Google

trägt die Oper; räsonnirt mit Weisheit im Konzert; gibt dem Tanze Schwingen, und ist alles, was er seyn will. Beim Fagott zeigt sich ein wellenartiges Beben mit dem Charakter des Gehemmtseyns, welches ihm im Allegro immer einen komischen, im Adagio einen sonderbar wehmüthigen Ausdruck gibt. Auf keinem andern Instrument hat der Spieler den Grad der Stärke so in seiner Gewalt. Aber unzart behandelt und über seine Grenze in schnellen Passagen und in die Tiefe oder Höhe getrieben, verliert das Organ Deutlichkeit und Anmuth, und wird sogar widrig.

Die Trompete ruft freudig die stolze Ahnung einer heroischen Abkunft im Menschen auf, sie ernennt ihn zum Besieger der Welt; flammendes, frisches Morgenroth zuckt als Diadem um seine Stirn, und der kecke Blitz der herrlichen Klänge schreitet vor ihm, seine Schritte heben sich und folgens er fühlt ein Leben von ewig her und verachtet den Tod. Doch haben große Künstler gezeigt, daß man die fortinirte Trompete auch zum Ausdrucke des tiefsten Schmerzes gebrauchen könne.

Die Posaune, die sich in drei Zweige ausbreitet, in die Alt-, Tenor- und Baßposaune, ist eigentlich eine Trompete, nur mit dem Unterschiede, daß durch Hin- und Herschieben alle fehlenden Töne hervorgebracht werden können. Ihr Ton ist durchschneidend und weit dicker als Trompetenton, und ganz für die Religion und nie fürs Profane gestimmt, obwohl sie auch in Opern ꝛc. angewendet wird. Die Posaune ist gleichsam eine, allem Irdischen Vernichtung drohende, Stimme aus einer andern Welt. Sie ist das Tonwerkzeug der kriegenden Engel, die Stimme, welche zum Weltgericht ruft; in ihr offenbart sich das Furchtbar-Erhabene in einer eigenthümlichen Erscheinungsart.

Der Ton des englischen Horns, einer vergrößerten, bogenförmigen Hoboe, das sich zur Hoboe eben so verhält, wie die Viole zur Violine, liegt im Gebiete des Alts und des Tenors, und schickt sich trefflich zum Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie; man hört es ihm gleich an, daß es eine Erfindung der Briten ist.

Aber nicht nur aller Schmerz und alle Sehnsucht, auch alle Lust und alle Liebe tönt in den einfachen Klängen des Waldhorns; das Herz geräth bei seinen Tönen in wunderbare Bewegung, der Klang seines dunklen Sehnens, seines ewigen Leides, seines innerlichen Erzitterns für Liebe ist frei geworden aus seinen Banden, und



Digitized by Google

sinkt in die Arme des Geliebten. Das Waldhorn ist die Stimme der Ferne, der ewigen Nähe, ein rührender Ruf, bei dem uns das Gefühl der unendlichen Liebe durchströmt. Es vermag alle Gefühle in dem Hörer anzuregen, welche des Menschen Brust adeln, von der Wehmuth und liebevollen Mitklage bis zur heiligen Gluth der Andacht, vom ergreifenden Schauertone bis zu der Freude lieblichen Klängen, von dem Donnertone drängender Gewalt bis zum sanftesten Gebilde, worin sich des Herzens neidenswerthe Ruhe ergießt. Nicht die zusammengesetztesten, nicht Instrumente vom größten Umfange sind dem Ideale der Musik am nächsten. Es ist tief in der Seele des Menschen und der Musik gegründet, daß ihn einfache Töne und Gesangweisen, z. B. die wenigen Klänge des Waldhorns, die Melodie des **Stabat mater**, ewig am meisten in seinem ganzen Wesen durchdringen; sie sind gleichsam Anfang und Ende aller irdischen Musik, das Höchste, aus dem sie kommt, und in das sie heimkehrt; daher auch die Seligkeit, die das Verhallen dieser einfachen Allsprache noch hinter sich zurückläßt. Vogler hat das Waldhorn auf originelle, effektvolle Weise anzuwenden verstanden.

Ein äußerst schneidendes, und wie ein Schwert die zahlreichsten Gemeinden durchdringendes Instrument ist die Zinke. Gluck hat sich dieses Instruments in der Alceste bedient.

§. 413. Die gespannten Felle (Pauken und Trommel) geben eine so unvollkommene, dem eigentlichen Tönen und Klingen entfernte, und mehr dem Schall, oder Getöse verwandte Art hörbarer Bewegung, daß man sie in der Tonkunst wenig und nur untergeordnet und bei gewissen, besonders charakterisirten Darstellungen der Musik gebrauchen kann. Die Pauke ist eigentlich bestimmt, die Grundstimme zu einem Trompeten-Chore zu bilden. Die große Trommel fällt bei der türkischen Musik nur bei den Hauptakkorden, welche gleichsam den Grundrhythmus bezeichnen, ein, während die kleine Trommel daneben größtentheils immerfort wirbelt und fluthet. Auch die übrigen Schlaginstrumente, Tambourin, Castagnetten, Triangel, Becken, Glocken und Glockenspiel sind unvollkommen und dienen nur um den Rhythmus zu bezeichnen, oder zu verstärken.

Ueber das Eigenthümliche der Instrumente s. Lotosblätter von Isidorus (Gfn. Löben) 1. Thl. S. 298. ff.

§. 414. **Diese bestimmten Charaktere sollten überall den dichtenden Tonkünstler in der Wahl dieser Instrumente**

Digitized by Google

bestimmen. Aber wie oft werden sie bloß zur Verstärkung in Einen Chor zusammengepreßt, wo sie nichts weiter, als die Gewalt des Eindrucks auf das Ohr, vermehren sollen! Wie sollen Töne von so abstechendem Gehalte zu irgend einer Einheit der Wirkung zusammenfließen, da sie sich gerade wegen der eindringenden Verschiedenheit ihres Charakters so vernehmlich hören lassen? Vielleicht ist dieß der Hauptgrund, warum die Musik, die kriegerische ausgenommen, worin die muthige Trompete immer vorherrscht, wenn sie aus lauter Blasinstrumenten besteht, und nicht durch ihren Träger, die Violine, in Eins verschmolzen wird, nicht lange zu gefallen pflegt. Wie oft accompagnirt ein Instrument mit gehaltenem Tone eines mit verklingendem!

Aber jedes Instrument ist wieder ganz verschiedener Wirkungen fähig. Man denke nur daran, mit welchem heterogenen Effekt Mozart dasselbe Instrument gebraucht, wie z. B. die Hoboe. Ueberhaupt wird beinahe jedes Instrument schön und bedeutsam, sobald man seine Klangsphäre wahrhaft kunstsinnig berücksichtigt, und gerade nur dasjenige von demselben verlangt, was es seiner Natur nach wirklich zu geben vermag.

§. 415. **Die Melodie ist dem Tonkünstler die angenehme Folge der Töne**, die successive Verbindung von Tönen in einer anschaulichen Form. **Ihr Wesen besteht in dem Ausdrucke des Gefühls; sie ist gleichsam die Musik in der Musik.** Zu diesem Ausdrucke wird aber erfordert, daß die Töne sowohl an sich, als in ihrer Folge mit dem Charakter des Gefühls zusammenstimmen, dessen Wiederhall das Tonstück seyn soll. Uebrigens muß jede Folge von Tönen organisches Glied eines Ganzen seyn, d. h. jede Melodie muß einen Hauptgedanken haben, dem die übrigen nicht etwa, wie es leider! nur zu oft geschieht, bloß angereiht, oder angehängt sind, sondern mit dem sie im innigen Verein stehen, daß sie aus ihm selbst auf eine leichte, ungezwungene Art, ungefähr wie Aeste und Zweige aus Einem Stamme, hervorgehen, und mit den folgenden Gliedern sich eben so leicht und zwanglos nach den Gesetzen der Harmonielehre zu einem Ganzen verbinden. Die Melodie ist das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergreift. Ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie ist jeder Schmuck der Instrumente ꝛc. nur ein Flitterputz ohne inneres Leben. Die Melodie soll singbar, sie soll

Digitized by Google

Gesang seyn, frei und ungezwungen, unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen.

Der erste wesentliche Bestandtheil der Melodie ist ihr schöner Rhythmus. Die Schönheit einer rhythmischen Bewegung entsteht aber aus dem Gleichgewichte ihrer Zeitabschnitte. Das Recitativ und die Phantasie haben keine Melodie; denn sie sind ohne herrschenden Rhythmus; sie können uns nur durch die Kraft und das Interessante ihrer Harmonien gefallen.

Die zweite Quelle der Schönheit der Melodie ist ihre Bewegung in einer bestimmten Tonart. Mozart's Ouverture zum zweiten Akt der Zauberflöte und der darauf folgende Priesterchor in F dur, sind voll eines feierlichen Mysticism, voll eines inbrünstig andächtigen, doch nicht besorgnißlosen Gefühls; der Priesterchor in D dur eben daselbst, gleichfalls voll eines erhabenen, aber bei der Ahnung eines nahen Sieges schon viel heiterern Ernstes, Gefühle, welche gewiß nicht gleich gut und treffend in jeder andern beliebigen Tonart würden gegeben werden können. So auch dürfte zu der schrecklich erhabenen Scene des Geisterauftritts im Don Juan wohl nicht leicht eine andere Tonart so ganz geeignet seyn, als die gewählte in D moll.

Die Dur- und Molltonarten haben jede ihren eigenthümlichen Charakter, jene sind männlicher, diese weiblicher Natur; jene dienen in der Regel mehr zum Ausdruck fröhlicher und lebhafter, diese zum Ausdruck weicher und trauriger Gefühle. Ungebildete Völker lieben die letzteren. Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz, welche an die Stelle der großen Terz gesetzt wird. Nicht minder hat jede Tonleiter (Klanggeschlecht, das diatonische, chromatische und enharmonische), nach der Verschiedenheit ihres Grundtons und dessen Lage und Verhältniß im Tonsystem ihren eigenen Grad von Härte und Weichheit und ihren besondern, zum Ausdrucke gewisser Gefühle vorzüglich geeigneten Charakter. Auch die Tonarten entsprechen in ihrer vielseitigen Mannichfaltigkeit vollkommen dem innern Reichthum der Gemüthswelt. — Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter entspringt aus der Theilung der Saite. Theilt man diese in die Hälfte, so entsteht die Octave; theilt man sie in drei Theile, so entsteht die reine Quinte; theilt man sie in fünf Theile, so entsteht die große

Digitized by Google

Terz. Eine jede Tonart hat aber zu beiden Seiten eine verwandte Tonart, G dur z. B. auf der einen Seite C dur, auf der andern D dur, zwischen denen sich die Melodie hin und her bewegen, bald unvermerkt in die eine übergehen, und in die ursprüngliche und herrschende zurückkehren kann, ohne die Einheit und den melodischen Zusammenhang des Gesanges zu stören. Diese regelmäßig, sich immer im Gleichgewicht haltende Bewegung, verbunden mit wohllautender Mannichfaltigkeit in nahen und fernen Uebergängen der Tonfolge (der Modulation in engerem Sinne) gibt der Melodie ihre Schönheit. Die Uebergänge in der Melodie können nur selten gewaltsam seyn, da die menschlichen Gefühle an sich unmerklich ineinander übergehen und verschmelzen, und nur bei einer tiefern Erschütterung von außen und von innen, mit stärkerer Macht in einander greifen, indem die entferntern sich sogleich, ohne den Eintritt der vermittelnden Gefühle, berühren. Das Hauptgefühl in der Seele des Tonkünstlers gibt das Thema der Melodie an, um welches sich, in ausweichenden Richtungen, die verwandten Gefühle, dargestellt in analogen Modulationen, bewegen. Nur durch die befriedigende Darstellung des ganzen Kreises der mit dem Hauptgefühle verwandten Gefühle wird die Melodie vollendet. Wenn aber der Tonkünstler rastlos von Gefühl zu Gefühl dahinflattert ohne alle tiefere Grundhaltung, wie dieß zum Theil bei Beethoven's Pastoral-Symphonie im dritten Satze der Fall ist; dann nennen wir ein solches Tonstück charakterlos.

Die neuere Melodie hat vielleicht einen Reiz in ihrer Bewegung, und eine Schönheit in ihrer Gesetzmäßigkeit, welche der alten abging, — und diese verdankt sie der Harmonie. Indem sie sich mit Anmuth in so vielen mannichfaltigen Figuren bewegt, deren Ausführung nur einer sehr geübten menschlichen Stimme und der gewandten Kunst auf einem geschmeidigen Instrumente möglich ist; steht sie zugleich überall unter der Herrschaft der Haupttöne, welche die Harmonie durch ihre Begleitung von den vorbereitenden oder nachhallenden Durchgangstönen, auf eine fühlbare Art unterscheiden. — Wenn nun die Schönheit der Melodie aus der Schönheit des Rhythmus und der Tonfolge zusammengesetzt ist, und beide nicht ohne Gleichgewicht und Gesetzmäßigkeit der Bewegung und der Tonfolge möglich sind; so ist das Gefühl derselben ein eigenthümlicher Vorzug

Digitized by Google

der vernünftigen Menschennatur. Hievon überzeugt uns auch der gesangreiche Theil der thierischen Schöpfung in ihrem wilden Zustande. Den Dichter mag das frohe Morgenlied, womit sich die erwachte Lerche zu den Wolken erhebt, noch so sehr entzücken; den sentimentalen Lustwandler mag im Mondscheine einer lauen Frühlingsnacht der Gesang der Nachtigall in noch so süße Schwärmereien wiegen; sie mögen noch so zauberische Töne zu hören glauben: so sind es doch immer keine Melodien, was sie hören; denn es fehlt diesen Tönen an Rhythmus und an der gesetzmäßigen Bewegung in einer bestimmten Tonart. Daß man einige zahme Singvögel zur Wiederhohlung von kurzen melodischen Sätzen abrichten kann, beweist so wenig etwas gegen ihren unmelodischen Naturgesang, als es gegen den vierfüßigen Gang der Hunde beweist, daß man einige von ihnen auf zwei Beinen zu gehen lehrt.

Ihre Schönheit hat also die Melodie von dem Gleichgewicht in ihrer Bewegung; ihre Süßigkeit erhält sie von ihrer Bedeutsamkeit; und ohne diese würde es ihr an der interessantesten Hälfte ihres Werthes fehlen. Rhythmus, Bewegung, Gehalt des Tones — alles dieses ist bedeutend, und alles dieses ist Element der Melodie. Allein außerdem ist es besonders das Verhältniß der Töne zu einander nach ihrer Nähe und Entfernung, der Abstand der Töne in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe, das Tonverhältniß, oder das, was man die Intervalle der Töne nennt, woher die Melodie ihre bedeutende Kraft und ihren Charakter nimmt. Das, was diesen größern oder kleinern Intervallen ihre Bedeutung gibt, kann nichts Anderes seyn, als die Gefühle, denen sie entsprechen. Für die thätigen, kraftvollen hat die Melodie ihre großen Intervalle, bis in die Decima und Duodecima, für die sanften ihre Schleifungen durch halbe Töne, und in der menschlichen Stimme, dem bildsamsten aller musikalischen Instrumente, durch alle kleinsten Theile des Tones. In den kräftigen Gefühlen steigt und fällt die Stimme durch die weitesten Räume, die in ihrem Umfange liegen; in den sanften, kraftlosen sinkt und hebt sie sich mit Mühe, und nur zu der kleinsten Abweichung. Der Zorn, die Rachgier, die Freude erheben ihre Stimme in lautem Aufschrei, so wie in dem Springen von den tiefsten zu den höchsten, und von den höchsten zu den tiefsten Tönen, und verkünden so ihr Kraftgefühl; der Schmerz hat kaum das Vermögen, sich in dem schwächsten Hinschmelzen der Stimme auszuhauchen. Dieß ist auch die Ursache,

Digitized by Google

warum sich die sanften Gefühle gewöhnlich in den weichen Tonarten, die rüstigern hingegen in den harten Tonarten zu ergießen pflegen. Die charakteristische Terz in jenen ist ein kleineres Intervall, in diesen ist es ein größeres. Alle Intervalle zerfallen aber in konsonirende und dissonirende Klänge. Alle Konsonanzen haben etwas Beruhigendes in sich, beschwichtigen der Leidenschaften brausende Stürme, bringen der Seele des Hörers den Frieden; Dissonanzen dagegen zeigen stets etwas unstet Hinwegstrebendes; Konsonanzen sind Liebe, Dissonanzen sind Haß, die beiden Pole aller innern Bewegung treten uns also hier entgegen als allgemeiner, den Intervallen inwohnender charakteristischer Ausdruck. — Die Prime erscheint für sich als das Bild der gänzlichen Abgeschlossenheit in sich, himmlischer Friede wohnt in ihr. In der übermäßigen Prime vernehmen wir dagegen nur den Schrei eines wilden Zerfallenseyns in Leidenschaft. Die Sekunde im dissonirenden Zusammenklange ist ein viel bedeutendes Intervall; in ihm liegt ein Ausdruck des höchsten Mißbehagens, des spottenden Hohnes und einer niederen, unstet hinwegstrebenden Sehnsucht. In melodischer Fortschreitung dagegen ist die Sekunde die einfachste, naturgemäßeste Bewegung, hat stets den Charakter friedlicher Ruhe; ihre Trauer, wie ihre Lust ist jederzeit sanft gemäßigt. Die hohe charakteristische Bedeutsamkeit der Terzen bedarf keiner besondern Erwähnung, da durch eine anscheinend unbedeutende Verrückung derselben die harte oder weiche Tonart einzig bestimmt wird. Die kleine Terz liegt noch zu sekundenartig, und ist folglich ungleich weniger konsonirend, als die große; daher klagt sie stets in mehr oder minder heftiger Bewegung, und niemals herrscht da, wo sie vorwaltend gebietet, eine wahrhafte Beruhigung. Die große Terz nur steht erst der nicht mehr beengten Prime als nächstes consonirendes Intervall ruhiger gegenüber. Die Quarte bildet zwischen den sieben Tönen der Musik die scheidende Mitte und hat den Ausdruck des entschiedenen Hinaustretens in die Stürme der Leidenschaft, besonders als übermäßige Quarte, so daß die höchste Sehnsucht eintritt nach einer Auflösung in die beruhigende Konsonanz. Die Quinte ist nächst der Octave die vollkommenste Konsonanz. Die Serte deutet durch den schon weiten Schritt ihres Umfanges zwar beständig auf ein erregteres inneres Leben hin; da sie aber noch Konsonanz, wenn auch eine unvollkommenere ist, so erscheint hier stets nur ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit,

Digitized by Google

in dem der Friede der Seele nicht eigentlich getrübt wird. So in Romberg's Glocke in der Arie: »Ach die Gattin ist's ꝛc.« — Die Septime, und namentlich die kleine hat den lebhaftesten Ausdruck des Schmerzes; eine hohe innere Zerrissenheit tritt hier hervor, die nach einer beruhigenden Auflösung sich sehnt. Die Octave ist nur ein Abbild der Prime, jedoch gesteigert zu einer höhern Potenz. Die None zeigt den allgemeinen Charakter der Sekunde; ganz besonders gelangt hier im möglichst gesteigerten Grade die stürmische Sehnsucht zum Ausdruck. Z. B. in Weber's Freischütz in Agathens Arie bei den Worten »und ob die Wolke,« in Lautier's Liede des Hindumädchens. Die Decime hat die Bedeutsamkeit der ihr verwandten Terz und Sexte, aber in einem erhöhteren, mehr noch über alle Leidenschaftlichkeit erhobenen Zustande. Wie wohlthuend wird sie in Doles schönem Choral: »Anbetungswürdiger Gott!« Die Undecime hat die Natur der Quarte; nur mischt sich derselben der Ausdruck eines gänzlich in sich zerfallenen und überregten Wesens ein. — Alle kleinen Intervalle haben den Charakter der großen, aus denen sie entstanden sind, aber in einem unvollkommnern Zustände der Schwäche. Alle übermäßigen Intervalle zeigen den Charakter der großen in dem Zustande der höchsten Ueberspannung.

**Daraus, daß Bewegung, Rhythmus, Gehalt des Tons, große und kleine Intervalle, harte und weiche Tonart, die Hauptelemente des Ausdrucks der Melodie sind, folgt aber nicht, daß diese Elemente in dem Ausdrucke jeder der beiden Hauptklassen der Gefühle sich ganz rein zusammen finden müssen, so daß alle Gefühle von der einen in einer langsamen Bewegung, in kleinen Intervallen, in einer weichen Tonart, so wie alle von der andern in einer raschen Bewegung, in großen Intervallen und in einer harten Tonart fortschreiten.** Hier vermag schon die Kunst des dichtenden Tonkünstlers den Charakter der Melodie fühlbar zu machen, ohne darin alle Mittel, die ihm zu Gebote stehen, zusammen wirken zu lassen. Er kann z. B. einer Melodie in einer harten Tonart noch immer durch eine langsame Bewegung, durch mattes Steigen oder Sinken der Tonfolge, einen Charakter von Trauer, so wie durch die entgegengesetzten Mittel einer Melodie in einer weichen Tonart, einen Charakter von Muth und Kraft geben. Die Kunst bringt, wie die Natur, ihre schönste Mannichfaltigkeit durch Mischung ihrer einfachen Elemente hervor, deren geschickte Wahl der Urtheilskraft des Künstlers über-

Digitized by Google

lassen bleibt. Diese weise Mischung gebietet dem dichtenden Künstler die immer verschiedene Mischung der Gefühle selbst, ihre unerschöpfliche Mannichfaltigkeit, ihr nie ruhender Wechsel. So wie es in der sichtbaren Natur keine harten Farben neben einander gibt, weder ganz dunkle, noch ganz helle, so wie alle Farben des schönen Blumenreichs durch unmerkliche Uebergänge ineinander verfließen, so wie ihr Spiel mit der Beleuchtung sich in jedem Augenblicke ändert; so sind auch in unserem Innern die Gefühle selten so rein, unvermischt und unveränderlich angenehm oder unangenehm, wie wir sie in unsern Klassifikationen gesondert und geordnet haben. In den Becher der Freude ergießt die sie begleitende Besorgniß einige Tropfen Wermuth, und das Herbe des Schmerzgefühls wird von dem Süßen der selten untergehenden Hoffnung gemildert, und mit dieser mildern Farbe des Gefühls muß auch die Melodie einen andern Charakter annehmen. Ferner beharrt die Seele, selbst unter der Gewalt eines herrschenden Gefühls, nicht unabänderlich in einerlei Zustande. Sie geht aus dem Zustande des tiefen Gefühls in den Zustand der Betrachtung über, und sinnt über die Ursachen und Folgen ihrer Freude oder ihres Schmerzens. In dieser Stimmung wird ihre Freude gelassener, ihr Schmerz gehaltener und sanfter werden, und natürlich muß die Melodie einen entsprechenden Charakter annehmen. Oft nehmen Gefühle die entgegengesetzten Charaktere an, endigen in die entgegengesetzten Affekte. Der Schreck versinkt in Ohnmacht, und die Furcht und der Schmerz wird zur alles zermalmenden Verzweiflung. Diesem Gange der Gefühle und Gemüthsbewegungen, ihrem Steigen und Fallen, und ihren verschiedenen Windungen und Uebergängen muß der Tonkünstler in seiner Komposition folgen, wenn sie der vernehmbare Wiederhall des Innern seyn soll. So ist der Schreck eine Gemüthsbewegung, die alle unsere Naturkräfte in die plötzlichste Bewegung setzt. Der Gesang, mit dem er aufschreit, kann also nicht leicht zu sehr beschleunigt seyn; aber er ist auch eine der widerwärtigsten Gemüthsbewegungen, und das muß die Wahl der Tonart seines Gesanges ausdrücken. Graun fühlte ganz richtig, wenn er in seiner Iphigenia in Aulis in der Stelle, wo Agamemnon, nachdem er das Orakel vernommen, ausruft:

Qual oracolo tremendo
Misero me ch' intendo!
Sento mancarmi il cuor —

dem Gesange eine sehr rasche Bewegung, aber in einer weichen Tonart gibt.

§. 416. **Rhythmus und Bewegung ist ohne Zweifel die erste Musik des rohen Natursohns gewesen, und sie sind noch bis jetzt die einzige Musik des Kindes und des ganz ungebildeten Volkes. Aber auch seitdem die Musik zu einer Kunst geworden war, begnügte man sich viele Jahrhunderte hindurch mit einer bloß einstimmigen Melodie, bis endlich aus der Verknüpfung mehrerer Melodien, mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, eine höhere Potenz der Musik, die Harmonie hervorging. Durch die Erfindung der Harmonie und die Ausbildung unsers jetzigen Harmoniesystems, die erst in's 14te Jahrhundert fällt, hat auch unsere Melodie sich neu gestaltet. Harmonie (Zusammenklang) ist nämlich das Verhältniß der Töne in Betreff ihres Zugleichseyns, oder auch die gleichzeitige Verbindung zweier oder mehrerer Melodien zu Einem, durch den verbindenden Grundton innig verschmolzenen, Ganzen nach den Regeln der Harmonistik, oder des Generalbasses.** Wahrscheinlich haben die Griechen wenigstens unsere Harmonie nicht gekannt. Das Wort selbst stammt zwar von ihnen her, und kommt oft genug in ihren Werken, musikalischen sowohl, als nichtmusikalischen Inhalts, vor; sie verbanden aber damit eine ziemlich mannichfaltige Bedeutung, indem sie es bald für jede Uebereinstimmung mehrerer Dinge zu einem Ganzen, bald in engerer Bedeutung für die Komposition einer Melodie nahmen. Daß es einer Nation, die doch alle andern schönen Künste zum Gipfel der Vollendung steigerte, an Kenntniß der Harmonie in unserem Sinne fehlte, muß um so mehr befremden, da die Vertheilung der Melodie und des Rhythmus unter mehrere zugleich tönende Stimmen so vieles beiträgt, sowohl das Vorübergehende, den Zustand der Gemüthsbewegungen, die Gefühle, als das Beharrliche, d. i. den bleibenden Charakter, das Gemüth selbst, lebendiger und bestimmter zu versinnlichen, und da ferner die begleitenden Ausdrücke der Harmonie für die Hervorhebung jedes Bedeutenden in einem Tonstücke eben das sind, was die halben, ganzen und Schlagschatten in einem Gemälde. Sehr wahrscheinlich beschränkte sich dasjenige, was die Griechen von Harmonie wußten, auf das Fortschreiten in Oktaven, Quarten und Quinten. Von der Progression in beiden letztgenannten Intervallen waren sie aber keine Freunde, weil sie unstreitig dem Ohre bald unange-

Digitized by Google

nehm, und endlich unerträglich werden muß. (Die Terzen und Septen hielten sie für Dissonanzen.) Sie hielten sich also an den Oktavengang, d. i. Jung und Alt sang dieselbe Melodie, aus denselben Tönen, nur mit dem einen Unterschiede, daß die Alten die Töne eine Oktave tiefer nahmen. Dieß kann nun gewiß nicht Harmonie in unserem Sinne heißen. Hierin haben also die Neuern sich über die Griechen erhoben. Ueber den Werth der Harmonie in der Musik sind indeß die Meinungen der Kenner getheilt. J. J. Rousseau nennt die auf Harmonie gegründete Musik eine barbarische, die Harmonie eine gothische Erfindung, auf welche wir nicht gekommen seyn würden, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten. Andere im Gegentheil, an deren Spitze Rameau, erklären die Erfindung der Harmonie für die Epoche der wahren Musik, und preisen sie als die Grundlage der ganzen Musik an, ohne deren Kenntniß nie ein gutes Tonstück könne verfertigt werden. Wie bei jedem Kampfe entgegengesetzter Meinungen, so scheint auch hier die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Zwar strebt die Harmonie der Naturbestimmung der Musik, eine Kunst in der Zeit zu seyn, entgegen, indem sie ein Zugleichseyn mehrerer Melodien, ein Zugleichtönen mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, gleichsam ein Räumliches in die Musik einführt; aber barbarisch kann die Harmonie und deren Anwendung schon deswegen nicht genannt werden, weil die Natur selbst dazu führt. Denn es ist eine schon längst gemachte, richtige Beobachtung, daß aus jedem ausgehaltenen, fortvibrirenden Grundtone, mehrere aufeinanderfolgende mitklingende Töne, als Oktave, Quinte, Septime ꝛc. sich entwickeln, worin auch eigentlich die sogenannte harmonische Progression besteht; daß ferner zwei Töne zugleich angestimmt, von selbst einen dritten mitklingenden in der Luft erzeugen, und daß die Richtigkeit der Melodie selbst nach den Gesetzen der Harmonie beurtheilt werden muß. So lange die Musik nur Melodie ist, ist sie von der Poesie abhängig; durch Harmonie wird die Musik erst zur selbstständigen Kunst. Die Musik ist im Stande, wie keine andere Kunst, den süßesten Einklang, den härtesten Kampf und Widerspruch, die tiefste Lösung und Herstellung auszudrücken. Dieß vermag sie aber nur durch Harmonie. Unstreitig ist Harmonie von großer Wichtigkeit für die Charakterdarstellung (wie hätte wohl Gluck die Furien,

Mozart den Geist im Don Juan ohne Harmonie bestimmt und kräftig genug charakterisiren wollen?); unläugbar hebt und verstärkt sie die Melodie ungemein, so wie überhaupt jedes Tonstück durch sie an Wechsel, Kraft, Fülle und gehöriger Abstufung von Licht und Schatten gewinnt. Den sprechendsten Beweis davon liefert der Vergleich einer etwas ältern, wenn gleich durch Melodie ausgezeichneten, italienischen Oper mit einer Mozart'schen. Aber deshalb ist die Harmonie noch nicht die Grundlage der ganzen Musik. Die Alten haben die Harmonie nicht gekannt, und doch hatten sie Musik von großer Kraft. Sind gleich die Erzählungen von den Wundern des Gesanges und der Lyra des Orpheus, deren Tönen die wilden Thiere und die Felsen folgten, fabelhafter Natur; so zeugen sie doch von der großen Kraft und Wirkung der alten Musik. Ueberhaupt kann Musik ohne Harmonie, keineswegs aber ohne Melodie bestehen. Weil nun unsere moderne Musik an Fülle, Mannichfaltigkeit und Reichthum der Harmonie die Musik der Alten weit überflügelte; so mußte natürlich die rhythmische Seite, die bei den Alten überwog, und sich dort reicher und mannichfaltiger ausbildete, hier zurücktreten, und es blieb nur der gleichförmige Takt übrig.

Uebrigens soll die Erfindung der Harmonie im Sinne der Neuern von der Bemerkung ausgehen, daß, wenn mehrere Personen über denselben Gegenstand ihres Gefühls sich äußern, sie zwar oft in der Hauptsache übereinstimmen, im Einzelnen aber, so wie in der Art und Weise, ihre Gefühle auszudrücken, sich immer noch charakteristisch genug von einander unterscheiden; auch wohl daß dann nicht selten Einer den Hauptvortrag habe, die Andern aber ihn auf ihre eigenthümliche Weise begleiten.

**Durch die Harmonie wird das Nacheinanderseyn, die Succession in der Musik gleichsam angehalten, und in ein Zugleichseyn, in Coexistenz umgewandelt. Der Charakter der Harmonie kann demnach nicht in Wechsel und Bewegung, sondern nur in Ernst und Ruhe bestehen. Diesem Charakter zu Folge vermag auch die auf Harmonie gegründete Musik nicht reine Gefühle und Affekte, die gleich einem Strome dahineilen, wechseln und verfließen, sondern nur beharrliche Gemüthsbewegungen, Gemüthsstimmungen darzustellen.**

§. 417. Die Unbild der Zeit hat die Denkmäler der griechischen Musik zerstört, und die Urkunden, welche wir darüber noch

Digitized by Google

in Händen haben, gewähren nicht volle Befriedigung. So viel ist aber gewiß, daß die Musik von den Griechen nicht als selbstständige Kunst behandelt wurde, sondern der Poesie untergeordnet war, und es beständig geblieben. Hiernächst war sie mit Tanz verbunden; Poesie, Musik und Tanz war Ein Werk. Dichter und Componist waren mehrentheils in der nämlichen Person vereinigt. Die griechische Musik war nur die melodische Verschönerung und poetische Erhöhung der menschlichen Stimme und Sprache (ohne hiemit läugnen zu wollen, daß auch die Griechen eine Tanz- und Kriegsmusik als bloße Instrumentalmusik gehabt haben). Erst in spätern Zeiten erreichte die Musik ihre gänzliche Unabhängigkeit von der Sprache. Dieß war das Werk einer wichtigen und folgenreichen Erfindung Franko's, Scholasticus zu Lüttich, nämlich der Zeitbezeichnung, oder der Bezeichnung des Zeitwerths einer Note.

**Die Musik ist in der Tiefe des menschlichen Gemüths gegründet, und auf die Stimmung desselben hat die Religion einen entschiedenen Einfluß; deshalb unterliegt es keinem Zweifel, daß der Genius der griechischen Musik ein anderer mußte gewesen seyn, als es jener der christlichen ist.** Dem Geiste der Griechen in seiner vorherrschenden Richtung auf das sichtbare Leben blieb noch die Tiefe der unsichtbaren Gemüthswelt, das Reich der himmlischen Ahnungen, und der Innerlichkeit des Geistes verschlossen, welche die Offenbarung des Geistes der christlichen Welt eröffnete. Da die Musik Wiederhall des Innern ist, so konnte die Musik der Griechen nicht anders seyn, als heiter, fröhlich, sanft, dahinhüpfend, bei der höchsten Freude, wie beim tiefsten Schmerz gemäßigt, einfach und mit richtigen Verhältnissen, ganz vom Rhythmus belebt, und es mußte ihr jenes Element fehlen, durch welches sich die Tiefe des menschlichen Gemüthes in seinen unnennbaren Gefühlen aufschließt, die Harmonie. Die großen, aus der dunkelsten Tiefe hervorquellenden, und in vollen Strömen über das Herz sich ergießenden Tongedichte sind ein Eigenthum der neuern Zeit. Die Erfindung der Harmonie in der Musik war dem Geiste der Neuern vorbehalten, und gehört zwei fränkischen Geistlichen an, Hubald (oder Huebald) und Odo.

Die Musik der Christen ist in ihrer Hauptart, in der Kirchenmusik ernst, gehalten, erhaben, langsam und majestätisch einherschreitend, und ihr Grundcharakter Harmonie. Es ist dieses die Musik des erhabenen Gefühls der Andacht, der unendlichen Sehnsucht nach Vereinigung mit Gott und des unnennbaren Gefühls der

Digitized by Google

Seligkeit im Anschauen des Unendlichen, der echten Stimmung des christlichen Gemüths. Daher ist die Musik die christlichste Kunst; sie hat durch die christliche Religion erst ihre Vollendung erhalten. Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Heidenthums und des Christenthums sind in der Kunst die Plastik und die Musik.

§. 418. **Das Wesen der Tonkunst ist nach dem Gesagten einzig die Darstellung des Gefühls in einer demselben entsprechenden, und durch die innigste Verbindung der Melodie und Harmonie bis zur Vollendung fortgeführten, ästhetischen Form.** Dadurch wird zugleich der Zweck der Tonkunst auf das sicherste bestimmt, der kein anderer seyn kann, als dieselben Gefühle, welche in dem musikalischen Produkte dargestellt sind, in dem Gemüthe der Zuhörer anzuregen und zu beleben. Nur das ist also in der Musik schön, was die darzustellenden Gefühle natürlich, wahr und ästhetisch vollendet erscheinen läßt. Alles Unnatürliche, Uebertriebene, Harte und Rauhe, unaufgelöste Dissonanzen, willkührliche Sprünge aus einer Tonart in die andere, alles Spielende, Tändelnde, Kindische, affektirte und überladene Verzierungen, alles auf bloße Kunstfertigkeit Berechnete, Verstöße gegen Takt und Mensur überhaupt, Unreinheit in den Tönen ist in der Musik zurückstoßend. Selbst die gelehrtesten Kompositionen ohne Ausdruck des Gefühls sind nicht anders zu betrachten als vortreffliche anatomische Studien und schwere akademische Stellungen in der Malerei und Plastik.

§. 419. **Weil das Gebiet der Musik auf das Gefühl beschränkt ist, und folglich der Musiker nur die Theilnahme des menschlichen Gemüths an dem Leben und seinen Erscheinungen ausdrücken kann; weil der Ton das Organ des tiefsten, zartesten, innersten Lebens ist: so liegt die Malerei des Sichtbaren außer ihrem Vermögen; nur das Hörbare kann sie nachahmen; allein auch diese Nachahmung muß sie bloß zur Verstärkung des Ausdrucks benützen.** Ein sehr passendes Beispiel davon findet sich in Tomascheck's Lenore bei der Stelle: »Ach wolltest hundert Meilen noch ꝛc.«, wo man die Glocke mitten im Laufe der Musik Eilf schlagen hört; also Ausdruck des Hörbaren, und hier um so mehr an Ort und Stelle, da der Glockenschlag das Schauerliche der Geisterstunde so viel anschaulicher macht und verstärkt. — Von ähnlicher Art ist der eben daselbst angebrachte Marsch des zurückziehenden Heeres, wodurch die ganze Sache mehr vergegenwärtigt, wodurch

Digitized by Google

das freudige Gefühl derjenigen, die ihre Theuern wiederfinden, aber auch die Schwermuth Lenorens, die ihren Wilhelm vermißt, sehr verstärkt wird. Beispiele der Malerei des Sichtbaren dagegen sind das Kriechen der Gewürme, das Fallen der Schneeflocken in der Schöpfung, und so viele andere Malereien in den Jahrszeiten von J. Haydn. Anders ist der Fall, wenn der Künstler das Gefühl, das ein Sichtbares erzeugt, durch Töne hervorzubringen vermag; denn dazu hat er dann eben sowohl Fug als Macht. Ein treffliches Beispiel davon findet sich in Mozart's Don Juan (II. Akt Nr. 6), in der Scene, wo der verkappte Leporello sich aus Elvirens dunklem Zimmer fortschleichen will, indem eben Don Ottavio, begleitet von zwei Bedienten, mit brennenden Fackeln eintritt. Hier übergeht Mozart plötzlich durch eine einzige vermittelnde Note aus B dur in D dur, wodurch ein Gefühl in uns erzeugt wird, so überraschend, als jene Empfindung, deren wir dann inne werden, wenn wir nach längerem Verweilen in dunkler Nacht uns jählings an das Licht versetzt, und nun alles klar werden sehen, was bisher verborgen war. So drückt J. Haydn das Steigen der Sonne durch das einfache Mittel steigender Akkorde aus, mit denen auch unser Gefühl sich hebt. So malt er durch das überraschende Einfallen des glänzenden Chores nicht sowohl das plötzliche Hervorbrechen des neugebornen Lichtes, als vielmehr das plötzliche Aufjauchzen des Wonnegefühls beim Anblicke des Gegenstandes. Glücklich ist von ihm auch die erhabene Stelle: »du nimmst den Odem ihnen weg, in Staub zerfallen sie« ausgedrückt.

Daß selbst die Nachahmung des Hörbaren, wenn sie nicht zur Verstärkung des Ausdrucks dient, in der Tonkunst unzulässig sey, fühlt jeder Gebildete, wenn in einem ernsten, und selbst erhabenen Gegenstande das Schlagen des Herzens mit pizzicato begleitet, oder das Zischen der Schlangen von Violinen nachgeahmt, wenn das Krähen der Hähne, das Hundegebell, Kanonen-, Mörser- und Haubitzenschüsse nebst dem kleinen Gewehrfeuer, in den sogenannten Bataillenstücken mit sorglichem Fleiße wiedergegeben wird. Daß hierin selbst der geniale Beethoven, der so viel innerstes Leben in Tönen abzuspiegeln vermochte, oft weit hinaus über den ästhetischen Umfang des Tongebietes geschritten sey, beurkunden sein tobendes Schlachtgemälde von Vittoria, seine Pastoral-Symphonie, sein Wachtelschlag. Auch Spohr ging in seiner Weihe der Töne zu weit. Auch J.

Haydn's sieben Worte, wie sie ursprünglich bloß für Instrumentalmusik gesetzt waren, gehören in diese Kategorie. Treffend antwortete König Agesilaus von Sparta einem Manne, welcher ihm rieth, einen Künstler zu hören, der die Nachtigall täuschend nachahme: »Ich habe die Nachtigall selbst gehört.« — Wenn so viele an der musikalischen Malerei selbst des gemeinen Sicht- und Hörbaren Wohlgefallen finden, so liegt die Ursache dieser Erscheinung ohne Zweifel darin, daß sie von der Wahrheit der Nachahmung überrascht werden. Ihr Vergnügen wäre also ein theoretisches, kein ästhetisches. Räthlich bleibt es daher immer, in Gewittersymphonien, dergleichen in verschiedenen Opern verkommen, mehr die innern Bewegungen der Seele bei einem Gewitter, als das Gewitter selbst zu malen, welches die Bewegungen veranlaßt. Uebrigens bleibt die Malerei der komischen Musik mehr gestattet, der ernsten mehr entfremdet; denn im ernsten Style darf die Tonmalerei nur angewendet werden in sehr leisen Andeutungen, etwa nur begründet auf entfernte Analogien in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Vergesellschaftung ästhetischer Ideen. So mag die Hirtenflöte gehörigen Orts die Gefühle des Landmanns bestimmter schildern; die kriegerische Fanfare deute uns lebendig die Rhythmen und Klänge aufstrebenden Muthes ꝛc.

§. 420. **Alle Töne und Melodien erregen ohne begleitende Worte bloß dunkle Vorstellungen in der Seele. Das Denken, welches in der Philosophie als Begriff, in der Poesie als Gedankenbild heraustritt, erscheint in der Musik als eine Gedankenstimmung.** Was so unser inneres Leben ausmacht, die in Gefühle umgewandelten Gedanken, sprechen wir in bewegten Tönen als bewegtes Seelenleben aus. Darum ist die Musik ohne Worte die reinste und ursprüngliche, nicht bloß als Instrumentalmusik, sondern auch im Gesang, wie die gesammte Natur ohne Worte singt und tönt. Mit Worten verbunden erhält sie keineswegs mehr innere Bedeutung, sondern nur mehr Begreiflichkeit oder Verständlichkeit und damit mehr Klarheit; sie läßt dann eher eine Beurtheilung zu. Die mit den Tonstücken verbundene Poesie vollendet das ästhetische Interesse der Seele an der Musik, und darin liegt großentheils der psychologische Grund der hohen Kraft und Wirkung des Gesanges; daraus wird erklärbar, warum bei den Griechen und den Alten überhaupt die Musik auch ohne Harmonie die Gemüther so sehr ergriff. Indem die Tonkunst Phantasie und Gefühl so mächtig aufregt, und ihnen doch keine bestimmten Objekte

Digitized by Google

zeigt, versenkt sie das Gemüth in sich selbst, in ein stilles Träumen und Sehnen; weswegen sich denn auch der sinnige Zuhörer nach Endigung einer Musik, so unangenehm wieder in das umgebende äußere Leben zurückgezogen fühlt. Der Gegenstand der Freude oder des Schmerzens bleibt zwar in der reinen Tonkunst unbestimmt; dem gleichsam völlig objektivirten Ideale des dargestellten Gefühls aber gesellt die tiefere Seele des Hörers unwillkührlich ihr subjektives Gefühl, vergangenes oder gegenwärtiges, verdeutlichend hinzu; und auf diesem wundersamen Ineinanderfließen des Individuellen mit dem Allgemeinen beruht eben großen Theils der unnennbare Zauber der Tonkunst.

Musikalisch-vollendete Produkte werden aber auf solche Menschen am meisten wirken, die auf einer hohen Stufe der Kultur stehen; doch setzt diese Kultur durchaus eine reiche natürliche Ausstattung des Gefühlsvermögens, und eine harmonische Ausbildung desselben voraus, weil Menschen von wenig Gefühl, ungleich weniger Empfänglichkeit für die Reize der Musik haben, als Menschen, die reine und sorgfältig entwickelte Gefühle in sich bewahren. Daraus läßt sich auch erklären, warum die Musik oft auf rohe Kinder der Natur mit größerer Stärke wirkt, als auf Menschen, die bei den geglättetsten äußern Sitten die natürliche Anlage ihres Gefühls unterdrückten und verdunkelten. Unverkennbar aber ist der Zusammenhang der Musik mit der moralischen Anlage im Menschen und besonders mit dem sittlichen Gefühle. Wenn wir es auch dem verewigten Jean Paul zugestehen wollten, daß die Musik nicht von der Moral afficirt werde, und daß sie (an und für sich) weder moralisch, noch unmoralisch sey; so läßt sich doch nicht läugnen, daß der Tonkünstler zur sittlichen Bildung des Menschengeschlechtes mitwirke, indem er das menschliche Herz zähmt, erweicht, und den Gefühlen der Menschlichkeit aufschließt, indem er den Sturm der Leidenschaft beschwichtigt, indem er vorzüglich den Menschen von der Außenwelt zurück und in sich selbst hineinführt; indem er den Menschen heller und heller ahnen läßt, sein eigentliches Wesen reiche hinaus über die Sinnenwelt, sey über die Macht alles Irdischen und Zufälligen. Doch wird bei denen, welche die Kraft, Würde und Schönheit musikalischer Kompositionen fühlen und schätzen sollen, auch Unbefangenheit und reiner, lauterer Sinn vorausgesetzt. Die Gefühle, welche die Musik in einer sittlich gestimmten Seele erregt, nähern sich jenen, zu welchen uns die Betrachtung der schönen landschaftlichen



Digitized by Google

Natur erhebt. Wir fühlen uns da so wohl, unser Herz erweitert sich, und wir sind für alles Edle empfänglich; kurz es wird die sittliche Gemüthsstimmung gefördert.

§. 421. **Aber der Tonkünstler steht gegen jeden andern Künstler dadurch im Nachtheile, daß sein Werk noch gestaltlos bleibt, nachdem er es vollendet hat.** Es steht vor uns in einer geheimnißvollen Sprache, bis der Tonkünstler erscheint, und uns die verschlossene Schrift entziffert. Jene Zeichen auf dem Papier haben nur Sinn für den Kenner; der Verstand desselben urtheilt, gestützt auf lange Erfahrungen und erworbene Wissenschaft, vorzüglich über die technische Ausbildung und Gesetzmäßigkeit des Werks; die Einbildungskraft desselben bestrebt sich, es innerlich zu hören, aber vermag noch nicht, entscheidend über seine Wirkung auf Ohr und Herz der Menschen zu urtheilen. — **Die Tonkunst zerfällt also in Hinsicht der Art ihrer Ausübung in die Tonsetzkunst, oder die Kunst, in Tönen zu dichten (d. h. sie in der Phantasie zu einem geistvollen Ganzen zu verbinden), und in die musikalische Darstellungskunst, d. i. die Kunst, das so Gedachte hörbar zu verwirklichen.** »Wenn dem darstellenden Künstler (dem Virtuosen), wie Al. Schreiber sich ausdrückt, nicht eben die geniale Kraft beiwohnt, die den Komponisten beseelte, wenn beide nicht zwei nahe verwandte Wesen sind, wenn jener nicht das fremde Werk wieder in sich selbst zu erzeugen vermag im Momente der Darstellung, wenn er das Reine unrein aufnimmt und das Große nicht begreift, oder wenn er die Bewunderung seiner Virtuosität höher achtet, als das Werk des Künstlers, welchem er Leben einhauchen soll: dann muß auch das Höchste unerkannt bleiben, bis ein glücklicher Moment seine Erscheinung vermittelt.« Leichter ist es dem Einzelnen, das ganze geistige Gebilde des schaffenden Künstlers mit der gehörigen Bestimmtheit, Lebendigkeit, Umfassung und Tiefe aller Umrisse aus warmer Seele wieder zu erwecken; je mehr Individuen aber an der Ausführung Antheil nehmen, desto schwieriger wird die Aufgabe, jede individuelle Anschauung dem Geiste des Ganzen aufzuopfern, sich gleichsam zu vergessen, um sich in der vorleuchtenden Anschauung des Kunstschöpfers wiederzufinden.

§. 422. **Wenn das Wesen der Tonkunst in der versinnlichten Darstellung subjektiver Gefühle durch Töne besteht; so muß nothwendig der Komponist ein tiefes und inniges Gefühl, als Grundbedingung der musikalischen Darstellung, und eine fruchtbare und reiche Phantasie besitzen, um durch**

Digitized by Google

**sie ein Tongebilde oder ein Ganzes von musikalischen Gedanken bilden zu können; und die erste wesentliche Eigenschaft, woran man den genialen Tonkünstler erkennt, wird Eigenthümlichkeit seiner Produkte seyn. Der Komponist muß aber auch zugleich den Generalbaß, oder den Inbegriff der Regeln für die Korrektheit der Form verstehen, der bloß durch Studium und vielseitige Uebung erlernt werden kann.** Denn obgleich durch die völlige Angemessenheit eines Tonstückes zu den Regeln der musikalischen Grammatik nichts für den ästhetischen Werth desselben gewonnen wird; so kann doch auch ein Tonstück, in welchem sich Verstöße gegen die Grammatik finden, keineswegs auf Vollendung der Form Anspruch machen. Der Komponist muß daher das vollständige Tonsystem, die in demselben enthaltenen verschiedenen Klanggeschlechter, und die aus denselben gebildeten Tonarten, die Intervalle und die Verschiedenheit derselben nach ihrem Wohl- oder Uebellaut (die Konsonanzen und Dissonanzen) kennen; er muß sich die Kenntniß der harmonischen Dreiklänge mit ihren Umkehrungen, die Kenntniß der dissonirenden Stammakkorde mit ihren Umkehrungen, die Kenntniß der richtigen Fortbewegung der Intervalle bei der Verbindung der Akkorde, und die Verbindung und Abwechslung der Akkorde (oder des Kontrapunktes) erworben haben; er muß die musikalischen Figuren (z. B. den Vorschlag, den Mordent, den Triller, den Doppelschlag, die Kadenz, die Fermate, das Harpeggio, die Koloraturen ꝛc. *), den musikalischen Rhythmus, die

*) Der Mordent ist ein Schneller, oder eine kleine Verzierung einer einzigen Note. Der Triller, Praltriller, Doppeltriller, die geflügelte Bebung von zwei, drei, vier nebeneinander stehenden Noten. Er ist um so vollkommener, je reiner die angegebenen Töne an sich und in ihrem Verhältnisse zu einander sind, und je schneller und gleichförmiger die Abwechslung der Töne ist, so daß er, unbeschadet dieser Verhältnisse, wie eine einzige Bebung erscheinen muß, und man keinen der beiden abwechselnden Töne vor dem andern vorhört, und durch ein Uebergewicht der Dauer von dem andern getrennt wahrnimmt. Die Kadenz (oder Schlußfall) ist gleichsam die letzte Erhebung des Virtuosen in einem Stücke, wo er durch Anstrengung aller seiner Kraft sich das Bravo und Händeklatschen der Zuhörer zu erringen sucht. Die Fermate ist ein Ruhepunkt mit einer Verzierung begleitet. Das Harpeggio bedeutet eine gewisse Art der Ausführung von Akkorden, nach welcher die in selber vorkommenden Intervalle nicht zugleich, sondern im Einzelnen sowohl von der Tiefe nach der Höhe zu, als umgekehrt

Digitized by Google

verschiedenen Taktarten, den Umfang der Töne eines jeden Instruments, und der vier Arten menschlicher Stimme (des Diskants, Alts, Tenors und Basses), die Akustik, das Verhältniß der besaiteten Instrumente zu den blasenden, und der Instrumente überhaupt zu den Singstimmen, so wie die musikalische Orthographie verstehen, wenn anders sein Werk technische Vollendung haben soll. Vocal-Komponisten haben sich überdieß vor Verstößen in der Textbetonung zu hüten, daß sie nicht das Sylbengewicht umkehren, nicht bloß Längen und Kürzen verwechseln, sondern sogar das Gewichtloseste zum Gewichtigsten machen, indem sie z. B. auf eine Nachsylbe eine lange Note mit einem Ruhepunkt setzen. Vor allem aber hat der Komponist zu erwägen, welche musikalische Ausdrucksmittel in Beziehung auf Rhythmus, Tonart, harmonische und melodische Bewegung, Instrumentirung u. s. f. bestimmten Gefühlen und deren Steigerung und Verlauf entsprechen.

§. 423. **Der Virtuose (oder der praktische Tonkünstler) hat die Aufgabe, ein Tonstück auf irgend einem Instrumente, nach den Eigenthümlichkeiten des Instruments und nach dem ästhetischen Charakter des Tonstückes, als ein schönes Ganzes durch seinen Vortrag und Ausdruck darzustellen.** Der Virtuose verhält sich zum Komponisten, wie der Deklamator zum Dichter selbst. Der Virtuose ist Künstler, inwiefern er dem Komponisten nachfühlt, und das, was dieser in den Momenten der Begeisterung niederschrieb, rein, wahr und ästhetisch vollendet wiedergibt. In technischer Hinsicht verlangt der gute Vortrag, daß der Sänger seine Stimme, der Spieler sein Instrument ganz in seiner Gewalt habe, die Töne rein intonire, fertig Noten lese, richtig Takt halte, und alle Töne und Schattirungen, welche durch Noten und andere Musikzeichen angedeutet werden, besonders aber die musikalischen Kommata, Kola und Punkte, mit Leichtigkeit und Sicherheit ausdrücke und darstelle. Dieser erworbenen Fertigkeit ungeachtet, ist es doch nöthig, daß der Virtuose das Tonstück, das er darstellen will, vorher sorgfältig einstudire, weil das Singen und Spielen vom Blatte eben so den guten Vortrag verhindert, wie das Deklamiren eines

---

vorgetragen werden. Alle geschwinden Figuren, und ganz besonders im Singen bei Bravourarien, die vollendeten Passagen heißen Koloraturen; doch versteht man unter letztern überhaupt angenehme, oft auch überladene Manieren durch Schleifer, Läufer, Triller, Tremulanten ꝛc.

Digitized by Google

poetischen Produkts ohne vorausgegangene genaue Bekanntschaft mit dem Charakter und den Eigenthümlichkeiten desselben nicht gelingen kann. Daß der Virtuose zugleich in seinem Anstande, in seiner Stellung, körperlichen Haltung und Bekleidung den Wohlstand nicht verletze, und durch Affektation nicht lächerlich werde, ist die Regel, die man besonders angehenden Künstlern nahe legen muß; auch verstatte man diesen nicht, den Sinn des Komponisten durch Schnörkel und willkührliche Verzierungen zu verunstalten, weil durch solche Ueberladungen der Charakter des besten Tonstückes entstellt und verdunkelt wird. Der Geist eines Tonstückes soll ja, im Ganzen und in seinen Theilen, vollkommen fehlerfrei zur Anschauung gebracht werden. Bei Concertantstücken fordert der Vortrag größere Einsicht des Ganzen, Gefühl für gehöriges Maß und Selbstverläugnung; denn der Einzelne glänzt da meistens nur auf Kosten des Ganzen. Jedoch auch hier, so wie bei dem Vortrage der Solostücke, ist weise Sparsamkeit der Kraft nicht genug zu empfehlen. In Hinsicht auf den Vortrag im Orchester, ist richtiger Takt, Auffassung des Ganzen, Reinheit der Intonation, Unterordnung des Einzelnen, wenn es das Ganze fordert, Herausheben des Bedeutenden, Vermeidung aller Willkühr, aller Verzierungen, besonders in Begleitungsstimmen, Anschmiegen des Einen an den Andern überaus nothwendig. — Daß aber eine Masse von Stimmen und Instrumenten, wie das Spiel eines einzelnen geistvollen Virtuosen, sich frei und doch geordnet bewege, das ist der höchste Triumph der musikalischen Darstellungskunst, welche die neuere Zeit bei Darstellung ihrer großen Tonwerke oft erreicht hat. — **Aber auch der Virtuose übt eine undankbare Kunst.** Sein Werk verschwindet, wie er es hervorgebracht. Umsonst sind die schönen Momente, wo ihm das Trefflichste gelingt; der Ton stirbt, indem er erzeugt wird; sein zartes, ätherisches Leben geht unter, in der Berührung der Körperwelt. Ueberhaupt übertrifft die Musik zwar alle schönen Künste an Stärke und Innigkeit des Ausdrucks; aber so mannichfaltig reizend und rührend ihre Zaubertöne sind, auch allgemein verständlich, so sind sie doch nicht nur schnell vorübergehend und kurz dauernd, sondern sie lassen auch dem Verstande nichts zum Nachdenken, dem Gemüthe kein bleibendes Gefühl zurück.

§. 424. **Die Musik ist Vokal- oder Instrumental-Musik, oder beides in Vereinigung, Figuralmusik.** Da die Instrumentalkunst ein unvergleichbar weiteres Feld

hat, als die Vokalkunst, so erscheint ihr Hinneigen zur Cantabilität nothwendig als Beschränkung; hingegen erscheint die Vokalkunst, so wie sie sich zu einem kunstreichen Tonspiel steigert, als Erweiterung. Dem echten Vokalstyl ist die Textgemäßheit das Erste, er strebt, den Ton-Accent mit dem Wort-Accent in Uebereinstimmung zu bringen. In der Vokalmusik herrscht die Melodik über die Rhythmik vor; es muß also in derselben durch melodische Fortschreitungen, Höhe und Tiefe, eben so wesentlich gewirkt werden, wie in der Instrumentalmusik durch rhythmische Fortschreitung, Länge und Kürze. — Uebrigens ist innerhalb der Verbindung von Musik und Poesie das Uebergewicht der einen Kunst, nachtheilig für die andere. Wenn daher der Text als poetisches Kunstwerk für sich von durchaus selbstständigem Werthe ist, so darf derselbe von der Musik nur eine geringe Unterstützung erwarten; wie z. B. die Musik in den dramatischen Chören der Alten eine bloß untergeordnete Begleitung war. Erhält aber umgekehrt die Musik die Stellung einer für sich unabhängigeren Eigenthümlichkeit, so kann wiederum der Text seiner poetischen Ausführung nach oberflächlicher seyn, und muß für sich bei allgemeinen Gefühlen und allgemein gehaltenen Vorstellungen stehen bleiben.

**Die Kunst des Gesanges (Melopöie) entspringt aus der Vereinigung der Musik und Poesie.** Zwar gebraucht man bisweilen das Wort Gesang im Allgemeinen, und versteht darunter die Folge der Töne, wie sie in der Melodie enthalten ist; auch spricht man von dem Gesange der Vögel, in welchem bloß Modulation der Stimme getroffen wird; aber an sich wird der Ausdruck Gesang nur auf die menschliche Stimme bezogen, inwiefern sie der Modulation der Töne artikulirte Worte unterlegt, und zwar solche, welche aus der höhern Bewegung des Gefühlsvermögens hervorgegangen sind, und also den poetischen Charakter an sich tragen. Die menschliche Stimme ist an sich die Urform aller musikalischen Darstellung; je näher ihr die Töne aller Instrumente kommen, desto mehr wirken sie auf Gefühl und Phantasie; je entfernter von ihr, desto mehr dienen sie bloß zur Begleitung und Unterstützung der Melodie. Kein Instrument ist dieser feinen Verschmelzung der Töne, dieses unendlich mannichfaltigen Ausdrucks fähig, keines so geeignet, jedes Gefühl, jeden Affekt mit der Kraft und Wahrheit auszudrücken, wie die menschliche Stimme. Und wie sehr gewinnt die Gesangmusik an Kraft und Ausdruck schon dadurch, daß beim Gesange

Digitized by Google

die Töne mit Worten vereinigt sind? Was der Poesie an Begeisterung des Ausdrucks fehlt, wird von der Musik durch die Kraft der Töne ersetzt, und was der letzteren an deutlichem Bewußtseyn ihrer Gefühle gebricht, wird von jener durch Wort und Sprache vervollständigt. Da jedoch die Instrumental-Musik ebenfalls ihre eigenthümlichen Vorzüge hat, so wird die höchste Wirkung der Tonkunst ohne Zweifel durch Vereinigung beider erreicht.

§. 425. So natürlich auch der Gesang seinem Ursprunge nach ist, der gleichzeitig mit den ersten Versuchen im Sprechen seyn dürfte; so bedurfte er doch eben so der Veredlung, wie die Sprache, um auf das Gemüth zu wirken. **Der natürliche Ton der Menschenstimme soll also durch die Kunst kultivirt und weiter entwickelt werden.** Dazu gehört denn zunächst ein gutes Organ, d. i. ein heller, starker, voller und gleicher Ton der Stimme, Biegsamkeit und ein möglichst weiter Umfang derselben. Ob nun gleich diese Bedingungen mehr ein Geschenk der Natur, als eine Wirkung der Kunstbildung sind; so können doch die natürlichen Anlagen durch die letztere sehr vervollkommnet, und nach ihren Mängeln sehr verbessert werden. Es gehört aber ferner zur Kunstbildung der Stimme die genaue Kenntniß der Noten und ihres verschiedenartigen Gebrauchs, die Fertigkeit, die Intervalle, mit Sicherheit und rein zu intoniren, die richtige Eintheilung der Noten nach dem musikalischen Rhythmus, die deutliche Aussprache des poetischen Textes und die richtige Vereinigung desselben mit allen zu der Bezeichnung desselben gewählten Tönen. Zu dieser mechanischen Bildung der Stimme muß aber auch der gefühlvolle Ausdruck und geschmack- und geistvolle Vortrag des Darzustellenden hinzukommen, damit sich Leben über die ganze Darstellung verbreite, und die Genialität des Sängers die produktive Kraft des Komponisten bei der Verfertigung des Tonstückes versinnliche. Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestätisch, hell und immer heller; man muß die Unendlichkeit in ihm fühlen, und der Sänger muß ja nicht verrathen, daß er die letzte Kraft ausspielt. Eine Gesang-Musik recht vorgetragen, wiegt sich wie ein Stück des Himmels, und sieht aus dem reinen Aether in unser Herz und zieht es hinauf. Und was wir einzig und allein im Tone hören wollen, ist die Begeisterung. Das sanftschwellende Tragen und Binden der Töne gibt dem ganzen Gesange einen zauberischen Reiz, und dieselbe Haltung, die ein

Digitized by Google

vollendetes Gemälde hat; nichts steht einzeln da, und dennoch bleibt jeder Ton vollkommen rein. Aber leider! findet oft kein Crescendo, kein Portament der Stimme Statt, sondern ein plötzlicher Aufschrei, wie ein Angst- oder Hilferuf; dann ein eben so plötzliches Verhauchen, ein unmotivirtes Sinkenlassen der Stimme, ein dumpfer Seufzer statt des Tons, und sofort in diesem schroffen, eckigen Wechsel — ein wahrer unmusikalischer Gegensatz der Musik. Nie sollte ein Sänger durch die bloße technische Vollkommenheit des Vortrags das zu ersetzen suchen, was bloß durch den gefühlvollen und selbstgefühlten Ausdruck des Darzustellenden möglich ist. Alles sollte rein, ungeziert, im großen einfachen Style, ohne alle Manier, vorgetragen werden. Weg also mit allen Rouladen, Trillern und Passagen, die bloße Kunstfertigkeit beweisen sollen. Sänger und Sängerinen müssen zugleich beachten, wann, wo und wie Athem zu schöpfen sey, ohne daß melodische Gänge zerrissen, Schlußtöne der Figuren verschluckt, Bindungen abgebrochen werden. Der echte Kerngesang wird mächtig auf die Gemüther wirken, da zwei der edelsten Künste in ihm sich zu einem harmonischen Ganzen vereinen. Freilich muß auch der Komponist dem Dichter nachzufühlen verstehen, damit die musikalische Umgebung dem poetischen Leben angemessen sey, und nicht Text und Musik im Widerspruche stehen. Nur jene geheime Kunde unseres eigenen Herzens, jener Zusammenklang unserer innersten Gefühle mit den Worten und Tönen ist der unfehlbare Bürge einer richtigen Verbindung des Textes mit der Melodie.

§. 426. **Eine Stimme wird nicht füglich allein für sich, ohne Begleitung, selbstständig auftreten können zur Darstellung eines Kunstwerkes**, da ihr nur die Melodie gegeben ist, aber nicht die Harmonie; **zwei und noch mehr drei und vier Stimmen können von der Instrumentalbegleitung ausscheiden, und am schönsten steht der vierstimmige Gesang** als eine reine, vollendete Gestaltung der Mehrstimmigkeit da, weil in ihm der Dreiklang durch die Oktave geschlossen zum Grunde liegt. Und **das Höchste, was gewagt werden darf, ohne die Harmonie zu überladen und zu verdunkeln, wird für den Gesang Achtstimmigkeit seyn**, weil immer zwei Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimmen unter sich noch einen Gegensatz klar darstellen können.

§. 427. **Da der Gesang-Musik Gedichte untergelegt sind, so werden auch die Formen der Gesang-Musik am**

Digitized by Google

richtigsten aus den eigentlichen Dichtungsarten entwickelt. Welche Dichtungsarten aber auch immer von der Musik ergriffen und behandelt werden, so bilden sie doch im Gesange zwei Grundformen, ähnlich denen in der Deklamation. Kann sich nämlich der Sprachton dem Gesange nähern, und dadurch einen besondern Charakter lyrischer Erhebung annehmen; so nähert sich der Gesang im Recitativ, als seiner bestmöglichsten dialogischen Form, der Sprache. Wie aber auch der Sprachton sich vom Gesang entfernt, wenn er die einfachern Schwingungen hören läßt, und Sprache des gewöhnlichen Lebens wird; so entfernt sich auch der Gesangton von der Sprach-Musik durch seine vervielfältigten Schwingungen in der Arien-Form, als dem Gegensatz des Recitativs. Was das Pathos der Sprach-Musik ist, entsteht auch in der Gesang-Musik durch das Wogen von der recitativen zur arioſen Form. Diese, wenn nur Eine Stimme singt, wird ganz insbesondere Arie genannt. Das Recitativ unterscheidet sich von der Deklamation dadurch, daß es in einem musikalischen Ton, mit Begleitung und Anschlagung der Grundtöne auf einem oder mehreren Instrumenten vorgetragen wird, und daß es die Accente, welche der Text fordert, bestimmter und kräftiger als der Rednervortrag bezeichnet; so wie es dadurch, daß es keine wirkliche Melodie hat, auch die Töne nicht viel länger aushält, als eine gute Deklamation erlaubt, überhaupt durch Freiheit der Bewegung und Tonverbindung und durch syllabischen Vortrag, vom eigentlichen Gesang verschieden ist. In Oratorien, Kantaten und Opern bedient man sich des Recitativs sehr häufig, von dem es übrigens zwei Arten gibt, das einfache und das obligate. Das einfache wird nur durch den Baß, der in einzelnen Akkorden auf dem Instrumente angegeben wird, um die Wendungen der Harmonie zu bezeichnen, begleitet; beim obligaten begleiten mehrere Instrumente, in mehrfachen Sätzen und länger gehaltenen Akkorden. Gemeiniglich bildet letzteres in Opern den Uebergang zum eigentlichen Gesang. Uebrigens fordert das Recitativ langes Studium und Uebung, insbesonders ein deutliches Aussprechen der Worte. — Im großen, ausdrucksvollen Recitativ sind Händel und Gluck, zumal in seiner Alceste und den beiden Iphigenien, Meister. In der neuern Oper glänzt Mozart auch in dieser Hinsicht. Man denke nur an sein Recitativ im Don Juan: »o Himmel was seh ich!« das Recitativ Tamino's in der Zauberflöte ꝛc. Im obligaten glänzt auch Spontini. Im Vortrage des Recita-

Digitized by Google

tivs sind die Deutschen in der Regel noch lange nicht so weit, als die Italiener.

Die Arie besteht, nach ihrer ältern Form, wie sie bei Hasse und Graun erscheint, aus einem Vorder- und Nachsatz; der Vordersatz wird weitläufig ausgeführt; hier sind Umkehrungen, Koloraturen, Fermaten, Kadenzen und alles erlaubt, wodurch sich der Sänger heben kann. Der Nachsatz aber liebt einfache Gänge ohne Wiederholungen und ohne künstliche Modulationen. Er ist viel kürzer als der Vordersatz, der auch am Ende oft noch einmal wiederholt wird. Gluck und Mozart gaben der Arie eine freiere Wendung, und hielten sich bei der Behandlung derselben mehr an die Natur und Beschaffenheit des Textes, so wie an den Charakter der auszudrückenden Stimmung, und die Situation, welche der Dichter vorgeschrieben. Die sogenannten Bravour-Arien, der eigentliche Tummelplatz neuerer Sänger und Sängerinen, sind zwar selten vor dem Forum des guten Geschmacks zu rechtfertigen; doch hat selbst Mozart in der Arie der Königin der Nacht in der Zauberflöte, und in der großen Arie der Konstanze in der Entführung aus dem Serail dem Zeitgeschmacke gehuldigt. Jede Arie muß ein bestimmtes, sich einschmeichelndes Motiv haben, und aus diesem Motiv durch Inversionen andere Sätze herleiten. Ein Zweig von der Arie ist die Kavatine. Es dürfen darin keine Koloraturen vorkommen. Sie ist ein einfacher, kunstloser Ausdruck eines Gefühls, und hat deswegen nur einen Satz. Das Motiv der Kavatine muß gefühlvoll, rührend, verständlich und leicht seyn. Die arioso Form wird auch zur dialogischen Musik angewendet, und so entstehen Duette, Terzette, Quartette ꝛc. Vereinigen sich endlich alle Stimmen zum gemeinschaftlichen Gesange, so entsteht der Chor. Dieser koncentrirt das Gesammtgefühl, welches durch das Ganze, oder durch die einzelnen Theile der Komposition veranlaßt worden ist. Er bewegt sich mit der höhern Kraft, welche dem Ausdrucke eines Totalgefühls angemessen ist. Ein Chor soll nichts Anders seyn, als viele Töne, die aus einem einzigen Organe herkommen. Z. B. in der Aufruhrsscene in Spontini's Cortez. Ein musterhafter Chor ist z. B. in Händel's Messias: »Uns ist ein Kind geboren u. s. w.« und: »Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, daß der König der Ehren einziehe.« »Kommt und seht das Lamm!« u. s. w., vorzüglich das weltberühmte Hallelujah: »Ich will dem Herrn singen (in Israel,

Digitized by Google

in Aegypten). Der Chor kann einstimmig seyn, wie der berühmte Dämonenchor in Glucks Alceste, und der Chor der Höllengeister im zweiten Finale des Don Juan von Mozart, oder zweistimmig, wie der Chor der Priesterinen in der Iphigenia von Gluck, oder drei- oder vierstimmig, wobei es gleichgiltig ist, ob nur Weiber-, nur Männer-, oder Weiber- und Männerstimmen zugleich ihn absingen. In der Regel ist der Chor vierstimmig, nämlich für Sopran, Alt, Tenor und Baß geschrieben. Man hat auch achtstimmige, dann Doppelchöre, z. B. die Introduktion zur Alceste. Ferner gibt es Vocalchöre, d. h. solche, die ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden. Als Gegensatz erscheinen die von Instrumenten begleiteten Chöre.

**§. 428. Die Dichtungsarten, mit denen die Musik in Verbindung treten kann, sind a) die lyrische, b) die epische, und c) die dramatische. In Beziehung auf die Lyrik ergeben sich folgende musikalische Dichtungen: 1) das Lied, 2) die Ode. Das Lied begreift unter sich a) das gemeine Volkslied.** Dieses kann entweder nur von einer Stimme, oder von vielen gesungen werden, ohne jedoch in höherer Hinsicht den Chor, diese Reflexion über die ausgedrückten Gefühle und Ideen, gesondert mit sich zu führen. Sein erster Vorzug ist Einfachheit, oder das, was Bürger, in Beziehung auf Poesie, Volksmäßigkeit nennt. Einfache Melodie ohne schneidenden oder scharfen Takt, leicht beweglicher Rhythmus ohne lange Bewegungsreihen, die so viel möglich ununterbrochen und einfach seyn müssen, nicht schwer zu treffende Intervalle sind seine wesentlichsten Erfordernisse. Alle Rouladen und Verzierungen müssen wegbleiben. Ist Musik ein nothwendiger, ergänzender Theil des Liedes, so darf der Musiker eben so wenig über seinen Antheil am Ganzen hinausfliegen, als unter demselben zurückbleiben. Das Lied ist übrigens entweder einförmig oder ein durchkomponirtes Lied. Die Liedermelodie kann auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modificirt sind, dieselbe bleiben, und durch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu thun, die Eindringlichkeit erhöhen. So sind in einer Landschaft uns die verschiedenartigsten Gegenstände vor Augen gestellt, und doch belebt ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze. — Das durchkomponirte Lied weicht schon mehr von der Einfachheit des ursprünglichen Begriffs ab, verliert an Popularität

und bildet vielmehr eine eigene Mittelgattung. Sichere Bürgschaft für den musikalischen Werth des Volksliedes ist es, wenn es vom gemeinen Manne gern aufgefaßt wird, und sich schnell und allgemein verbreitet. Unser treffliche Schulz ist hierin vor allen, selbst vor Hiller, ausgezeichnet. Auch Reichardt hat zu manchem Goethe'schen Gedichte eine meisterhafte Tonweise geliefert. Unter den Neuern verdienen Auszeichnung: Anton André, Gersbach, Mar. v. Weber, Großheim, Kuhlau, Beethoven, Schnyder, Zelter, Himmel, C. Kreutzer, v. Mosel, Schubert ꝛc. **b) Das hohe Volkslied oder den Rundgesang, mit einem reflektirenden Chor.** Hieher gehört insbesonders das Kriegslied mit dem Charakter der Marsch-Musik. Kolossal im Ganzen, die Melodie einfach, aber gewagt, der Takt scharf, das Tempo feurig. Hieher gehört ferner das Tischlied (der gesellschaftliche Gesang), welches der Freude gewidmet ist. **c) Das elegische, wie das heitere, höhere Lied, kommen dem gemeinen Volksliede am nächsten; nur unterscheiden sie sich durch eine reichere Melodie und schwereren Takt von ihm. Hieher gehört auch das idyllische Lied und das Ständchen, so lange sie keine erzählende Form an sich tragen. 2) Unfehlbar das Erhabenste der Gesang-Musik ist die heilige Ode, oder der Choral (Kirchengesang).** Bei diesem bewegt sich die Melodie feierlich langsam durch wenige Haupttöne, die weder mit Nebennoten und musikalischen Figuren verziert, noch in einem genau abgemessenen Zeitmaße vorgetragen werden. Denn der Sinn darf nicht abgezogen werden von dem Uebersinnlichen, zu welchem er sich hier erhoben fühlt, und die Sprache mit der Gottheit muß eine kindliche seyn. Der Takt ist nie scharf, nie eilend, kein heftig stechendes Forte, kein zu schnell ermattendes Piano, sondern Crescendo und Decrescendo wechseln; kein zu zu sehr theilendes Pizzicato, sondern ein volles Portament und ein langsames Gesammtzeitmaß sind hier an ihrem Ort, um dadurch die Kraft der Melodie und Harmonie als das Vorherrschende um so fühlbarer zu machen. Der Künstler wähle die natürliche diatonische Tonleiter, nicht die chromatische, die aus lauter halben, und die enharmonische, die aus Viertels- und Achtelstönen besteht. Alle Dissonanzen sollen fern bleiben und nur reine Akkorde Statt finden. Der Choral stammt aus den ältesten Zeiten, und wirkt, je mehr er das Gepräge der höchsten Einfachheit, des wahrhaft religiösen Gefühls trägt, unwiderstehlich auf das Gemüth. Es liegt

Digitized by Google

eine wunderbare Wirkung in den kunstlosen Tonarten der alten Choräle; jede irdische Neigung wird zum Schweigen gebracht, das Leben versinkt wie ein Traumgebild, die Geheimnisse der höhern Welt entschleiern sich, freundliche Gestalten schweben nieder und bringen Kunde von jenseits. Bis zur Erfindung der Harmonie wurde der Choral nur einstimmig, nach Art unserer Unisonosätze ausgeführt; jetzt aber ist er ein vierstimmiger Gesang, wo die Hauptmelodie von drei andern Stimmen harmonisch begleitet wird, von denen jede insbesondere ihren eigenen Gesang fortführt. Doch gilt dieß nicht von der gewöhnlichen Art des Choralsingens, wiefern die große Volksmasse daran Antheil nimmt, welche nicht allein die Mittelstimme so selten trifft, sondern auch die Melodie und die Baßstimme selbst oft durch Schreien und Mißtöne verunstaltet; nur von eigentlichen Singchören wird entweder vierstimmig, oder mit Begleitung der Orgel, oder auch in den Kirchenkantaten mit Begleitung mehrerer Instrumente, der Choral nach seiner wahren Bestimmung dargestellt. — An der Komposition der Choräle sind oft die vorzüglichsten Komponisten gescheitert, da ein eigenes, ganz für das Feierliche und für hohe Einfachheit gebildetes Gefühl dazu erfordert wird, den gehörigen Ausdruck in eine solche einfache Melodie zu legen, die weder einen weiten Umfang der Töne, noch weite Intervallensprünge verstattet, dabei aber Fülle der Harmonie in natürlich aufeinander folgenden Akkorden verlangt. Jede Härte der Melodie und Harmonie muß sorgfältig vermieden werden, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange der Melodie auch die geringsten Fehler hervorstechen. Leider! hat sich der Choral aus unsern Kirchen verloren, und an seine Stelle ist oft frivole Theatermusik getreten. Und doch muß der allgemeine Charakter der Kirchenmusik Ernst, Feierlichkeit, Andacht ausdrücken; denn die höchsten Angelegenheiten des Menschengeschlechtes, der Glaube an Gott und Unsterblichkeit, die Tugend und sittliche Vollendung unsers Geistes, die Verhältnisse, in denen wir zu Gott stehen, mit allen Ergießungen des Gefühls der Freude und Dankbarkeit über seine Wohlthaten, und des Gefühls der Reue und der Trauer über unsere Fehler und Verirrungen, so wie die frohe Erhebung des Geistes zur übersinnlichen Welt, aus welcher er stammt, sind die Gegenstände der religiösen Poesie, welche durch die Musik versinnlicht, und in der Melodie und Harmonie der Töne dargestellt werden. Gegenstände dieser Art können nicht anders, als mit Würde, Er-

Digitized by Google

hebung und Feierlichkeit in der musikalischen Hülle erscheinen. Erinnerung an unsers trefflichen Stadtler's Psalmen.

§. 429. **Bei epischen Gedichten kann der Kompositeur nicht vorsichtig genug wählen.** Schon den Umfang der Gedichte muß er überall berücksichtigen, und bei den epischen am strengsten; denn wie Erzählung überall nur dem Worte mehrentheils möglich ist, so würde das Hinderniß, welches die Fülle des Gesangtones der beflügelten Erzählung in den Weg legt, um so fühlbarer werden, wenn das Gedicht lang ist. **Die bekanntesten epischen Dichtungsarten für den Gesang sind:**

α) **Die Romanze und Ballade.** Einfachheit, ein fließender, charakteristischer Gesang, der keinen großen Stimmumfang fordert, sind Haupteigenschaften der Komposition einer Romanze und Ballade; die Melodie an sich hat meistens nichts Pikantes, nichts Hervorstechendes; aber das Interesse mehrt sich mit jeder Strophe, und der Totaleindruck ist oft sehr groß. Nähert sich aber diese Dichtart durch Umständlichkeit mehr der eigentlichen poetischen Erzählung, so verliert sie auch durch den Gesang. So meisterhaft vorzüglich Joh. André, Zumsteeg und A. Romberg in diesem Fache gearbeitet haben, so wurden doch ihre trefflichen Werke zwar als Versuche hoher Naturen günstig aufgenommen; aber sie erhalten sich nicht, und dieß liegt nicht in den Kompositeurs, sondern in dem innern Widerspruch zwischen der Erzählung und der Gesang-Musik. Dazu kommt, daß die Erzählung, wenn sie die verschiedenartigsten Charaktere redend einführt, bei der weitschrittigen Tonleiter der Gesang-Musik auch einen häufigen Stimmenwechsel, z. B. aus dem Alt in den Diskant und Tenor, nothwendig macht, der nicht jeder Stimme, wenigstens nicht in gleicher Vollkommenheit, möglich ist. Und wird das Gedicht von verschiedenen Stimmen gesungen, so wird die Einheit des Erzählers aufgehoben, und in eine dialogische Darstellung der Erzählung verwandelt. Ein wahres Meisterstück in dieser Sphäre bleibt Goethe's Erlenkönig von Reichardt (in »Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik«).

β) **Gibt es ein heiliges Epos, so ist dieses von den größern epischen Gedichten noch am ehesten für den Gesang anwendbar; nur darf sein Umfang nicht zu groß seyn.** In dem heiligen Epos sind die Charaktere durch wenige äußere Handlungen bezeichnet, und dieß schon stört den Eindruck des Ge-

Digitized by Google

sanges weniger, und wird durch den Gesang weniger gestört, dagegen das eigentliche Heldengedicht ganz unpassend für den Gesang seyn würde. Man stellt vielleicht Ossian's Gesänge entgegen? Sie sind mehr episch-lyrischer Natur und romantisch, wodurch selbst die Versmaße dem Gesange angemessener wurden. Wenn man dagegen die Ilias mit ihren Hexametern in Musik setzen wollte, würde Homer's Geist und Wohllaut zugleich verloren seyn. Das heilige Epos ist häufig von Tonsetzern für kirchliche Oratorien benützt worden, und hier ist diese Dichtungsart ganz an ihrem Orte. **Nun gibt es noch zwei Dichtungsarten, welche den Uebergang in die dramatische Dichtung zu machen scheinen.**

a) **Die eine ist das lyrische oder romantische Selbstgespräch.** Hier repräsentirt keine Reihe von Thaten einen Charakter, sondern ein Gefühl wird personificirt. Das Gespräch borgt eine Gestalt; aber es ist nur ein allgemeines Gefühl, das sich ausspricht. Hieher gehören z. B. Gedichte, wie Schäfers Klaglied von Goethe, komponirt von Reichardt. Das Lied ist kein Operngesang, nicht den Charakter des Schäfers verlebendigend, sondern es ist ein Gefühl, das sich nur in die Gestalt des Schäfers hüllt. Wir kennen nach diesem Liede keinen Charakter, sondern eine liebende Klage, wie sie als Ideal jedem Hirten beigelegt werden könnte.

b) **Aehnlich sind die dialogirten Oratorien.** Hier sind die Personen, welche redend und ohne Handlung eingeführt werden, keine dramatischen Charaktere, sondern nur personificirte Gefühle. Dieß scheint durchaus wesentlich, wenn das Oratorium nicht Oper, nicht kirchliche Oper werden soll, wie es ehedem kirchliche Schauspiele gab. Nicht der biblische Gegenstand allein macht das Oratorium zum Oratorium, sondern die Behandlung desselben. Der Unterschied zwischen dieser nur dialogisirenden Dichtungsart, und der wahrhaft dramatischen muß so fest und tief gegründet seyn, daß ein Oratorium nie mit einer Oper verwechselt werden könnte, auch wenn man diese ohne alle Handlung nur im Konzert durch verschiedene Stimmen absingen läßt. Bei dem Liede, der Romanze und ähnlichen Gedichten ordnet sich das Akkompagnement ganz dem Gesange unter; im Oratorium aber fordert auch die Instrumental-Musik ein größeres Recht; denn sie selbst ist eine Abbildung dieser Dialog-Form. Die äußere Form des Oratoriums beruht auf der zweckgemäßen Abwechslung des Recitativs, der Arie mit ihren Re-



Digitized by Google

benformen, und des Chors. Da das Oratorium zum gottesdienstlichen Gebrauche bei hohen Feiertagen bestimmt ist, und es die Herzen der Zuhörer mit Gefühl für irgend einen erhabenen Gegenstand der Religion durchdringen soll; so muß die Musik ohne gesuchte Zierlichkeit, durchdringend, erhaben, feierlich, wie die Poesie fromm und einfach seyn. Einen großen Charakter erhielt das Oratorium durch Händel, der den Chor mit aller seiner Kraft und dramatischen Wirksamkeit ausstattete. Seine umfassendste Schöpfung in dieser Gattung bleibt insbesondere sein »Messias.« In reicher Schilderung zeichnete sich J. Haydn aus, durch ihn wendete sich das Oratorium zugleich weltlichem Stoffe und Tone zu (Schöpfung, Jahreszeiten). An ihn schloß sich neuerdings Friedr. Schneider, Gottfr. Schicht und B. Klein. Dem Oratorium kann auch die Kantate untergeordnet werden. Unser vornehmstes deutsches Oratorium ist Graun's »Tod Jesu.« Auch Naumann's »Vater unser« bleibt bemerkenswerth. Ueber die dramatisch-musikalischen Dichtungsarten s. §. 431.

§. 430. **Der Gesang schließt sich nun an die Begleitung der Instrumente an in der modernen Kirchenmusik und in der theatralischen, oder der mit der dramatischen Dichtung verbundenen Musik. Der figurirte Kirchengesang** bestand ehemals bloß aus thematisch gearbeiteten vier- und mehrstimmigen Tonstücken und Motetten über Hymnen, Psalme und einzelne biblische Sprüche, und in der That bleiben für religiöse Musik die alten lateinischen Texte der großen Messe unübertroffen. Die gründliche religiöse Musik gehört zum Tiefsten und Wirkungsreichsten, was die Kunst überhaupt hervorbringen kann. Um diese Art der Musik feierlicher zu machen, und die Stimmen zu unterstützen und zu verstärken, bediente man sich anfangs nur einiger Blasinstrumente, besonders der Posaunen, und des Akkompagnements der Orgel, bis allmälig auch die Saiteninstrumente und mehrere Blasinstrumente in die neuere Kirchenmusik aufgenommen wurden. Doch blieb der eigentliche Kern immer noch im Gesange. Die Instrumente wurden nur zum Heben und Unterstützen der Sänger benutzt. Aber die Fortschritte der Opernmusik wirkten auf den vielseitigen Anbau der Kirchenmusik — und zwar oft sehr nachtheilig ein. — Der figurirte Kirchengesang, so wie er jetzt oft sich findet, hat allerdings Pracht und Fülle; »aber der Text liegt, wie A. Schreiber richtig bemerkt, auf der Folterbank der Instrumente,

Digitized by Google

Glied nach Glied wird abgerissen, und mit den zerstückten Theilen ein sonderbares Spiel getrieben; die Begleitung stürmt darein, als wollte sie die Wehklage der Verstümmelten übertönen; das Gemüth fühlt sich mehr zerstreut als gesammelt, und schon das Ausspinnen des Thema's durch alle Variationen verträgt sich nicht mit der Spannung des Gemüths, welche aus der religiösen Rührung entsteht, und die nur wenige Menschen so lange auszuhalten vermögen.« Soll nun die Kirchenmusik wirklich den religiösen Kultus in ästhetischer Hinsicht vervollkommnen und erhöhen; so muß sie der Verehrung Gottes durch feierliche Würde und Erhebung des Gemüths anpassen, und auf die Feier der kirchlichen Feste und Sonntage berechnet werden, damit sie so viel möglich selbst mit den öffentlichen religiösen Vorträgen harmonire. Sie muß sich ferner in der edelsten Einfachheit zeigen; alle eigentlichen Opern- und Koncertpartien, alle wilden Läufer, weit gedehnte und künstliche Kadenzen, brillante Ritornells und koncertirend eingeführte Instrumental-Solo's, wodurch sich ein Virtuose nach dem ganzen Umfange seiner technischen Vollkommenheit zeigen will, oder gar mit allen Reizen der Opernmusik ausgeschmückte Arien, frappirende Modulationen, weichliche Melodien, grelle Dissonanzen taugen nicht für die Kirche. Weder schmelzend hinsterbendes Flötengetön, noch die kriegerisch schmetternde Trompete können dem Hause Gottes zusagen, und mit musikalischen Artilleriesalven wird man in demselben wohl immer nur die weltliche Eitelkeit, aber nicht die Ehre des Höchsten verkünden. Die Kirchenmusik muß gleichsam eine Musik aus jener andern Welt seyn. Als der Gesang, das ursprünglichste Element der Kirchenmusik, sich mehrstimmig ausgebildet, und in einfacher Melodie mit breiten, ernsten Tonmassen sich klar, ruhig und harmonisch fortbewegte: da stand die Kirchenmusik wohl auf ihrer höchsten Stufe. Deshalb kann aber die Kirchenmusik immer noch Neuheit und Eigenthümlichkeit behaupten; denn warum sollte das musikalische Genie nicht eben so reich und fruchtbar in der Versinnlichung religiöser Gefühle, als in der musikalischen Darstellung der sinnlichen Gefühle und aller Leidenschaften des menschlichen Herzens seyn? Auch wechselt das religiöse Gefühl mannichfaltig. Die Andacht ist bald innere Zerknirschung, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheißenen Seligkeit. Zu-



Digitized by Google

gleich wechselt die religiöse Stimmung nach den Worten des Hochamts. Im Kyrie wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen; das Gloria preiset seine Allmacht und Herrlichkeit; das Credo spricht den Glauben aus, auf den die Seele fest bauet, und nachdem im Sanctus und Benedictus die Heiligkeit Gottes erhoben und Segen denen verheißen worden, die voll Vertrauen sich ihm nahen, wird im Agnus und im Dona noch zum Mittler gefleht, daß er Beruhigung und seinen Frieden schenke der frommen, glaubenden, hoffenden Seele. Wie verschieden ist wieder das Requiem! bald ergießt es sich in sanfter Klage und Wehmuth, bald preist es imponirend die Größe und Majestät des ewigen Gottes, bald verkündigt es alle Schrecken des Gerichts und läßt die Posaune des Todesengels erschallen. — Mit Palestrina (seit 1555) hob die herrlichste Periode der Kirchenmusik an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichthume in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt. In hoher, würdiger Einfachheit erschien sie noch in den frommen italienischen Meistern, Nanini, Foggia, Benevoli, Bernabei, Caldara, Allegri, Bai, Scarlatti, Porpora, Durante, Feo, Leo, Pergolese, Perti, Lotti, Marcello, Valotti u. A. Echte religiöse Begeisterung schuf auch bei größerem Reichthume und Kraft die Werke des tiefsinnigen Sebastian Bach, des mächtigen Händel, des unnachahmlichen Hasse, des herrlichen Fasch, des bewunderungswürdigen Michael Haydn u. A. Erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts artete die Kirchenmusik, zumal in Deutschland und Frankreich, durch den Beitritt einer übermäßigen Koloratur in der Begleitung, aus. Doch haben die genialen Schöpfer der Instrumentalmusik, J. Haydn, Mozart und Beethoven, einzelne Meisterwerke für die Kirche geliefert. Cherubini, Abbé Stadler u. A. haben sich dem bessern Kirchensatze zugewendet.

§. 431. **Die theatralische Musik hat ihre großen Schwierigkeiten, indem die Tonkunst schon ihrer Natur nach nicht dramatisch seyn kann; weswegen das Drama, wenn es sich mit der Musik verbinden will, nothwendig den lyrischen Charakter annehmen muß.** Hiedurch wäre auch die Grenze bestimmt. Wenn der Gesang nicht im Gemüthe des Handelnden begründet und durch das Gemüth herbeigeführt ist, steht er am unrechten Platze. Die Musik muß unmittelbar aus der Dichtung

Digitized by Google

als nothwendiges Erzeugniß derselben entspringen. Es soll sich die Tonkunst zur Poesie, und zwar zur dramatischen erheben. Dieß erfordert, daß die Opernmusik charakteristischer sey und gedrängter, als eine andere Musik, die sich mit Poesie verbindet, und daß sie nicht durch lange Koncertstücke den Gang der Handlung völlig aufhalte. Die Hauptaufgabe des Tonsetzers aber ist, die im Text ausgesprochenen Gefühle, Affekte und Leidenschaften der handelnden Personen mit der Stärke und Eindringlichkeit auszudrücken, die der Tonkunst eigen sind. Wie die zum Grunde gelegte gelungene Dichtung, so soll auch der Tonsatz damit verschmolzen ein Ganzes ausmachen. Kein Gesangstück soll vor dem andern übergewichtig hervorgehoben werden, sondern das Recitativ, die Arie und übrigen Gesänge mit wechselnden Chören ineinander geschlungen, zur Einheit eines Ganzen verbunden seyn. Schönheit und Interesse des einen vor dem andern Tonstücke, so wie ihr gegenseitiger Kontrast soll nur aus den verschiedenen Situationen der Handlung selbst hervorgehen, und hier durch freudigere Gemüthsbewegung, dort durch ernsteren Ausdruck bald einer größern Gewalt des Affekts, bald einer ergreifenderen Rührung sanfterer Gefühle bewirkt werden, nicht durch Künsteleien, nicht durch Blendwerk äußerer Koloraturen. Darum arbeite der Künstler unablässig auf den Ausdruck des Einzelnen, wie auf den Charakter und die Wirkung des Ganzen hin. Text und Musik drücken ja nur ein und dasselbe Gefühl aus. Doch hat der wahrhaft dramatisirende Opern-Komponist das Individuelle, den Sologesang zu steigern, so hoch er es vermag. So spielt die Arie unter allen übrigen Kunstformen der Oper die wichtigste Rolle. Der charakteristische Ausdruck gibt den Tongebilden die Wahrheit, ohne welche überhaupt keine Schönheit möglich ist. Darum ist es nöthig, daß der Komponist den Ton jedes Gefühls, jedes Affekts, und jeder Leidenschaft kenne, und eben sowohl das Sentimentale, als das Komische und Humoristische auszudrücken wisse. Der Natur des Kunstwerks gemäß, muß die Opernmusik einen Gesammtcharakter tragen, wie z. B. Mozart's Zauberflöte sich durch ihren feierlich-ernsten Charakter, ungeachtet der eingeflochtenen naiven Partien, von dem sinnlich-lebendigen Kolorit eines Figaro oder anderer Mozart'scher Opern, sprechend unterscheidet. Ferner muß es, wie in den genannten Opern, auch gewisse, durch Musik individualisirte Charaktere geben, und ihre lyrischen Monologen (Arien, Kavatinen, Arioso's) und Dialo-

Digitized by Google

gen (Duette, Terzette ꝛc.) müssen in gehöriger Abwechslung untereinander und mit dem kräftigen Chor dem Ganzen eine erfreuliche Mannichfaltigkeit verschaffen. Ueber die einzelnen Formen des musikalischen Drama siehe unten bei der Poesie §. 679 ff. Hiebei bleibt es bemerkenswerth, daß die Musik im dramatischen Gebiete keinen tragischen Ausgang gestattet; vermuthlich, weil in der Musik keine Dissonanz unaufgelöst bleiben darf. Der erste Stern am dramatischen Kunsthimmel bleibt Ritter von Gluck. Er gestaltete die Oper wahrhaft dramatisch, er kombinirte Tonreihen mit Wortreihen. Der Wortausdruck erscheint in Gluck's Komposition als die Hauptsache; alle harmonische Zuthat ist ihm Nebensache. In Hinsicht auf die Textbetonung ragt unter Gluck's Nachfolgern Schulz, in Hinsicht auf die Dramatisirung Mozart mächtig hervor. In der Operette haben vorzüglich Paisiello und Cimarosa, — Gretry und Mehul, — Hiller und Dittersdorf, Winter und Weigl Ergötzliches geleistet. Im Melodram ist wohl Benda der größte Meister. **Endlich gehört zur theatralischen Musik, jedoch bloß aus Instrumental-Musik bestehend, auch die Pantomime. Der pantomimische musikalische Styl steht mit Tanz und Mimik in unmittelbarer Verbindung, und schließt die Vokalmusik aus.** Er soll der Ausleger des mimischen Spiels seyn. Je höher dieses steigt, desto weiter muß ihm auch der Komponist folgen. Nicht bloß das Komische und die alltäglichen Verhältnisse des Lebens, selbst das Erhabene und Schauerliche liegen in seiner Sphäre, und er muß selbst im Stande seyn, den Kampf großer Affekte und Leidenschaften zu versinnlichen. Die Musik eines Ballets muß der Handlung und dem ganzen psychologischen wie ästhetischen Charakter desselben vollkommen analog seyn; sie muß den mimischen Ausdruck eigentlich hörbar aussprechen. Die Melodien müssen Leichtigkeit, Gewandtheit und Kraft verbinden. Die ausgezeichnetsten Tonsetzer in diesem Gebiete sind: Rameau, ferner Gluck, Sterzer und Deller, und ganz besonders Schall. Auch sind Paul Wranitzky, Joseph Weigl, Adalbert Gyrowetz, Beethoven (im Prometheus), Spontini als ausgezeichnete Balletkomponisten rühmlich bekannt.

§. 432. Wo das Wort der Rede nicht mehr hinzureichen vermag, da beginnt die wahrhafte Sphäre der reinen Tonkunst. **Die Instrumental-Musik steht für sich allein, ohne der Dichtkunst zu dienen. Doch bringt sie auch ohne Worte ihre beabsichtigte Wirkung hervor, da sie mit Ausschluß**

Digitized by Google

alles dessen, was dem Verstande anheimfällt, nur die Sehnsucht nach einem unbekannten, außer uns liegenden Etwas darzustellen und auszudrücken sucht. Nur in der Instrumentalmusik finden die höchsten Ideale der Tonkunst Statt, da nur hierin die höchste Erfindungsgabe des Komponisten sich geltend machen kann. Die Schöpfer unserer jetzigen Instrumental-Musik sind: Seb. Bach, Emanuel Bach, Mozart, Jos. Haydn und Pleyel, in ihr innerstes Wesen drang Beethoven ein. Man erinnere sich nur seiner Symphonie in C moll. Der Tonsetzer muß den Charakter, Umfang und das Verhältniß jedes einzelnen Instruments gegen die andern genau kennen und berechnen, wenn er sowohl Instrumentalstücke für ein vollständiges Orchester, als auch specielle Instrumentalstücke mit Geist und Haltung ausführen will. Da die Instrumental-Musik von keinem Gesange begleitet wird, und also an sich bloß dunkle Gefühle in dem Gemüthe anregen kann; so muß der Komponist durch die Neuheit, durch den Reichthum, durch die Schattirung und Abwechslung der Töne das ergänzen, was in jener Hinsicht vermißt wird. Nie darf er den Charakter des ganzen Tonstückes den Solopartien aufopfern, welche auf das Spiel der Virtuosen berechnet sind; auch hier muß das Detail in das Ganze eingreifen, und als wesentlicher Bestandtheil desselben erscheinen. Aber allerdings muß eine Stimme vorherrschen. Die Instrumentirkunst ist deshalb so schwer, weil durch kein Instrument — besonders nicht durch blasende — der Hauptgedanke verdunkelt, die Vertheilung des Lichts und Schattens unterbrochen, und die verwandten Gefühle in ihrer gegenseitigen Annäherung so wenig, wie die innern Verhältnisse der zugleich tönenden Stimmen gestört werden dürfen. Ueberhaupt ist die Rolle der akkompagnirenden Stimmen nicht leicht. Sie sind da, um der Hauptstimme zu dienen, ihre Wirkung zu erhöhen; es darf daher der Akkompagnist weder in der Sonate am Klavier, noch in der Kirchen-, Kammer- und Opernmusik hervorstechen wollen. Er muß sich der Hauptstimme anschmiegen, sie unterstützen, darf sie aber keineswegs beherrschen, oder gar unterdrücken wollen. Darum muß er sich auch aller Manieren und Verzierungen enthalten, weil diese in einer untergeordneten Stimme nothwendig die reine Darstellung der Melodie und das Auffassen derselben verhindern müssen; ja eigentlich sollte in Sonaten, Concerten, Terzetten ꝛc. der Akkompagnist vorher die Solostimmen genau studiren, um das Verhältniß seines Akkompagnements zu dem Vortrage derselben im Voraus zu berechnen.

Digitized by Google

§. 433. **Die vorzüglichsten Dichtungsarten der Instrumental-Musik sind folgende: 1) Das Koncert, sowohl das einfache als das doppelte. Hier nämlich ist es entweder ein, oder es sind zwei, oder noch mehrere Instrumente, welche durch ihre Eigenthümlichkeit den Charakter des musikalischen Ganzen bestimmen.** So wie die Instrumental-Musik ursprünglich Nachahmung des Gesanges war, so ist insbesondere das Koncert eine Nachahmung des Sologesanges mit vollstimmiger Begleitung, oder mit andern Worten, eine Nachahmung der Arie. Daher sollte auch, genau genommen, der erste Zweck eines jeden Koncerts seyn, dieses oder jenes Gefühl einer einzelnen Person, nach der von dem Tonsetzer beigelegten Gefühlsart, auszudrücken. Alle übrigen begleitenden Instrumente ordnen sich dem koncertirenden unter, und bilden, wenn sie gehörig angewendet werden, gleichsam den Chor, welcher die Reflexion über das ausspricht, was das koncertirende Instrument vortrug. Soll uns ein Koncert interessiren, so muß nicht allein eine glänzende Virtuosität, sondern ein geistvolles Ganzes erscheinen. Ruhmvoll vor Allen hat in diesem Stücke Mozart die Bahn gebrochen in seinen Klavierkoncerten, ruhmvoll ist ihm vorzüglich Beethoven in den seinigen nachgefolgt. Mozart läßt zwischen dem Haupt-Solo-Instrument und dem Tutti noch die Zwischen-Soli der verschiedenen Instrumente, jedes in seinem eigenthümlichen Schmuck, also hervorragen, daß diese vermittelnd, erst den höhern Organismus der Kunstwelt vollenden. — So gewiß das Gesammtzeitmaß mehr noch als die Natur der Instrumente sich dem geistigen Wesen der Musik nähert, so scheint es doch ein Beweis der Beschränktheit des Gefühls, wenn einem Koncerte drei große Theile mit verschiedenem Tempo als Gesetz gegeben werden, z. B. ein Allegro, Adagio und ein Andante. Aber allen poetischen Zusammenhang vernichtend ist es, wenn bei der Aufführung zwischen diesen Theilen große Pausen gemacht werden, während welcher man wieder stimmt, und während welcher das Publikum sich in Beifall oder Tadel ergießt. Die Eintheilung theatralischer Vorstellungen in Aufzüge, von der ohne Zweifel jene Abtheilung entlehnt ist, kann diese nicht rechtfertigen; denn a) kann die Musik nie die Klarheit und Festigkeit, nie die Dauer im Gedächtniß des Hörers empfangen, welche die Vereinigung plastischer und musikalischer Form am theatralischen Kunstwerke erzeugt. b) Bei einer theatralischen Darstellung ruht, während der Vorhang fällt, das Drama

Digitized by Google

nicht, es wird nur den Augen des Zuschauers entzogen, und beim Beginn des folgenden Aufzugs, ist es fortgerückt. Dieß findet nicht auch beim Koncerte Statt. c) An der theatralischen Darstellung zieht uns die Handlung vieler an, im Koncert ordnet sich alles nur dem einen oder andern koncertirenden Instrumente unter, und wenn nun nach dem Allegro eine große Pause des Stimmens und Räusperns erfolgt, so sieht man es nicht allein, daß das Instrument und der Virtuos ruhen, sondern man fühlt dieß auch aus der Natur des Kunstwerks selbst hervorgehend. Man hört alsdann nicht Ein Koncert, sondern streng genommen drei, ein Allegro-, Adagio- und Andante-Koncert, mögen immerhin auch ihre Melodien in einiger Beziehung zu einander stehen. Reicht die Kraft eines Virtuosen nicht aus, halten die Instrumente die Stimmung so lange nicht, als es nöthig wäre für das ganze Koncert aus drei Theilen, so sind dieß äußere Beschränkungen, welche es nothwendig machen, daß sich die Kompositeurs beschränken. Uebrigens gewinnt durch jene Einrichtung des Koncerts der die Hauptstimme vortragende Künstler allerdings den Vortheil, daß er sich als Meister im Vortrage des Großartigen und Zarten, wie des Scherzhaften zeigen kann.

§. 434. **2) Die zweite Dichtungsart ist die Sonate, die in zwei oder drei, vier, höchstens fünf miteinander contrastirenden Hauptsätzen ein melodisch-harmonisch ausgebildetes Tonganzes aufstellt.** Als Instrumentalstück will die Sonate Gefühle ohne Worte ausdrücken, und da sie dieses dem Charakter eines oder weniger Instrumente gemäß thut, so erklärt sich wohl, warum die Sonate vorzüglich ein Spiel der Töne wird (Klangstück), das weniger im Einzelnen, als im Ganzen charakteristischen Ausdruck hat. Der Ausdruck der Sonate ist durch den Charakter des Instruments bestimmt. Wie unterscheidet sich nun die Sonate vom Koncerte? Durch die Begleitung; dieses repräsentirt nämlich das Selbstgespräch und die Reflexion des Chors. In der Sonate, auch wenn Ein Instrument darin vorherrscht, ist ein freier Dialog dargestellt. Recht lebhaft wird diese Dialog-Form der Sonate fühlbar im Terzett, Quartett und Quintett. Hier wird jedem Instrumente das Vorwort abwechselnd gestattet. Vermag das Koncert mehr das Erhabene auszudrücken, so eignet sich die Sonate besonders für das Naive. Meisterhafte Sonaten für das Pianoforte lieferten F. Bach, J. Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Cramer, Hummel, K. M. v. Weber,

Digitized by Google

Moscheles, Kalkbrenner. Joſ. Haydn's Quartette bleiben ein herrlicher Kunſtſchatz, zu deren Genuß die leichteren von Pleyel die Bahn brachen. Eigenthümlich ſind die Quartette Mozart's. Herrliche Trios lieferte Beethoven; vortreffliche Violinduette Romberg und Spohr. Spohr's und B. Romberg's Quartette ſind aber keine Quartette, worin alle vier Inſtrumente gleiche Berechtigung haben, ſondern mehr Violin- und Cello-Koncerte. Für Harfe und vorzüglich für Fortepiano hat man Sonaten ohne Begleitung geſchrieben und Beethoven lieferte Meiſterwerke in dieſer Gattung.

§. 435. **3) Die dritte Dichtungsart iſt die Symphonie, welche, wenn ſie für ſich beſtehend, ohne Beziehung auf eine vorausgegangene und ihr folgende Muſik gedichtet wurde, Symphonie insbeſondere genannt wird. Dient ſie aber einer Muſik, etwa einem Oratorium oder einer Oper zur Einleitung, ſo nennt man ſie Ouverture, deren Aufgabe es iſt, den Charakter des folgenden Ganzen anzudeuten und darauf vorzubereiten; ſchließt ſie ein muſikaliſches Ganzes** (dieß heißt mehr als endigen, obgleich ſehr oft Koncerte in dem zweiten Sinne dieſes Worts nur geendigt und nicht geſchloſſen, oder wohl gar mit einer Ouverture geendigt werden), wie bei Symphonien, Quartetten, Sonaten; **ſo wird ſie Finale genannt.** Die Ouverture iſt entweder ein den Charakter des Ganzen im Allgemeinen ausſprechendes Inſtrumentalſtück und ſteht daher auch im Style mit demſelben in Uebereinſtimmung, z. B. Mozart's Ouverture zu Figaro, oder ſie ſpricht dieſen Charakter insbeſondere auch durch Zuſammenfaſſung und Verbindung der bedeutſamſten muſikaliſchen Gedanken, welche in der Oper vorkommen, aus, z. B. K. M. v. Weber's Ouverture zum Freiſchütz, zum Oberon. Die Natur der Ouverture macht einen feierlichen, glänzenden Charakter und eine gedrängte Behandlung der muſikaliſchen Gedanken, durch welche ſich die Ouverture zur Symphonie im eigentlichen Sinne faſt wie das Drama zum Epos verhält, nothwendig. Ueberdieß muß die Ouverture ein Einleitungswerk ſeyn, was mit dem Hauptwerk in der genaueſten Verbindung ſteht, wo möglich darauf begierig macht, wie die Einleitung zu einer Schrift. Die Finales in den ſpätern Opern Mozart's ſind unübertrefflich. Die Symphonie iſt zum Unterſchied von der Ouverture und dem Finale ein ausgeführtes, ſelbſtſtändiges Tonſtück, und im Allgemeinen könnte man ſie den handelnden Chor nennen. Die Symphonie beſteht aus mehreren

Digitized by Google

Hauptsätzen, und unterscheidet sich auch dadurch von der Ouverture, welche nur einen Hauptsatz hat; doch läßt sich die Zahl der Sätze nicht genau bestimmen. Gewöhnlich besteht sie aus einem Allegro, einem Andante oder Adagio, worauf oft, nach altem Herkommen, eine Menuet folgt, und einem Rondo, Scherzando oder Preste. Diese vier Sätze sind miteinander verbunden und bedingen sich wechselseitig durch den Charakter des Ganzen. Diese Gliederung in mehrere Sätze drückt auf eine sinnreich verschlungene Weise den der Tonkunst wesentlichen Gegensatz von Trauer und Freude, von Streben und Erfüllung, von Kampf und Frieden aus. Im ersten Satze walte die Kraft, die Größe, im Andante die Weichheit und Lieblichkeit, im Scherzo das bewegte Leben, die Laune, der Uebermuth und der Muthwille, im Rondo die Lust, die Energie, selbst auch der höchste Aufschwung vor. Alle Instrumente suchen sich geltend zu machen; nicht mehr die Eigenthümlichkeit eines oder des andern Instruments soll hervorgehoben werden, sondern alle Instrumente sich vereinen, das Gefühl des Kompositeurs im lebendigsten Zusammentreffen zu enthüllen. Darum auch, wie schön die Melodie und Harmonie einer Symphonie sey, fühlt man beide dennoch weniger, als den Takt und das Gesammtzeitmaß. In der Symphonie entfaltet die Instrumental-Musik ihre volle symphonische Pracht, sie macht den Gipfel aller Instrumental-Musik aus, während sie im Quartett in ihrer reinsten Schönheit erscheint. Die Symphonie ist daher vorzüglich geeignet zum Ausdruck des Großen, Erhabenen und Feierlichen. Sie hat eine Höhe erreicht, die man vordem kaum geahnet, durch J. Haydn, Mozart und Beethoven und die ihnen nachfolgenden Romberge, Eberl, Ries, Neukomm ꝛc. Ich erinnere nur an die in C moll von Beethoven; an die 12 letzten Haydn's; an die in G moll von Mozart.

§. 436. **Im Koncert, in der Sonate und Symphonie erscheint eine Reihe mannichfaltiger, aber sich gegenseitig entwickelnder Gefühle, vereint durch eine Grundrichtung der Gefühle. Dagegen 4) in der vierten Dichtungsart, in der sogenannten Phantasie, einem völlig subjektiven Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, stellen sich die Gefühle von keiner Grundrichtung geleitet neben einander, wie sie das umherschweifende Gemüth einhaucht.** Phantasien der Tonkünstler werden immer, ihrer Beschränktheit wegen, flüchtige Erscheinungen bleiben, und nur zu Kunstwerken werden, wenn sich die Beziehung auf das einzelne Interesse auflöst in ein allgemeines. Ausgezeichnet

Digitized by Google

sind die von Sebastian Bach; auch Mozart, Hummel u. a. leisteten hierin Treffliches.

§. 437. **In den bis jetzt genannten Dichtungsarten waltet kein Gefühl mit beschränktem speciellen Charakter vor, wohl aber in folgenden, die auch äußern, nicht in der Musik selbst begründeten, Zwecken dienen, und wohl auch aus diesen hervorgegangen sind. 5) Die freieste unter diesen Dichtungsarten ist das Rondeau (Rondo). In diesem erscheint Ein Gefühl neben verwandten Gefühlen. Das Thema wird nur erläutert, und immer kehrt die Musik zu ihm zurück.** Das Rondeau könnte man das Sonett der Instrumental-Musik nennen. Es muß mit einem ungekünstelten und dem Naiven eigenen Vortrage ausgeführt werden. Das Rondo ist vorzüglich für das Niedliche geschaffen. Ausgezeichnet sind die 15 von Emanuel Bach.

§. 438. **6) An das Rondeau grenzen die Variationen. Ein Thema, Ein Gefühl, nicht erläutert durch verwandte Gefühle, sondern in verschiedene Gestalten verwandelt, verkleidet, erscheint in dieser Art der Musik.** Da wechselt alles, Takt, Tempo ꝛc. und nur die Grundmelodie des Thema schimmert überall durch die Verhüllung hindurch. Da muß das Thema bald ein Marsch, bald ein Choral, ein Tanz ꝛc. werden. Die Variationen erfordern ein sehr einfaches Thema, mit welchem sich auf mannichfaltige Weise spielen läßt, ohne seinen Charakter zu zerstören. Auch muß ein solches Thema angenehm in die Ohren fallen. Diese Bedingungen hat vor allen Mozart in seinen Klaviervariationen, und Rode in seinen Variationen für die Violine erfüllt. Ausgezeichnet sind die Variationen Beethoven's. Diese Musik mißbilligen viele, und vergleichen sie mit einem britischen Austernschmauß. Es sind Austern, sagen sie, immer anders zubereitet, und im Grunde billigt man weder die Verschiedenheit der Form, noch die Einerleiheit des Stoffes.

§. 439. **7) Die Serenade, wo sie nicht dem Gesange sich unterordnet, gehört zu den Sonaten, nur hat sie einen sehr speciellen Charakter.** Diese Gattung von Tonstücken ist, wie der Name zeigt, unter südlichem Himmel entstanden und heimisch. Im Allgemeinen ist sie eine leichte und gewöhnlich heitere Gattung von Musik. Sie athmet zarte Gefühle der Ruhe, der beglückten Liebe, wie der hoffenden. Die Serenade ist die Idylle der Instrumental-Musik.

§. 440. **8) Die Tanz-Musik ist die Musik der**

Digitized by Google

Freude; doch kann ihr Umfang alle Sphären der musikalischen Seelenstimmung berühren. Die Musik ist nur durch und für das Tanzen, und ohne dieß dem Gefühl sehr bald lästig. Weniger die Gefälligkeit der Melodie, als die Schärfe des Takts, das Vorherrschen des Rhythmus, machen den Werth der Tanz-Musik aus. Ihre Melodie, die beim ersten Anhören faßlich seyn muß, ist am häufigsten antithetisch. Die echte Tanzmelodie wurzelt im Volke, in so weit es nämlich Tänze betrifft, die auch das Volk mittanzt. Erinnerung an Strauß und Lanner in Wien, Musard in Paris. Der Tanz zerfällt in den gesellschaftlichen und theatralischen, eben so die Musik. Da die gesellschaftliche Tanz-Musik weniger aus der Hoheit des Gemüths, als aus seinem Verhältnisse zur Sinnlichkeit hervorgeht, so läßt sich allerdings von der Tanz-Musik auf das Temperament jedes Volkes schließen; die Hauptzüge des Charakters einer jeden Nation pflegen fühlbar in ihre Tänze und Tanzmelodien überzugehen.

a) Die Menuet, ein kleines Tonstück, eingerichtet zum Tanz, der sich durch reizenden und edlen Anstand auszeichnet, und nach dem Geiste der französischen Nation ein zierliches, in Kunst gekleidetes Kompliment ist. Sie hat immer Dreiviertel-Takt und eine abgemessene, langsame Bewegung. Man macht sie mit oder ohne Trios, mit sechzehn und mehrern Takten. Schwere Ausweichungen sind für diesen Tanz zu hart. Einfachheit thut auch hier Wunder. Zu den mannichfaltigen Formen, in welchen die Menuet jetzt in den Symphonien und Sonatenarten erscheint, hat vorzüglich Jos. Haydn Gelegenheit gegeben, und dazu die Muster geliefert.

b) Der englische Tanz (Anglaise), eine Art des Kontretanzes, ein Tanz von lebhaftem Charakter, liebt immer den Zweivierteltakt und eine leichte, gefällige Erhebung. Die Melodie hat stets geradzählige rhythmische Theile, die sich von einander durch stark markirte Einschnitte unterscheiden; dabei muß sie ganz ungekünstelt seyn, und das Gepräge der Fröhlichkeit und des artigen Scherzes haben. Auch diese Tänze macht man mit und ohne Trios.

c) Der polnische Tanz, dessen Charakter feierlicher Ernst und eleganter körperlicher Umriß ist, zeichnet sich in seiner melodischen Einrichtung vor allen übrigen Tonstücken sehr merklich aus. Er wird in den Dreiviertel-Takt, mit dem Niederschlage anfangend, gesetzt, dessen Bewegung ungefähr zwischen Allegro und Andante die Mitte hält. Wegen der unbestimmten Figur des Tanzes, bindet

Digitized by Google

man sich dabei an keine bestimmte Taktzahl; die beiden Theile, aus welchen er besteht, und die beide in der Haupttonart schließen, können daher, wenn nur der Rhythmus geradzählig bleibt, eine willkürliche Anzahl von Takten enthalten; dabei liebt er in dem zweiten Takte seiner melodischen Theile einen merklichen Einschnitt. Sein Eigenthümliches aber, wodurch er sich von allen andern Tonstücken unterscheidet, besteht darin, daß alle Cäsuren seiner Einschnitte, Absätze und Kadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Takttheil (oder geraden Takt — insbesondere Viervierteltakt) fallen müssen. Diejenigen polnischen Tänze, die im Lande selbst verfertigt werden, übertreffen die übrigen weit.

d) Der deutsche Tanz oder der Walzer, von den Alten Schleifer, jetzt auch Ländler genannt, dessen Charakter hüpfende Freude ist, theilt sich in den engen und weiten. Der enge Schleifer, ein für den deutschen Ernst nicht eben ehrenvoller Tanz, hat immer Zweiviertel-Takt; der weite Schleifer, ein stürmender, in weiten Kreisen sich drehender Tanz, welcher Solo oder Tutti, allein oder gesellschaftlich getanzt werden kann, wird in Dreiviertel oder Dreiachtel gesetzt, mit oder ohne Trios. In keinem Tanze muß die Elevation stärker seyn, als beim deutschen. Jeder Takt muß auf das strengste markirt werden, und die Bewegung nie zu heftig, auch nie zu langsam seyn. — Ueber höhere, theatralische Tanz-Musik (Ballet-Musik) s. oben §. 431.

§. 441. **9) Der Marsch ist der Volksgesang der Instrumental-Musik, und obgleich mit speciellem Charakter, doch einer wahren Hoheit fähig.** Muth, Gewandtheit und Kraft will er erwecken, jenen durch seine Fülle, Gewandtheit durch seine Melodie, Kraft durch die Schärfe des Takts und den größern Maßstab, nach welchem er, gegen den Tanz verglichen, abgemessen ist. Weil der Marsch nicht bloß die Absicht hat, den Aufzug feierlicher zu machen, sondern auch die Gleichförmigkeit der Schritte zu erleichtern; so muß der Rhythmus dabei stark bezeichnet und herausgehoben werden. Man setzt die Märsche gewöhnlich in den Viervierteltakt. Wer hätte es nicht gefühlt, daß es nicht sowohl Begeisterung als Berauschung ist, welche ein schöner Marsch erzeugt? Hören wir den Todtenmarsch vor dem militärischen Leichenzuge, so fühlt man das kräftige, gehaltene, männliche Gefühl, welches der Trauer fähig ist, aber keiner schlaffen, weichlichen Klage. Ausgezeichnete Märsche sind: in Händel's Saul der Todtenmarsch,

Digitized by Google

der Priestermarsch in Mozart's Zauberflöte, der Soldatenmarsch in Cherubini's Wasserträger, der Bauernmarsch in Weber's Freischütz u. a. m.

§. 442. **Will endlich jede einzelne Stimme die Melodie für sich ausführen, ohne sich den übrigen Stimmen bei- und unterzuordnen, entwickelt sich aber gerade in dieser Flucht vor den übrigen Stimmen wieder ein Unter- und Beiordnen, eben von dieser Flucht bewirkt, so entsteht in der Instrumental-Musik, wie in Gesangstücken, die Fuge und der Kanon.** In der Fuge verbindet sich mit jenem Streben zugleich ein Suchen der Melodie. Die Melodie ist nicht zu einer bestimmten Gestalt ausgebildet, das Thema bleibt gewissermaßen in der Unendlichkeit der Tonleiter liegen, ohne sich zur Melodie, d. h. zu einem in sich abgeschlossenen Tongebilde zu gestalten; so wühlt sich harmonisch die Masse der Töne im Freudenjubel und im Schmerzendrang durch einige Augenblicke der Freiheit fort; aber wenn die Melodie gefunden ist, so löst sich die Fuge von selbst auf, oder sie begnügt sich auch, das Spiel mit der Harmonie harmonisch abzuschließen. Ist die Fuge bloß aus dem Thema, dem Gegenthema und einer Zwischenharmonie gewebt, welche aus jenen genommen ist; so heißt sie eine strenge Fuge, z. B. das Kyrie in Mozart's Requiem. Ist die Zwischenharmonie nicht aus jenen genommen, sondern ihnen nur analog; so heißt sie eine freie Fuge, so z. B. die meisten Fugen in Jos. Haydn's Schöpfung. Wird ein Stück als eine strenge Fuge begonnen, und ihr Haupt- und ihr Gegenthema durch die vier Stimmen, aber nicht viel weiter geführt; oder, werden sie zwar etwas weiter, aber auch mit noch mehr Nebengedanken, als die freie Fuge, behandelt; so heißt der Satz nicht Fuge, sondern nur fugirt (fugenmäßig bearbeitet). Fugirte Sätze der ersten Art sind die im ersten Chor der Graun'schen Passion: »Seine Tage sind abgekürzet« — und: »Seine Seele ist voll Jammer« —; ein fugirter Satz der zweiten Art ist die Ouverture zu Mozart's Zauberflöte. Unübertreffliche Muster lieferte Seb. Bach; ein Meisterstück ist die große, prachtvolle Fuge Naumann's beim Schluß seines Vaterunser: »Anbetung dir! denn dein ist das Reich«; des Kanons haben sich Cherubini und Beethoven mit vielem Glücke bedient. Im Kanon ist die Melodie bereits gefunden, und jede Stimme sucht sie nur für sich auszuführen und festzuhalten. Der Kanon erfordert ein einfaches Thema, und überhaupt Einfachheit in Melodie und Begleitung. Beide Erscheinungen sind allerdings

Digitized by Google

musikalische Kunststücke, eine Cosa studiata, aber besonders die Fuge, am rechten Ort, von großer Wirkung, da sich in ihr die höchste Freiheit des musikalischen Lebens offenbart; doch gehört sie mehr für das Oratorium, als für die Messe, oder höchstens für das Koncert spirituel. Hier wollen wir ihren labyrinthischen Gängen mit aller Aufmerksamkeit folgen, und den Verstand ihres Schöpfers bewundern; im Gemüthe des Frommen findet sie keinen Raum.

---

## Literatur der Tonkunst.

§. 443. Die vorzüglichsten griechischen Schriftsteller über Musik sind von Meibom (Antiquae musicae auctores septem — gr. et lat. ed. M. Meibom. 2 T. 4. Amstel. 1652) — die aus dem Mittelalter von Abt Gerbert (Mart. Gerberti, scriptores ecclesiastici de musica, sacra potissimum. 3 T. 4. S. Blasii) gesammelt. — Giamb. Martini Storia della musica. Bologna 1757—81. 3 Bde. — Marburg krit. Einleitung in die Geschichte der alten und neuern Musik. Berlin 1754.

John Hawkins: A general History of the Science and Practice of Music. London 1776. 5 vol. 4.

Charles Burney: General History of Music. London 1776—1788. 4 vol. 4.

J. N. Forkel, Geschichte der Musik. Leipz. 1778—1801. 2 vol. 4.

Stephan Arteaga: Geschichte der italienischen Oper ꝛc. aus dem Ital. m. Anm. von Forkel. Lpz. 1789. 2 vol. — Ein gutes Compendium ist Kiesewetter's Geschichte der eur. abendländischen oder unserer heutigen Musik. Lpz. 1834. 4.

Unter den Neuern, welche den ästhetischen Theil dieser Kunst abgehandelt haben, verdienen noch vorzüglich bemerkt zu werden:

J. J. Rousseau Dictionnaire de Musique. Paris 1767. 4. Amstelod. 1768. 2. Auflage.

C. Fr. Cramer's Magazin der Musik. Hamburg, besonders der Jahrgang 1783.

J. J. Engel über die musikalische Malerei. Berl. 1780. 8.

Drevi's Briefe über die Theorie der Tonkunst. Halle 1797.

W. Heinse's Hildegard. Berlin 1804. 3 Thle. und musikalische Dialogen. Lpz. (Letztere sind aber nicht von ihm.)

Digitized by Google

W. H. v. Dalberg, Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim 1787.

— — Phantasien aus dem Reiche der Töne. Frankfurt 1806.

Gretry Essay sur la Musique. Paris 1789.

J. G. v. Herder: Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? In den zerstreuten Blättern. 2. Samml. 1786. Einiges gehört auch hierher aus

— — Dessen Werk: vom Geist der hebräischen Poesie. Dessau 1782. 8.

J. Fr. Reichardt, musikalisches Kunstmagazin. Berlin 1782—1791.

J. A. Hiller, was ist wahre Kirchenmusik? Leipz. 1789.

Chr. Fr. Michaelis, über den Geist der Tonkunst. Erster Versuch. Leipzig 1795. 8. Zweiter Versuch. Ebend. 1800. 8.

Dan. Webb, über Verwandtschaft der Poesie und Musik übersetzt von Eschenburg. Leipzig 1771.

Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst in der Eunomia. 1801. März.

L. Tiek's Phantasien über die Kunst. Berlin 1803. 8.

— — Dessen Novelle: die musikalischen Freuden und Leiden.

Ch. Fr. D. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Herausgegeben von Ludwig Schubart. Wien 1806. 8.

Vogler, deutsche Kirchenmusik. München 1807.

Ueber Charakterdarstellung in der Musik in den ästhetischen Ansichten. Leipzig 1808. 8.

J. F. von Mosel's Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. Wien 1813. 8.

— — über das Oratorium.

Castil-Blaze de l'Opéra en France. Paris 1820.

E. Th. Hoffmann, in den Phantasiestücken (zumal seine Charakteristik des Don Juan), Serapionsbrüdern.

G. Weber, Theorie der Tonsetzkunst.

Wagner's Ideen über Musik. Allg. mus. Ztg. Jahrg. XXV. Nr. 43—45.

Auch F. v. Drieberg's Schriften über die Musik der Griechen gehören hieher.

C. Kocher, über den Choral. Stuttgart 1824. 8.

Prof. Thibaut, über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg 1825. 8.



Digitized by Google

H. G. Nägeli, Vorlesungen über Musik. Stuttg. 1826. 8.

J. B. Marx, die Kunst des Gesanges.

Dr. W. Chr. Müller, ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Lpz. 1. Bd. 1830. 8. S. 336.

— — Dessen: Ueber Reinheit der Tonkunst. 2. A. Heidelberg 1826. Zweiter Theil, unter dem Titel: Uebersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allg. Civilisation und Kultur-Entwickelung.

Rellstab's Iris im Gebiete der Tonkunst (5 Jahrgänge. Berlin 1830—35) — A. Kretzschmer, Ideen zu einer Theorie der Musik. Stralsund. 1833. 4.

Schumann's Neue Zeitschrift für Musik. Lpz. 1835. 4.

Ferd. Hand's Aesthetik der Tonkunst. Lpz. 1. Thl. 1837. 8.

Die musikalische Zeitung, redigirt seit 1798 von Fr. Rochlitz, seit 1827 von G. W. Fink — seit 1835 von R. Schumann. Leipzig bei Breitkopf.

Berl. musik. Zeitung, redigirt von Marx — seit 1833 von Girschner.

Das Journal Cäcilia. Mainz.

Fr. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst. Lpz. 1830. ff. 4 Thle.

G. F. Wolf's kurzgefaßtes musikalisches Lexikon. 2. Auflage. Halle 1792.

Ernst. Ludw. Gerber's historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 2 Theile. Leipzig 1790 ff.

H. Ch. Koch's musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwörter erklärt, und die alten und neuern Instrumente beschrieben enthält. Frankfurt a. M. 1802.

Universallexikon der Tonkunst. Red. von Dr. G. Schilling. Stuttg. 1834. ff.

Fr. v. Drieberg, Wörterbuch der griech. Musik. Berl. 1835.

## Poesie.

§. 444. **Poesie überhaupt ist die freie, individuelle Darstellung des Idealen in einer entsprechenden, vollendeten Form.** In sofern ist alle Kunst nothwendig und wesentlich Poesie; man kann diese die Urkunst nennen, weil jedes schöne Kunstwerk ursprünglich ποίησις, ein schönes Werk der Phantasie seyn muß, ehe es in die Außenwelt hervortritt. Immer ist es derselbe Dichtungs-

Digitized by Google

geist, der das Wesen aller Kunst begründet, und nur nach den verschiedenen Bedingungen, unter welchen ihre Gestaltungen in das Reich der Sinne treten, sich in verschiedenen Formen äußert; dieselbe produktive Kraft, welche die Hervorbringung einer Gluck'schen Iphigenia, einer Raphael'schen Verklärung, eines Apolls von Belvedere, eines Doms bei St. Stephan zu Wien, einer Anschütz'schen Darstellung Lear's, und die Hervorbringung eines Hamlet fordert. **Im engern Sinne, oder als redende Kunst, als Kunst des innern Sinnes, ist Poesie (Dichtkunst) die Kunst, schöne Ideale durch Worte zu realisiren, oder auch die Kunst, welche das Schöne durch eine, in sich geschlossene, Reihe anschaulicher Gedanken in der Sprache individuell darstellt.** Beide Namen: »Poesie und Dichtkunst« deuten auf die freischaffende Kraft der Phantasie hin; aber schon der Sprachgebrauch selbst unterscheidet »Dichten« und »Erdichten.« Obschon Erdichtung an verschiedenen poetischen Erzeugnissen beträchtlichen Antheil haben kann; so kann es doch auch mancherlei poetische Darstellungen geben, die nicht erdichtet sind, z. B. wenn der Dichter Gegenstände schildert, die wirklich vorhanden sind, oder wenn er die innigsten Gefühle seines Herzens sprechen läßt.

§. 445. **Das Medium der Darstellung des Dichters ist die Sprache; die Wortsprache reicht aber unendlich weiter, als die Linien- und Farbensprache; darum hat die Poesie unter allen schönen Künsten das größte Gebiet;** sie kann mit Schiller's goldenen Worten von sich selbst sagen:

»Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgenen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden;
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schöners find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele.«

Die Poesie ist nicht bloß an das Sicht- und Hörbare gefesselt; sie vermag mit der größten Wirkung nicht selten dasjenige darzustellen, was nie Gegenstand äußerer Sinnenerscheinung ward, wie z. B. Geister der Abgeschiedenen, gute und böse Dämonen,



Digitized by Google

Götter, verborgene Seelenzustände, die geheimsten Gedanken und Regungen des Menschenherzens, kurz das ganze Reich des Gedenkbaren; die ganze Weltgeschichte mit ihrem unendlich mannichfaltigen Stoff liegt ihr offen da, wenn gleich freilich nicht jeder einzelne Gegenstand daraus ihrer Behandlung zusagt, und in sofern folglich auch sie ihre Grenzen hat. Zwar kann der Dichter seinen Gebilden nicht die Bestimmtheit und Anschaulichkeit geben, wie der Maler und Plastiker; dafür ist er aber auch nicht auf einen einzigen Moment eingeschränkt, wirkt nicht zunächst auf den klaren Gesichtssinn, und kann darum die Phantasie mächtiger ergreifen, und das Gefühl tiefer anregen. **Der Dichter erhebt uns zu den höchsten, edelsten Idealen.** Indem er nämlich einen, aus der Fülle eines tiefbewegten Gemüths hervorgehenden Zustand der Begeisterung für eine Idee, durch die gesteigerte Kraft der Phantasie, in einer vollendet schönen Form darstellt, weckt er das in der Tiefe der menschlichen Natur schlummernde Ideale, erhebt den Menschen vom Besondern zum Allgemeinen, und bringt das Reinmenschliche zur Anschauung; der Zuhörer oder Leser fühlt sich erleuchtet, erregt und erwärmt, und seiner Denk- und Sinnesweise wird die Richtung auf das Ideale, auf das Wahre, Gute und Schöne gegeben. **Die Poesie wirkt durch ihren geistigen Ursprung und ihre genaueste Verwandtschaft mit dem Geiste mehr als jede andere schöne Kunst, auf die eigentlich humane Bildung des Menschen hin.** Ihren innersten Ursprung aus dem Geiste selbst bezeugt auch ihre hohe Vollendung im sogenannten Kindesalter der Menschheit. Unter den Genien, welche das Daseyn der Menschen von Anfang an veredelt und beglückt haben, weiset die Geschichte nach der Religion der Poesie den nächsten Platz an, und leitet von dem Bunde beider die Anfänge der Gesittung ab. **Die Poesie ist aber auch die dauerhafteste unter den Künsten,** die unvergänglichste. Dichtungen überdauern die Stürme der Zeit, und glänzen noch nach Jahrtausenden im ersten Jugendschimmer. Die Werke der bildenden Kunst sind ihrer Natur nach an bestimmte Räume gebunden; sie lassen sich nicht ohne Schwierigkeit und bedeutenden Aufwand verpflanzen; sie sind dem Genusse des Unbemittelten nur in verhältnißmäßig immer gegen die Urbilder unendlich zurückstehenden Kopien und schwachen Abschattungen zugänglich; — was die darstellenden Künste leisten, sind flüchtige Erscheinungen der

Digitized by Google

Zeit, deren Anschauung allein dem Augenblicke, allein der unmittelbaren Gegenwart vergönnt ist; — selbst Musik ist nicht überall und zu allen Zeiten ohne Umstände ausführbar: **Die Poesie allein hängt von äußern Verhältnissen ganz und gar nicht ab; sie steht jeglichem empfänglichen Sinne offen.** In der Poesie kommt es auf inhalts- und gedankenvolle Darstellung des Menschen, seiner tieferen Interessen und der Mächte, die ihn bewegen, an, und so muß Geist und Gemüth selbst durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich und tief gebildet seyn, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zu Stande bringen kann. Erinnerung an Goethe und Schiller.

§. 446. **Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, daß der Versbau, oder das Sylbenmaß, nicht das Wesen der Poesie ausmache, und folglich auch zur Poesie nicht unumgänglich nothwendig sey, um als solche zu gelten.** Abgesehen davon, daß wir auch wahre Dichtungen haben, denen das Metrum fehlt, wie z. B. alle Werke des genialen Jean Paul, eines unserer größten Dichter, wie überhaupt Romane, Novellen und Mährchen, gibt es auch gewisse Arten von Versen, die so frei und vertraulich sind, daß man sie kaum von der Prosa unterscheiden kann, wie z. B. die Verse in den Lustspielen des Terenz, im Recitativ der Kantate; und so gibt es auch wieder eine Art von Prosa, die einen so gemessenen Gang, einen so merklich erhobenen Ton hat, daß sie dem poetischen Wohllaut sehr nahe kommt, wie dieß im Telemach des Fenelon, in der englischen Uebersetzung des Ossian, und in den Idyllen unsers Geßner der Fall ist. Diese Grenzlinie läßt sich also schwerlich mit der größten Schärfe bestimmen, da Verse und Prosa bei gewissen Gelegenheiten, wie Licht und Schatten, in einander übergehen. Deshalb bleibt es auch für das eigentlich Poetische gleichgiltig, ob ein Dichterwerk gelesen oder angehört wird, und es kann auch ohne wesentliche Verkümmerung seines Werthes in andere Sprachen übersetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen, und somit in ganz andere Verhältnisse des Tönens gebracht werden.

§. 447. **Wichtiger ist die Unterscheidung der Poesie von der Prosa und eigentlichen Beredsamkeit, wenn auch die Uebergänge oft so leise sind, daß sie sich nicht mit der größten Bestimmtheit nachweisen lassen.** Entspringt die Darstellung unmittelbar und zunächst aus Vorstellungen, ist da-

Digitized by Google

bei das Vorstellungsvermögen vorzüglich, wenn auch nicht ganz ausschließend, in Wirksamkeit; so entsteht daraus die Sprache der Prosa, die zunächst Ausdruck und Darstellung von Begriffen ist. Durch die Prosa wird also vorzüglich der Verstand beschäftigt, und das Ziel derselben ist die Erkenntniß des Wahren. — Die Sprache der Beredsamkeit (oder der oratorischen Prosa) entspringt zunächst aus den angeregten Trieben und Bestrebungen, und hat die Bestimmung des menschlichen Willens zu ihrem unmittelbaren Zwecke; sie beabsichtigt also zunächst weder Belehrung und Ueberzeugung, wie die Prosa; noch zunächst Belebung der Phantasie und Erregung des Gefühls, wie die Poesie; sie will vielmehr durch jene Mittel Handlungen veranlassen, die dem beabsichtigten Zwecke des Redners angemessen sind. — Die Sprache der Poesie geht aus dem Drange der Gefühle hervor, folgt dem Zuge der schöpferischen Phantasie, und spricht das Ideale in einem harmonischen Ganzen, in einer vollendet schönen Kunstform aus. Der begeisterte Dichter erhebt sich über die Schranken des Individuums, und stellt sich in den Mittelpunkt des ganzen Menschengeschlechts. **Die Poesie ist Selbstzweck, während die ungebundene Rede der Prosa durch Zwecke bedingt ist;** freilich gefällt und belehrt sie, aber absichtslos; sie hat diese Wirkung, nicht diesen Zweck. Auch ist die Poesie älter als das kunstreich ausgebildete prosaische Sprechen.

§. 448. **Schon zum Theil aus dem Gesagten wird sich auch die Verwandtschaft und Verschiedenheit der Poesie und Philosophie ergeben.** Die Vernunft, als das Vermögen der Ideen, wird die höchste Thätigkeit des Dichters und des Philosophen seyn. Beide gehen auf das Höchste und Letzte aus. Begründete Erkenntniß ist das Problem, innerliche feste Ueberzeugung ist die Frucht der Philosophie; eine andere Richtung hat die Poesie; Darstellung des Schönen ist ihr Gegenstand; sie ist Kunst. Führt uns der Philosoph direct zur Wahrheit, so thut es der Dichter indirect, er gestaltet die Ideen, bildet das Höhere individuell. Im Resultate treffen beide zusammen; aber ihre Thätigkeiten sind gerade Gegensätze. Uns auch Wahrheit vorzuführen, ist dem Wesen der Poesie durchaus nicht zuwider, vielmehr ist es oft ihr höchster Zweck, ihre würdigste Aufgabe. Aber sie muß dann vom Individuellen ausgehen und durch dieses die allgemeine Wahrheit durchscheinen lassen, so daß das Individuelle gleichsam

Digitized by Google

der Leib ist, welcher durch die Seele belebt wird, die aus ihm blickt. Gleicht eine ausgesprochene Wahrheit einem nächtlichen Blitze, der eine ganze Gegend und tausendfältige Gegenstände in ihr mit einem Schlage in's Helle bringt, so läßt sich nichts Dichterischeres denken. Wie der Verstand in seiner höhern Ausbildung dem Philosophen unentbehrlich ist, um das formale Wissen zu begründen; so muß der Dichter die Phantasie in einem vorzüglichen Grade besitzen, damit die Idee des Schönen sich in entsprechender sinnlicher Gestaltung zeige; darum nennen wir es Dichten überhaupt, wenn die Phantasie eine Reihe von Bildern zu einem Ganzen verbunden darstellt, Denken dagegen, wenn im Verstande eine Reihe von Begriffen zur Einheit verbunden wird.

§. 449. **Gegenstand dichterischer Behandlung kann alles werden, was einer Versinnlichung durch Rede, und eines lebhaften Eindrucks auf Phantasie und Gefühl fähig ist.** Vorzüglicher Stoff bleibt aber der Mensch in seinem Handeln, Wirken und Leiden, in seinem Denken, Trachten und Fühlen. Zwar kann die Poesie auch die den Menschen umgebende Natur zum Inhalt und Gegenstand ihrer Darstellungen und ihrer Begeisterung wählen. Sie kann alles, was der Frühling irgend Erquickendes und Belebendes hat, das Edelste, was die Thierwelt an Gestalt und Leben, das Schönste und Lieblichste, was die Pflanzen- und Blumenwelt darbietet, alles, was in den äußern Veränderungen am Himmel und auf der Erde dem Auge der Menschen erhebend oder doch bedeutend erscheint, in ihre Darstellung übertragen; nur dürfen diese Naturschilderungen in der Poesie nicht abgesondert werden von der Darstellung des Menschen, deren schönste Zierde sie bilden. Der Dichter muß sie immer in Beziehung zu dem Menschen setzen, wie es Shakespeare in Romeo und Julie, Goethe im Werther, Tieck in der Genovefa gethan. Werden sie abgesondert; so wird das große, vollständige Weltgemälde, was uns die Poesie vor Augen stellen soll, zerstückt, die Harmonie unvermeidlich aufgelöst, und die Wirkung, welche, wo das Ganze erscheint, so groß ist, wird zertheilt, und fällt in's Kleinliche. Es liegt in dem Wesen der Poesie, daß sie vor Allem die innere, sittliche Welt des Menschen selbst aufschließen will; der begeisterte Sänger wird deshalb nur in den Fällen die äußere Natur darstellen, wo dieselbe ganz beseelt, mit der Gemüthswelt verbunden ist, mit dieser gleichsam in Einen Grund-

Digitized by Google

ton sich auflöst. Es muß also in der Dichtung das innerste, verborgenste Leben in der Natur als eine dem sittlichen Bewußtseyn des Menschen verwandte Welt geoffenbart werden. Das entsprechende Objekt der Poesie ist demnach das unendliche Reich des Geistes.

§. 450. Hieran knüpft sich von selbst die Frage, welches das wahre Verhältniß der Poesie zur Gegenwart und zur Vergangenheit sey, da wir das Künftige nur aus dem Vergangenen und Gegenwärtigen erschließen und errathen, folglich auch auf keine andere Art poetisch aussprechen können, als in der Form einer prophetisch-begeisterten Lyrik? Das Wirkliche (Gegenwärtige) erscheint nicht deswegen für die poetische Darstellung als ungünstig, schwierig oder verwerflich, weil es an sich immer gemein und schlechter ist, als das Vergangene. Nur tritt das Gemeine und Unpoetische in der Nähe und Gegenwart stärker hervor, verliert sich aber in der Ferne und Vergangenheit in den Hintergrund; und nur die großen, hehren Gestalten erscheinen hell. Auch vermöchte der wahre Dichter aus dem Gewöhnlichsten und Alltäglichsten eine höhere Bedeutung und einen tiefern Sinn herauszufühlen, oder ahnend hineinzulegen, und so dasselbe durchaus neu und in einem dichterischen Lichte verklärt erscheinen zu lassen. Aber beengend, bindend und beschränkend bleibt die Deutlichkeit der Gegenwart jederzeit für die Phantasie. **Darum ist die indirekte Darstellung der Wirklichkeit und Gegenwart am meisten zweckgemäß.** Der Dichter verlegt seinen Schauplatz in die weiter oder enger umgrenzte Vergangenheit, trägt aber in sein Gemälde den ganzen Reichthum der Gegenwart, so weit dieselbe dichterisch ist, hinein, und wird so Darsteller der lebendigsten und frischesten Wirklichkeit, wie z. B. Homer. **Eben so lassen sich auch die übersinnliche Welt, die Gottheit und die reinen Geister nicht geradezu, sondern nur indirekt, unter der Hülle eines Bildes, dichterisch darstellen; und werden nur durch ihre Beziehung auf den Menschen poetisch.**

§. 451. **Der Zweck und der oberste Grundsatz der Poesie fällt mit dem der Kunst überhaupt zusammen** (s. §. 93). Die Poesie soll nur das an und für sich Ewige, das immer und überall Bedeutende, das Schöne darstellen, aber geradezu und ganz ohne Hülle, vermag sie das nicht. Sie führt also ihre Ideen, auf dem Wege der Phantasie, dem Bewußtseyn anderer in klaren Umrissen und im schönen Gewande einer bilderreichen und lebenvollen Sprache vor, und wird so in der vollendet

Digitized by Google

schönen Kunstform, in jedem empfänglichen Gemüthe, das in demselben schlummernde Ideale wecken.

§. 452. **Bei jedem poetischen Kunstwerke kommt also erstlich dessen Gehalt oder innere Schönheit, und dann dessen Darstellung, stylistische Form, oder äußere Schönheit in Betrachtung.** Aus der organischen Einheit beider entspringt die Vollendung jeder poetischen Schöpfung.

§. 453. **Was den poetischen Gehalt oder die innere Schönheit betrifft, so müssen alle Momente und alle Eigenschaften wiederkehren, die bei der Produktion irgend eines Kunstwerkes erforderlich sind** (s. §. 122 ff.).

§. 454. **Was aber die Eigenschaften der Darstellung oder des poetischen Styls betrifft, so lassen sie sich unter zwei Gesichtspunkten zusammenfassen, nämlich unter dem des poetischen Kolorits und des poetischen Rhythmus.**

§. 455. **Das poetische Kolorit verlangt vor Allem sinnliche Fülle, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks. Diese werden verstärkt durch Figuren und Tropen.** Wie die Poesie aus der erhöhten Stimmung eines geistig hochgestellten Individuums hervorgeht, so erhebt sich auch ihr Ausdruck über den prosaischen. Phantasie und Gefühl üben, wie auf den Ideengang, so auch auf die Wortfolge einen merklichen Einfluß.

§. 456. **Figuren sind geist- und sinnreiche Abweichungen von der gewöhnlichen und einfachen Art des Ausdrucks durch Wendungen und Bilder, die das ästhetische Interesse erhöhen, und das Ideal der Schönheit lebendiger und kräftiger aussprechen.** Sie sind überhaupt genommen nichts anders als die Sprache der Leidenschaften, Affekte und der Einbildungskraft. Sie sind keine Erfindung der Schule, oder bloße Hilfsmittel der Kunst, sondern tief in der Menschenbrust gegründet, und daher auch nicht ausschließendes Eigenthum des Dichters, sondern gehören auch dem Redner an. Sie sind besonders dem neuern Dichter um so wichtiger, da sie ihm als Ersatz für den oft fühlbaren Mangel einer eigenen Dichtersprache dienen müssen. **Tropische Ausdrücke sind uneigentliche Ausdrücke, die zu einem durch Aehnlichkeit (tertium comparationis) verwandten Begriffe gesetzt werden, um ihn anschaulicher zu machen, und eine verwandte Nebenidee zu wecken.** Die Figur unterscheidet sich vom Tropus im Wesentlichen dadurch, daß erstere nur in der Wortstellung liegt, und den eigentlichen Sinn der Rede nicht verändert.

Digitized by Google

Während die Figuren bloß das ursprüngliche Verhältniß der Umgebungen einer Hauptvorstellung verändern, verändern die Tropen die Hauptvorstellung selbst. Letztere heben eine einzelne Idee aus einer Gedankenreihe hervor, während die Figuren eine ganze Ideenreihe in ihren Theilvorstellungen verändern. Gewöhnlich theilt man die Figuren ab nach ihrer Wirkung auf ein bestimmtes Seelenvermögen, folglich in Figuren für die Aufmerksamkeit, Phantasie, Gemüthsbewegungen und den Witz; aber diese Eintheilung dürfte unstatthaft seyn, weil oft eine und dieselbe Figur eben so auf die Einbildungskraft wie auf das Gefühl wirken kann, und oft der Weg zu diesem nur durch jene geht. Darum haben mehrere Neuere die Eintheilung der Alten in Wort- und Sach- oder Gedankenfiguren vorgezogen, und diesen noch die Klangfiguren beigesellt. Wir wollen hier, ohne uns an die eine oder die andere Eintheilung zu halten, bloß die wichtigeren berühren.

§. 457. 1) Die Anrede oder Apostrophe. Die Rede wendet sich an einen bestimmten, lebenden, oder leblosen, gegenwärtigen oder abwesenden Gegenstand, und ergreift dadurch die Einbildungskraft und das Gefühl. In v. Goethe's Iphigenie fragt diese, ob Orest, ob Elektra noch leben. Orest erwiedert: Sie leben; da bricht sie in die schöne Apostrophe aus:

— — Goldne Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! denn ich bin arm und stumm.

2) Der Ausruf, durch den wir heftigere Gemüthsbewegungen mit Erhebung und Anstrengung der Stimme ausdrücken, z. B.

„Weh dem, der fern von Aeltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt!
Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück von seinen Lippen weg.
v. Goethe's Iphig.

3) Die Emphase, welche das Subjekt durch ein passendes, ausdrucksvolles Prädikat belebt, z. B. aus Klopstock's Ode: der Lehrling der Griechen: Wo kein mütterlich Ach, bänger beim Scheidekuß, Und aus blutender Brust geseufzt, Ihren sterbenden Sohn dir, unerbittlicher, Hundertarmiger Tod entreißt ꝛc. Wenn das Epithet bleibendes Attribut wird, so daß es den Gegenstand durchaus begleitet, wie so häufig im homerischen Epos, da harmonirt es wohl mit der altväterlichen

Digitized by Google

Einfalt des homerischen Zeitalters, wo Gegenstände im Kindesalter der Menschheit durch sinnliche Merkmale für die Phantasie fixirt wurden; aber jetzt, wo die Kindlichkeit der natürlichen Wahrnehmung verschwunden, geht auch das Nachdrückliche solcher Epitheta, z. B. die blauäugige Athene, schwarzgeschnäbelte Schiffe — verloren.

4) Der nachahmende Ausdruck, indem der natürliche Gang der bezeichneten Sache durch den künstlichen Gang der Rede nachgeahmt wird. Wer kennt nicht die unerreichbare Stelle in der Odyssee XI. Ges. V. 593 ff.

Auch den Sisyphos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortheben.
Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn, da mit einmal stürzte die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Die Schilderung des Brandes in Schiller's Glocke ist ein Meisterstück der nachahmenden Harmonie. Jedoch wird diese Nachahmung allemal fehlerhaft, sobald man sie mühsam erkünstelt, und sie ist nur dann eine Schönheit, wenn sie sich dem begeisterten Dichter von selbst darbietet, und mehr in dem herrschenden Ton des Ganzen, als in dem Schall einzelner Sylben und Wörter liegt.

5) Die Prosopopöie. Sie steigert das Leblose zum belebten, mit Empfindung, Verstand und Willen begabten Wesen. Die Prosopopöie erscheint häufig in den Schriften der Propheten; sie eignet sich hauptsächlich für stärkere Affekte, für eine sehr lebhaft erregte Phantasie, und ist daher in der höhern Lyrik und der begeisterten Rede zu Hause, z. B. in Schiller's Idealen. Die Personendichtung im engeren Sinne beseelt nicht als bloße Redefigur das Todte, sondern schafft, als ein, zum Innern der Poesie gehöriger, Theil der Dichtung selbst, bestimmte Wesen mit festen Umrissen der Persönlichkeit und des Charakters, wie es z. B. der Fall ist mit dem Hunger in Ovid's Verwandlungen, der Fama in Virgil's Aeneide, oder der Sünde in Milton's verlornem Paradiese.

6) Gleichniß, Vergleichung und Anspielung. Sie dienen sämmtlich, den Gegenstand anschaulicher und dadurch zugleich die Rede lebhafter zu machen. Das Gleichniß stellt nur Aehn-

Digitized by Google

liches nebeneinander; Gleiches kann nicht verglichen werden. Klopstock hat es häufig gethan, aber immer ohne Wirkung. Bild und Gegenbild müssen nach dem Associationsgesetze weit auseinander liegen, ja das eigentliche Wesen des Gleichnisses selbst besteht in der Gleichsetzung von Gegensätzen. Das Bild wird im Gleichniß als selbstständig, und in seinen kleinern Nebenzügen als unabhängig vom Hauptgegenstande behandelt und ausgeführt. Das Bild kann folglich im Gleichniß für sich als ein Ganzes bestehen, das in der Vergleichung nicht. Die Vergleichung stellt sowohl das Aehnliche als das Verschiedenartige zusammen; aber das Bild, womit man den Gegenstand vergleicht, wird immer nur als Nebensache, und in beständiger Abhängigkeit von dem letztern behandelt, gesetzt auch, daß es ausführlicher wäre. Die Anspielung besteht in einer, um ihrer größern Anschaulichkeit willen gewählten Beziehung auf irgend einen bekannten einzelnen Fall. Sie ist entweder ein wirkliches Gleichniß unter etwas veränderter Form, und mit metaphorischer Kürze ausgedrückt, wie prometheische Kühnheit, tantalischer Durst, oder ein leises Hindeuten durch ein Aehnliches im Scherze, wie z. B. Lessing's: Ich bin wahrlich nur eine Mühle und kein Riese, — oder auch bei einem tief aufgeregten Gemüthe, z. B. Klopstock's Ode: die Nachahmer. — Die wichtigste unter diesen Figuren, zumal für den Dichter, bleibt unstreitig das Gleichniß, weil es der Phantasie am meisten Stoff bietet. Durch die Kraft des Gleichnisses macht sich der Dichter gewissermaßen zum Herrn der ganzen Natur, indem er alle ihre Schätze, die ihm zum Bilde seiner Gedanken und Gefühle zu taugen scheinen, unbedenklich an sich reißt. Doch wird das Gleichniß erst zur Schönheit, wenn es ein wirkliches Bedürfniß des Sprechenden ist, dem der eigentliche Ausdruck für die Fülle seines Innern nicht genügt, und der durch sein gleichwie nur einigermaßen das noch auszusprechen sucht, was in seiner Seele schlummert, und der Ausdruck nicht fassen kann. Die Macht der Phantasie drängt zu Gleichnissen. Gleichnisse mögen übrigens witzig oder rührend seyn, immer wird zu ihrer Wirksamkeit erfordert a) Wahrheit. Das Verglichene muß in dem, vom Dichter gewählten, Bilde der Imagination sichtbarer erscheinen und das Gemüth tiefer bewegen. Das Gleichniß und die Sache müssen, wie Seele und Körper, sich zusammenfinden; das eine muß dem andern Leben einhauchen; der geistige Begriff muß durch

Digitized by Google

den physischen überkleidet, und dieser durch den geistigen beseelt werden. Doch wird zur poetischen Wahrheit des Bildes gar nicht gefordert, daß es in allen seinen Theilen dem Gegenstande gleiche, den es bezeichnen soll, oder daß es einen bestimmten Gedanken ganz ausdrücke. Das Gleichniß ist treffend im poetischen Sinne, wenn es für das Gefühl wahr ist in einer bestimmten Hinsicht. In der Iliade schreitet der zürnende Apoll einher wie die Nacht. Das kurze Gleichniß thut eine mächtige Wirkung, wenn wir uns den zürnenden Gott vorstellen. Wie weniges Apoll und die Nacht übrigens miteinander gemein haben, kümmert uns nicht. — Oft liegt das Aehnliche bloß in der Wirkung zweier Gegenstände; in diesem Falle hüte sich der Dichter, das Bild zu sehr zu individualisiren, wie denn alles Ausmalen des Unähnlichen das Gleichniß als solches aufhebt, und es zu einer für sich bestehenden Darstellung macht. Milton ist oft, durch Gelehrsamkeit verleitet, in diesen Fehler gefallen, unter andern im dritten Gesange des verlornen Paradieses, wo er Satan auf der dunklen Erde wandeln läßt. b) Bedeutsamkeit. Gleichniß und Vergleichung sollen den Eindruck der verglichenen Sache verstärken, sie müssen also eine Fülle echtpoetischer Ideen enthalten. Man sehe z. B. Klopstock's Ode: Mein Vaterland, den Anfang. c) Verständlichkeit. Denn bedarf es erst eines Kommentars, so geht die dadurch bezweckte Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit verloren. Gegen diese Eigenschaft verstieß oft J. Paul. d) Neuheit. Sie beruht auf den feinern, also nicht so allgemein bemerkten und doch treffenden Aehnlichkeiten. Oft scheinen zwei Objekte einander ganz unähnlich, und doch findet der Witz ein Tertium comparationis, z. B. in Shakespeare's Julius Cäsar vergleicht sich der aufgebrachte, aber leicht versöhnliche Brutus mit einem Kiesel: »Wird der Kiesel stark geschlagen, so zeigt er einen flüchtigen Funken, und sogleich ist er wieder kalt.« Doch hüte man sich hiebei vor dem Gesuchten, Affektirten. e) Angemessenheit. Gleichnisse dürfen nicht zur Unzeit angebracht werden, wie im tiefen Schmerz, beim Schreck, in Angst und Verzweiflung; auch sollten Gleichnisse nicht zu sehr gehäuft werden. Doch machen Nationalität und Kultur einen Unterschied in ihrer Wahl und ihrem Gebrauche. Der rohe Natursohn ergreift die flüchtigste Aehnlichkeit; aber seine Einbildungskraft hält kein Bild lange fest;

Digitized by Google

der Orientale spricht nur in Bildern, und der kältere Nordländer begreift selten sein Tertium comparationis. Ein leeres Spiel mit Bildern ist nicht weniger verwerflich, als das Spiel mit Rhythmus und Reim, als ein entweder trockenes oder leer überschwängliches Verstandesspiel mit Symbolen und Allegorien. — Der gehaltene Ton des Epos verträgt den bilderreichsten Schmuck; in der Lyrik und im Drama verleitet die Sucht, in Bildern und Vergleichungen zu sprechen, den Dichter leicht, daß er des Guten zu viel thue.

7) Die Antithese oder die Zusammenstellung entgegengesetzter Begriffe unter einen Gesichtspunkt, eine Figur, welche durch starke Heraushebung des Aehnlichen und Verschiedenartigen die Lebhaftigkeit oft mächtig befördert, besonders, wenn der Gegensatz mit kräftiger Sprachkürze gegeben wird, — oft aber auch zu falschem Schimmer des Styls führt. Die Antithese hat zwar mit dem Kontraste das gemeinschaftlich, daß in beiden eine Vereinigung verschiedenartiger Gegenstände Statt findet; allein in jener sind sie als Entgegensetzungen; in diesem als Aehnlichkeit vereinigt, dort, um desto mehr von einander unterschieden, hier, um verglichen zu werden. Die Antithese ist daher wirklicher Gegensatz, der Kontrast bloß Abstich, nicht Gegensatz. Der Gegensatz, welcher widersprechend scheinende Dinge vereinigt, gewährt das Vergnügen des Witzes, und wird daher von dem Gefühle beurtheilt, so wie er sich auch bloß auf's Gefühl bezieht. Eine Blume auf einem Grabe, eine friedlich weidende Heerde neben einem schäumenden Wasserfalle, die zarte Omphale mit der Löwenhaut und der Keule des Herkules, der männliche Hektor mit dem sybaritischen Paris im Gespräche, bilden ästhetische Kontraste, und das heterogen Scheinende löst sich in ästhetische Harmonie auf. Als Beispiele einer Antithese diene die Stelle, wo Falk die Ameise und den Menschen vergleicht, und von der ersten sagt, sie sey: »geschäftig, wenn die Saat der Sens' entgegenreifet — unthätig, wann der Frost die Halmen überreifet,« und von dem Menschen: »Nicht so der Mensch! — Er lebt als Mann in Saus und Braus, — Und schleicht dann oft als Greis halbnackt von Haus zu Haus.«

8) Der Klimax, die Gradation, oder Steigerung, besteht in dem stufenweisen Fortschreiten von einer schwächern zur stärkern Idee, und ist entweder auf- oder niedersteigend. Ein tref-

Digitized by Google

fendes Beispiel liefert Lessing's Faust mit den sieben Geistern der Hölle.

9) Die Metapher ist Zusammenstellung eines Subjektsbegriffes mit einem andern bildlichen, das Merkmal der Metapher ist also Aehnlichkeit, z. B. die Erde dürstet nach Regen. In der Vergleichung als solcher ist Beides, der eigentliche Sinn und das Bild, bestimmt von einander geschieden, während diese Trennung, obgleich an sich vorhanden, in der Metapher noch nicht gesetzt ist. Die Metapher verkörpert das Geistige, z. B. Flamin wurde ein Eisberg, dann ein Vulkan; oder sie vergeistigt das Sinnliche, und in diesem Falle ist die Metapher gleichsam die unterste Stufe der Personifikation, z. B. das Blut schreit um Rache. Die vergeistigende Metapher, die bei den Alten die übliche war, ist, der Regel nach, weit poetischer als die versinnlichende; denn jene beseelt das Todte; die versinnlichende Metapher aber kann doch den kalten Begriff, den sie bildlich darstellt, nicht nach Wunsche in eine klare Anschauung verwandeln. Auch artet sie leicht in's Pretiöse, Gesuchte oder Spielende aus. Und so wirken die meisten versinnlichenden Metaphern nur wie aufblitzende Funken, die im Leuchten wieder erlöschen. Die vergeistigende Metapher aber gibt ein beharrliches, in ruhiger Schönheit wachsendes Bild. Die Metapher steht in Hinsicht auf Ursprung, Reichthum, Schmuck und Kraft weit höher als die Metonymie und Synekdoche; sie ist recht eigentlich die Lebenswurzel, aus welcher der Baum der Poesie mit seinen mannichfaltigen Zweigen hervorwächst. Soll die Metapher ihre volle Wirkung thun, so muß sie treffend und schicklich seyn, Haltung haben und Neuheit; denn verbrauchte Metapher, wie z. B. der Zahn der Zeit, verfehlen ihres Endzwecks ganz. Auch muß sich der Dichter hüten, solche Bilder zu wählen, in welchen der Leser das Aehnliche vielleicht gar nicht, oder nur mit Mühe auffinden kann. Dieß stört so oft in Jean Paul's Schriften. Tadelnswerth bleibt auch die zu rasche Aufeinanderfolge der Bilder; denn die Einbildungskraft ermüdet, und vermag in dem bunten Wechsel flüchtiger Erscheinungen nichts festzuhalten. — Man hat von jeher die Metapher eine kurze Allegorie genannt, und umgekehrt; aber beide sind wesentlich verschieden. In jener geht die Verwandlung der Begriffe nicht wirklich vor sich; denn der Hauptbegriff bleibt unverändert stehen. Z. B. aus Schiller's Künstlern:

Digitized by Google

Die Kraft, die in des Ringers Muskeln schwillt,
Muß in des Gottes Schönheit lieblich schweigen!

Man vergleiche dagegen die wahrhaft allegorische Ode des Horaz an die von Bürgerkriegen erschütterte Roma, unter dem Bilde eines Schiffes, oder des Apulejus liebliche Dichtung, Amor und Psyche, so wird der Unterschied in die Augen springen.

10) Die Metonymie und Synekdoche. Die Metonymie hat ihren Grund in einem Zusammenhange oder einer Verwandtschaft der Begriffe. Sie ist also ein Trope, welcher Verhältnißbegriffe mit einander verwechselt, die in einer natürlichen, durch die Ideen-Association leicht zu entdeckenden, Verbindung stehen. Sie verwechselt Ursache mit Wirkung, das Vorhergehende mit dem Nachfolgenden, Sache und Zeit, worin erstere geschieht, Behältniß (Ort) und Enthaltenes, Eigenschaft und Person oder Sache, Materie (Sache) und Form, Besitzer und Besitzthum. Zum Beispiel aus Goethe's Wilhelm Meister:

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glüh'n,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Die Synekdoche beruht auf dem Verhältniß des größern oder geringern Umfangs der Bedeutung, und besteht in der Verwechslung der Vorstellungen, von denen die eine als Theil in der andern enthalten ist, folglich Vertauschung a) des Theils und des Ganzen, b) der Art und der Gattung, oder des Individuums und der Gattung, c) der Einheit und der Mehrheit, der bestimmten und unbestimmten Zahl. Z. B. Virgil's: **alii rapiunt incensa feruntque — Pergama statt opes Pergameas, Trojanas.**

11) Die Periphrasis oder Umschreibung. Sie bezeichnet einen Gegenstand bloß nach seinen Eigenschaften, Verhältnissen, Umgebungen und Wirkungen, um ihn fruchtbarer für die Phantasie und folglich auch lebendiger und interessanter darzustellen. Z. B. die Virgil'sche: **Et jam summa procul villarum culmina fumant, Majoresque cadunt altis de montibus umbrae,** und: **Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris incipit, Et dono Divûm gratissima serpit,** oder Schiller's: Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht, die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen, statt: Es wird Abend.

Digitized by Google

12) Die Hyperbel, welche ihren Gegenstand über die Wahrheit vergrößert, oder unter dieselbe herabsetzt; im letztern Fall heißt sie Litötes. Sie findet Statt im Zustande stark erregter Einbildungskraft, oder eines gewaltigen Affekts; daher ist sie häufig bei phantasiereichen Völkern. Z. B. die Aeußerung des Geizhalses bei Moliére: Ich laufe jetzt zu Gericht, und lasse mein ganzes Haus auf die Folter spannen, meine Bedienten, meine Mägde, meine Söhne, meine Töchter, und mich selbst. Jedoch sind Hyperbeln als eine Würze anzusehen, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist; eine Menge von Hyperbeln hintereinander macht die Rede frostig und schwülstig.

§. 458. **Die zweite Eigenschaft des poetischen Styls ist der poetische Rhythmus.** Rhythmus überhaupt ist regelmäßige, gesetzlich-bestimmte Entwicklung innerlich-zusammenstimmender Darstellungen nach den Verhältnissen der Zeitgröße. Der Rhythmus findet nicht nur in der Dicht- und Redekunst, sondern auch in der Musik und Tanzkunst Statt. Der Rhythmus in Hinsicht auf redende Künste ist zweierlei, ungebundener, d. i. ein solcher, welcher unabhängig ist von festen Bestimmungen in der Folge der Zeitbewegung, und gebundener, oder ein solcher, welcher durch eine festbestimmte Zeitmessung geregelt ist. Letzterer heißt der poetische Rhythmus, oder auch Rhythmus vorzugsweise, ersterer kommt in der Redekunst unter dem Namen des oratorischen Numerus vor. (s. §. 722.)

§. 459. **Hier drängt sich von selbst die Frage auf: Wie verfiel der Mensch auf den Rhythmus?** Ist es nicht vielmehr unnatürlich, den Erguß eines bewegten Herzens, einer entflammten Phantasie, eines ganz von seinem Gegenstande erfüllten Geistes nach einer mechanischen Regel abzumessen? Ueberall finden wir die Poesie vom Sylbenmaß begleitet. Sein Gebrauch erstreckt sich also fast eben so weit als die bewohnte Erde, seine Erfindung ist nicht viel jünger als das Menschengeschlecht. Einige neuere Ausnahmen verdienen kaum Erwähnung; sieht man sich aber bei den Alten nach etwas Aehnlichem um; so wird man unglücklicher Weise an die Romane der spätern Sophisten erinnert. Es bleibt also unläugbar, daß der rhythmische Gang der Poesie dem Menschen nicht weniger natürlich ist, als sie selbst. Woher diese Erscheinung? — In ihrem Ursprunge macht Poesie mit Musik und Tanz ein untheilbares Ganzes aus; der Rhythmus aber war und ist das sinnliche



Digitized by Google

Band der Vereinigung der Poesie mit diesen verschwisterten Künsten. Die erste, älteste Poesie war zuverlässig ganz Bild und Gleichniß, ganz Accent der Affekte und Leidenschaften. Allein wie verfiel der freie Sohn der Natur darauf, dem Ungestüm seiner Phantasie und seiner Gefühle selbst irgend einen Zügel anzulegen? Ihn leitete eine dunkle Wahrnehmung auf das Mittel, sich dem berauschendsten Genusse seines aufgeregten Innern ohne abmattende Anstrengung lange und ununterbrochen hingeben zu können. Die Seele, von der Natur allein erzogen und keine Fesseln gewohnt, forderte Freiheit in ihrer äußern Verkündigung; der Körper bedurfte, um nicht der anhaltenden Heftigkeit derselben zu erliegen, ein Maß, worauf ihn seine innere Einrichtung fühlbar leitete. Ein geordneter Rhythmus der Bewegungen und Töne vereinigte beides, und darin lag ursprünglich seine wohlthätige Zaubermacht. Die anfangs unwillkührliche und instinktmäßige Beobachtung des Zeitmaßes in ausdrückenden Bewegungen und Tönen stellte das Gleichgewicht zwischen Seele und Körper wieder her, welches durch die Uebermacht wilder Gemüthsbewegungen und des gleich starken Triebes sie auszulassen, aufgehoben worden war. Hatte der Mensch diese wohlthätige Wirkung erst einmal erfahren, so kehrte er natürlicher Weise bei jedem neuen Anlasse zu dem zurück, was sie ihm verschafft hatte, und machte es sich zur Gewohnheit. (Siehe A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache in den Charakteristiken und Kritiken Bd. 1. S. 318. ff.) Der dichterische Rhythmus spricht die geistige Freiheit, die Idealität des, vom Drange des Bedürfnisses und der Leidenschaft freien, dichterischen Spieles entschieden aus. Er verkündigt geistige Beharrlichkeit und Herrschaft.

§. 460. Der poetische Rhythmus oder die gesetzmäßige Aufeinanderfolge der Töne (Sylben) setzt von Seite derselben eine verschiedene Quantität, eine verschiedene Dauer als Bedingniß seiner Möglichkeit voraus; denn sind alle Sylben von gleicher Dauer, so fehlt der Sprache der Rhythmus. Nun ist aber die Dauer einer jeden Sylbe, ihre Länge oder Kürze entweder durch die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung bestimmt, mit welcher die Sprachorgane die Sylbe aussprechen; oder sie wird bestimmt durch die Betonung des Accentes, durch Hebung und Senkung des Tones, wo die größere Länge durch den höhern Ton (accentus acutus), die kürzere durch den tiefern (accentus gravis) bestimmt wird. Der auf die Quantität der Sylben gegründete Rhythmus liegt real

und objektiv in der Sprache. Die Accentuation oder Betonung beruht auf dem Werth, welchen der Redende den Sylben gibt; sie ist daher ideal und subjektiv. Sprachen, in welchen den Sylben die objektive Quantität fehlt, erlauben auch keinen vollendeten Vers. Da bleibt dem Dichter nichts übrig, um das Einzelne als Theil des Ganzen zu bezeichnen, als Wörter, auf welchen der Ton wegen ihrer Bedeutung verweilt, so aufeinander zu beziehen, daß sie einen Einschnitt in die Rede machen, welcher Einschnitt sich regelmäßig wiederholen muß. Da er aber auf der Betonung beruhen soll, so kann er nur durch den Gleichklang der Wörter bewirkt werden, und da es der Sprache an eigentlichem Rhythmus fehlt, so kann nur die Abzählung der Sylben eine regelmäßige Wiederkehr verursachen. Auf diese Weise entsteht der Reim und die Assonanz, die aus der Natur unrhythmischer Sprachen eben so nothwendig hervorgehen, als der Rhythmus bei bestimmter Quantität.

§. 461. **Die alten, klassischen Sprachen sind quantitirende Sprachen, in ihnen hat Quantität und Betonung, eine jede ihr eigenes Gesetz und geht ihren eigenen Weg; in den neuern gebildeten Sprachen fallen beide gewöhnlich zusammen; doch waltet unter diesen selbst wieder ein Unterschied ob.** Die französische Sprache ermangelt alles Rhythmus, darum ist in ihr der Reim unentbehrlich; die deutsche Sprache bewegt sich zwar nicht ohne Rhythmus, aber ihr Rhythmus bleibt immer noch fern von der rhythmischen Bestimmtheit der griechischen und römischen Sprache. Die deutsche Sprache hält zwischen den alten und den übrigen neueren Sprachen, mit Ausnahme der slavischen, gleichsam die Mitte. Zwar gründet sich auch im Deutschen die Bestimmung des prosodischen Sylbenwerthes, der Hauptsache nach, auf den Sylben-Accent (indem der Accent in der Regel mit der Länge zusammentrifft), und ist insofern mehr ein Tonmaß, als ein eigentliches Zeitmaß. Allein es besteht im Deutschen zugleich ein vom Accent unabhängiges Sylbenmaß, das sich nur dadurch von der Quantität der alten Sprachen unterscheidet, daß es nicht durch körperliches Abwägen der Sylbenlaute, sondern durch die geistige Bedeutsamkeit der Sylben bestimmt wird. Das Grundgesetz der deutschen Sprache besteht darin, daß wir auf die bedeutenden Sylben, besonders die Stammsylben, ein Gewicht legen, was mit der Bedeutung und Wichtigkeit selbst steigt; wir messen die Sylben nicht,



Digitized by Google

sondern wir wägen sie. Auf diesem, nach dem innern Gehalt sich abwägenden, längern oder kürzern Verweilen bei den bedeutenden Sylben, beruht alle eigenthümliche Schönheit der deutschen Aussprache und aller Wohllaut deutscher Gedichte. Bei uns gibts folglich nicht Längen oder Kürzen, wie bei den Alten, die unter sich für gleich angesehen werden, sondern unter den bedeutenden Sylben eine Menge von Abstufungen der Bedeutung und des Gewichts. Und deswegen kann es bei der Anwendung der rhythmischen Kunst nach den Grundsätzen der Alten in unserer Sprache nie zu einer völligen Gleichheit kommen, sondern es bleibt immer nur bei einer unvollkommenen Aehnlichkeit und Annäherung. Beide Gattungen, die alte rhythmische und die neuere gereimte Poesie, können, ohne einander Eintrag zu thun, nebeneinander bestehen, und müssen dies sogar, wenn die deutsche Sprache ihre Vielseitigkeit nicht verlieren soll. Nur muß jede dieser Formen in ihren Grenzen bleiben, und zweckmäßig angewendet und behandelt werden.

§. 462. **Die kleinsten Abschnitte, in welche der poetische Rhythmus getheilt werden kann, heißen Füße**; sie sind der rhythmischen Rede gleichgemessener Schritt, mehrere zu einer Thesis verbundene Betonungen, und werden Takte in der Sprache des Musikers genannt. Jeder Fuß und Taktschritt eines Verses besteht aus zwei Theilen, nämlich Hebung (ἄρσις) und Senkung (θέσις). Jene wird durch den Taktschlag (ictus), den Nachdruck des Rhythmus, bestimmt, und ist aufsteigend, diese dagegen absteigend. Je nachdem die erstere oder die andere in einem Takte vorangeht oder folgt, ist der Rhythmus selbst ein auf- oder absteigender (hebender oder sinkender).

§. 463. **Ein Versfuß kann nicht weniger als zwei, aber auch nicht mehr als vier Sylben enthalten. Nach der Zahl der Sylben, welche sich zu einem Versfuße vereinigen, wird dieser selbst verändert und unterschieden. Die einfachsten Füße sind die zweisylbigen:** 1) der flüchtige Pyrrhichius (Läufer) ⏑ ⏑, z. B. bona, 2) der feierliche, gewichtige Spondeus (Gleichschritt) — —, z. B. turbant, Mailied, 3) der rasche, steigende Jambus (Schleuderer) ⏑ —, z. B. valent, Gefühl, 4) der hinsinkende, weiche Trochäus, Choräus (Wälzer) — ⏑, z. B. arma, Hütte.

**Aus der Verknüpfung drei rhythmischer Größen entstehen die dreisylbigen Füße, acht nämlich:** 1) der lebhaft hinrollende Daktylus (Fingerschlag) — ⏑ ⏑, z. B. carmina, Sterb-

Digitized by Google

liche, huldiget, 2) der auffahrende Anapästus (Gegenschlag) ⏑ ⏑ —, z. B. tenebrae, die Gewalt, Melodie; 3) der schwerfüßige Molossus (Schwertritt) — — —, z. B. Insani, Vollmondschein, Angstausruf, 4) der geflügelte Tribrachys (dreigekürzter) ⏑ ⏑ ⏑, z. B. legere, Gebenedeit, 5) der kraftvolle Bachius (Aufstürmer) ⏑ — — z. B. legerunt, Gebirgsluft, hinaufstieg, 6) der fallende, ernste Antibachius (Schwerfall) — — ⏑, z. B. peccata, Sturmwinde, Brandopfer, 7) der feste Kretikus (zweilängichter) — ⏑ —, z. B. caritas, Rebensaft, Donnerton, 8) der weiche Amphibrachys (zweigekürzter) ⏑ — ⏑, videre, besänftigt, verschlossen.

**Die viersylbigen Füße sind eigentlich aus zweisylbigen zusammengesetzt, in welche sie wieder aufgelöst werden können; daher man auch sechszehn Arten derselben unterscheidet, wovon zwei immer einen Gegensatz bilden:** 1) der feierliche, gewichtvolle Dispondeus (Doppelschritt) — — — —, z. B. Mittagsmahlzeit, aspectantes, 2) der ausrufende Prokeleusmatiker (Doppelläufer) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, z. B. relegere, 3) der schwebende Chorijambus (Aufsprung) — ⏑ ⏑ —, z. B. imperium, Freudengenuß, Wellengeräusch, 4) der widerstrebende Antispastus (Gegenzug) ⏑ — — ⏑, z. B. abundare, Gebirgskette, emporsteigen, 5) der steigende Dijambus (Doppelspringer) ⏑ — ⏑ —, z. B. videmini, Posaunenschall, Gerechtigkeit, 6) der fallende Ditrochäus (Doppelfall) — ⏑ — ⏑, z. B. permanere, Säulenhalle, Menschenliebe, 7) der steigende Joniker, Jonicus a minori (Vorschläger) ⏑ ⏑ — —, z. B. properabant, die Gewinnsucht, in dem Nachtsturm, Meteorstein, 8) der sinkende Joniker, Jonicus a majori (Nachschläger) — — ⏑ ⏑, z. B. consumere, Unendlichkeit, Anfeindungen, 9) der erste, lebhafte Päon — ⏑ ⏑ ⏑, z. B. inspicere, freudigere, 10) der zweite, muthige Päon ⏑ — ⏑ ⏑, z. B. licentia, Entschädigung, erröthete, 11) der dritte, sanftere Päon ⏑ ⏑ — ⏑, z. B. generare, das Geständniß, die Gefilde, Alabaster, 12) der vierte, stürmische Päon ⏑ ⏑ ⏑ —, z. B. relegerent, in der Gewalt, von dem Gefild, Religion, 13) der erste Epitrit ⏑ — — —, z. B. voluptates, Gebirgsabhang, Gesangausdruck, 14) der zweite Epitrit — ⏑ — —, z. B. poenitentes, Sonnenaufgang, Meeresabgrund, 15) der dritte Epitrit — — ⏑ —, z. B. discordias, Festtagsgesang, Weh-

Digitized by Google

klageton, 16) der vierte Epitrit — — — ∪, z. B. immutare, Angstanflehen, Hochzeitsfeier.

§. 464. **Haben die Füße ein Uebergewicht an Längen und schwer betonten Sylben, so erhalten sie durch das Verweilen mehr Würde, Feierlichkeit, Ernst und Ruhe. Sind dagegen die Kürzen und tonlosen Sylben vorherrschend, so erhalten sie durch die Eile derselben etwas Lebendiges, Flüchtiges, Heftiges, Leidenschaftliches.** Doch entsteht durch die mannichfaltigen Kombinationen der Längen und Kürzen, der schwerbetonten und tonlosen Sylben hierin die größte Abwechslung. **Die Füße, welche von Kürzen zu Längen übergehen, machen einen aufregenden Eindruck, die aber, welche von Längen zu Kürzen übergehen, einen besänftigenden.** Ein bestimmtes Fallen unmittelbar nach einem bestimmten Steigen ist eine sich selbst widersprechende Bewegung, und daher dem Gefühl und Gehör zuwider; eine sanfte Hebung hingegen nach einer Senkung, wie der Chorijambus, gibt einen vollendeten Akkord. **Ueberhaupt sind die verschiedenen Füße durch ihre eigenthümliche rhythmische Bewegung geeignet, nicht nur dem bezweckten musikalischen Ausdruck, sondern auch dem Gemüths- oder Gedankengange zu entsprechen.** Der Rhythmus ist dem Dichter die Farbe, die der Maler den Gewändern seiner Personen gibt, — die Tonart, in der der Komponist sein Stück schreibt, und ein großer Theil der beabsichtigten Wirkung wird von der richtig getroffenen Wahl abhängen.

§. 465. **Durch die rhythmische Verbindung mehrerer Füße zu einem harmonischen Ganzen entsteht der Vers.** Durch Verbindung einer bestimmten Anzahl von Versen, die Strophe, und das Muster, nach welchem der Rhythmus des Verses gemessen wird, heißt Versmaß oder Metrum. **Der Vers ist eigentlich nichts, als ein größerer Einschnitt, damit der poetische Rhythmus desto wahrnehmbarer hervortrete.** Auch die größere oder geringere Länge der Verse ist charakteristisch; eine reichere Zahl ihrer Füße gibt ihnen leicht etwas Prächtiges und Erhabenes, wogegen die kurzen metrischen Reihen eher das Liebliche und Zarte darstellen. Oft wechseln auch Verse von verschiedenem Umfang miteinander ab in anmuthigem Spiel, das zugleich noch besonders ausdrucksvoll wird, wenn die kurze Reihe stets die für die Situation wichtigsten Bestimmungen hervorhebt. Auch ein Wachsen und Abnehmen der Verse kann von eigenthümlicher Wirkung seyn. Wichtig für den charakteristischen Ausdruck endlich ist

Digitized by Google

noch die größere oder geringere Ausdehnung und auch die innere Organisation der Strophen selbst. Die längern Versarten bedürfen in der Mitte noch eines oder mehrerer Einschnitte, damit das innere harmonische Gebilde nicht dem Ohr unvernehmbar verhalle, und sie selbst ohne Ermüdung vorgetragen werden können. Da, wo dieser Einschnitt geschieht und der Vers gleichsam in entgegengesetzte Glieder abgetheilt wird, entsteht ein Ruhepunkt, eine Pause. Dieser Einschnitt im Verse heißt Cäsur.

§. 466. **Die Cäsur läßt sich im Besondern betrachten als Wort-, Takt- und Sinncäsur.** Nicht jeder Takt oder Versfuß wird durch ein Wort dargestellt, sondern er bildet sich oft aus der Zertheilung und angemessenen Verbindung mehrerer Wörter. Man kann also die Wortcäsur erklären als die Zerschneidung der Wörter durch den Takt, so daß dieser Theile aus mehrern Wörtern enthält. Die Wortcäsur befördert die ästhetische Verschlingung des Verses. Die Taktcäsur ist die metrische Cäsur vorzugsweise, nämlich ein Ruhepunkt im Verse selbst, oder im Versfuße, also das Zerschneiden eines Taktes zum Behufe einer Pause. Die Taktcäsur bewirkt durch die Verschlingung, welche durch den Schluß des Tonwortes innerhalb des Versfußes entsteht, eine innige Vereinigung der rhythmischen Glieder, indem der Versfuß die Sylbe nach der Cäsur an das Vorhergehende, der Wortfuß an das Folgende kettet. Sie heißt männlich, wenn sie nach einer Länge, weiblich, wenn sie nach einer Kürze eintritt. Jene ist kräftig und nachdrucksvoll, diese hat einen sanftern, weichern Charakter. Diese Cäsur wird von der Art des Verses bedingt, hat daher bald eine unveränderliche Stelle, wie z. B. im Pentameter und meistens auch im Alexandriner, bald eine veränderliche, wie z. B. im Hexameter, im fünffüßigen Jambus. Damit der Gang des Verses nicht schleppend werde, darf die Taktcäsur nie mit der Wortcäsur zusammenfallen, sondern muß immer auf der letzten Sylbe eines Wortes ruhen. Wie mißtönend ist z. B. folgender Vers:

»Deren Augen Heiden machen blühen?«

Die Sinncäsur endlich (das Kolon, Komma der Alten) bezieht sich darauf, daß in einer metrischen Periode oft der Sinn der Worte, der Gedankengang und das periodische Satzverhältniß, besondere Ruhepunkte fordert. Die Sinncäsur schließt zum Theil auch

Digitized by Google

den metrischen Schlußfall des Verses in sich ein, hat aber keine metrisch-gesetzliche Stellung, sondern bloß eine eurhythmische, und unterliegt den Regeln, welche den Periodenbau und dessen Verhältnisse überhaupt betreffen. Zuweilen macht es eine gute Wirkung, wenn die Sinncäsur mit der eigentlich metrischen Taktcäsur zusammenfällt, wie in gleichmäßigen Gegensätzen; in den meisten Fällen aber wird durch ihre verschiedene und abwechselnde Stellung der Wohlklang der Verse noch mehr befördert, und die durch immer gleiche Einschnitte leicht entstehende Eintönigkeit vermieden.

§. 467. **Den neuern accentuirenden Sprachen dient als Ersatz für den höhern musikalischen Charakter der alten Metrik der Reim.** Dieser ist der gleichlautende Schluß zweier und mehrerer Wörter von dem Vokal an, welcher den Accent hat, oder vielmehr das Zusammentreffen zwei verschiedener Vorstellungen in zwei oder mehreren gleichklingenden Wörtern; denn in der erstern Erklärung wird mit Unrecht nur das Formelle beachtet. Schließt sich der Reim mit der accentuirten Sylbe, und ist er also als Reim einsylbig, so heißt er männlich, z. B. Arm, Harm; folgt eine zweite Sylbe nach, so ist er weiblich, z. B. winden, binden, und besteht er aus drei Sylben, z. B. hallende, schallende, so heißt er ein gleitender (rima sdrucciola). Länger kann er nicht seyn, theils weil meist der Accent nicht weiter zurückfällt, theils weil die Wirkung der Hauptsylbe verloren gehen würde. Der männliche Reim, der mit der accentuirten Sylbe schließt, drückt seiner Natur nach etwas Scharfes und Hartes aus, bezeichnet Starkes und Festes, Hohes und Edles; der weibliche hingegen mildert die Härte der accentuirten Sylbe durch die folgende Kürze, und hat daher einen sanfteren, weicheren, milderen Ton. Die gleitenden Reime in ihrer anmuthigen Geschwätzigkeit und jugendlichen Raschheit werden selten gebraucht. Hat die italienische Sprache eigentlich nur weibliche, die englische dagegen nur männliche Reime; so verbindet die reichere deutsche Sprache gewöhnlich den männlichen und weiblichen. Die Schönheit des Reimes besteht in dem Wohllaut der Wörter, in tönenden, besonders offenen Vokalen, und leicht auszusprechenden Konsonanten, vorzüglich aber in der Reinheit seiner Haupttöne, ferner in der Neuheit und Harmonie mit dem Inhalte. Die weiblichen Reime sind für das Gehör am schönsten, weil sie den Gleichlaut der accentuirten Sylbe leicht in der folgenden kurzen verhallen lassen. Oft haben Wörter, die verschieden geschrieben werden,

Digitized by Google

einerlei Aussprache und umgekehrt; hier entscheidet weniger die Orthographie, als der Ton des Worts, die allgemeine richtige Aussprache. Der Anfang der Reimsylben muß verschieden seyn; nur in den sogenannten reichen Reimen, deren man sich bloß zum größeren Nachdruck wiederholter Wörter bedienen sollte, sind die Reime einander völlig gleich. Außerdem, daß der Reim den Accent haben muß, und nicht zu sehr entfernt seyn darf, darf er auch nicht auf Verbindungswörtchen, auf den Artikel, ein Pronomen oder Hilfsverbum vor dem Verbum, auf Präpositionen, noch weniger auf Ableitungs- und Biegungssylben, oder auf solche Beiwörter gelegt werden, die von ihren Hauptwörtern unzertrennlich sind, weil beide keine Ruhepunkte, überdieß keine hervortretende Betonung gestatten. Auch dürfen zwei für sich bestehende einsylbige Wörter, ausgenommen um eine komische Wirkung hervorzubringen, nicht mit einem zweisylbigen Worte gereimt werden. So viel möglich, ist dabei die grammatische Aehnlichkeit der Redetheile zu vermeiden. Ueberhaupt suche man, so viel möglich, den Reim durch gewichtige, für den ausgesprochenen Gedanken bedeutsame Wörter zu bilden. Nur soll der Reim sich wie von selbst darbieten und ohne Zwang sowohl in den Gedanken, als in den Wortzusammenhang fügen. Je mehr man endlich den Reim mit dem periodischen Schluß, oder den Sinncäsuren der metrischen Periode zusammenfallen läßt, desto sinnlicher und gefälliger ist seine Wirkung. Indeß muß dem Gleichklange in rein musikalischer Ansicht ein Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo nothwendig zukommen, folglich darf der Schall des Reimes auch auf verschiedene Weise gemildert werden. Man läßt dabei denselben entweder auf nicht rhetorisch betonte Wörter, ja, wo die beabsichtigte geringere Wirkung es rechtfertigt, selbst auf minder bedeutsame Redetheile fallen; oder man dämpft auch den Gleichklang durch das Enjambement, das ist, durch den raschen Ueberschritt in den folgenden Vers. Selbst der Mittelreim (Binnenreim) ist, gehörigen Orts angebracht, nicht verwerflich. Auch kommen bisweilen Gleichklänge zum Anfang der Verse vor, wo irgend ein antithetisches Verhältniß dadurch bestimmter hervorgehoben werden soll; die Reime sind gleichsam poetische Akkorde, indem der Anfang des Reims das Folgende wenigstens dunkel ahnen läßt, und in der antwortenden die vorhergehende Zeile noch nachtönt. Das Verschiedene der beiden durch

Digitized by Google

den Reim bezeichneten Vorstellungen wird durch den Gleichklang in eine sinnliche Einheit gebracht; auch wird eine leichte Uebersicht und Fassung des Redesatzes dadurch bewirkt. Nur müssen diese Vorstellungen einander weder zu ähnlich, noch zu entlegen seyn. Eben darum dürfen Reime nicht zu weit von einander abstehen, weil dadurch die durch den Gleichklang zu erwirkende sinnliche Einheit verschiedener Vorstellungen, also die bezielte Harmonie verloren geht. In quantitirenden Sprachen ist der Reim natürlich weniger bedeutsam, ja kaum ästhetisch möglich, weil er nur den reinmetrisch- und musikalisch-entwickelten Rhythmus stören würde; in Sprachen dagegen, in denen alle wahre Quantität verloren ist, wo das bloße Sylbenzählen, wie in der französischen, Statt findet, unentbehrlich. Auch besteht der Reim nur mit dem einfachsten Sylbenmaße, und bleibt daher ausgeschlossen aus allem höhern und höchsten Schwunge der Lyrik. In der hebräischen Dichtkunst findet zwar kein eigentlicher Reim Statt, wohl aber etwas ihm Aehnliches in dem Ebenmaß und Parallelismus der Verse und der Ideen, welcher in der Wiederholung gleicher oder ähnlicher Gedanken mit verändertem Ausdruck besteht, z. B. »So er spricht, so geschieht es; so er gebeut, so steht es da.« (David.) Der Hebräer hat keine Sylbenmessung; seinen Rhythmus bildet die gleiche Wortzahl in den entsprechenden Gliedern. Der Parallelismus ist aber nach Lowth dreifacher Art: 1) Der synonyme, wenn der Dichter, voll des Gedankens, der ihn begeistert, diesen in seiner ganzen Fülle und Stärke auszudrücken sucht, indem er ihn doppelt ausspricht in zwei gleichmäßigen und ungefähr synonymen Sätzen, z. B. Psalm 85:

»Was ist der Sterbliche, daß du sein gedenkest,
Und der Menschensohn, daß du auf ihn dein Auge lenkest.«

2) Der antithetische, wenn der Dichter dem Gedanken durch Antithese Nachdruck und Stärke gibt, z. B. Psalm 20. 9:

»Sie stürzen und fallen;
Aber wir stehen und sind aufrecht.«

3) Der synthetische, wo Versglieder von ähnlichem Baue an einander gereiht werden, in welchen der Gedanke in ebenmäßigem Fortschritte begriffen ist, z. B. Psalm 14. 7:

»O käme von Zion das Heil Israels!
Wenn der Herr die Gefangenen seines Volkes wiederbringt,
Frohlocket Jacob, freuet sich Israel.«

Digitized by Google

Durch die Verschlingung mehrerer Reime werden in der modernen Poesie mehrere Verse zu einer Strophe verbunden. Kommen reimlose Verse in den Strophen eines Reimgedichts vor, so müssen sie in jeder Strophe an denselben Stellen wiederkehren. Solche reimlose Verse findet man entweder mit gereimten wechselnd, oder man findet sie als Anfangs- oder Schlußverse in Strophen, die eine ungerade Verszahl enthalten. Was die Anzahl der Reimwörter betrifft, so ist es hinreichend, wenn nur zwei Endwörter miteinander reimen. Doch läßt man auch nicht selten denselben Endreim drei-, viermal und öfter wiederkehren. Ueber die Anordnung der Reimverse oder die Reimstellung ist Folgendes zu bemerken: Die reimenden Verse folgen entweder 1) ohne Unterbrechung aufeinander; dann nennt man die Reime unmittelbar, und wenn, wie gewöhnlich, immer zwei und zwei Reimverse zusammengestellt sind, gepaart. Man bezeichnet diese Reimstellung durch aa bb — oder 2) die Reimverse unterbrechen sich gegenseitig, wodurch die sogenannte Reimverschlingung entsteht, die von dreifacher Art ist: a) abwechselnd (abab), b) eingeschlossen (abba), c) verschränkt (abab baba), was seltner vorkommt. Die Reimstellung muß sich nach der jedesmaligen Versart richten.

**Verwandt mit dem eigentlichen Reime, aber doch verschieden von demselben, ist die Alliteration und die Assonanz.** Die Alliteration (der Stabreim, Buchstabenreim) ist die interessante Wiederkehr der Konsonanten entweder im nämlichen oder in mehrern Versen, z. B. das Wasser wallt im Winde. Am besten beschränkt sie sich auf die Gleichheit der Anfangsbuchstaben mehrerer Wörter; denn die Konsonanten in der Mitte zwischen den Vokalen versteckt, lauten dumpfer; doch verschmäht sie keineswegs die Gleichheit derselben. Auch falle sie zunächst nur auf betonte Wörter und Wurzelsylben. Der Konsonant kann übrigens ein doppelter oder einfacher seyn. Die Alliteration war in der angel-sächsischen, in der isländischen und altskandinavischen Poesie herrschend. Die Assonanz (Stimmreim) ist jener Reim, worin bloß die Vokale gleich lauten, die Konsonanten aber ungleich sind; sie ist weit poetischer und musikalischer als die Alliteration; denn durch die Vokale hängt die Sprache mit der Musik zusammen. Die Assonanz ist, was in der Musik der Ton eines Stückes. Um vernommen zu werden, muß sie vorzüglich an das Ende des Verses verlegt werden, und stets auf

Digitized by Google

die Hebung fallen; wenn aber das Gehör die Assonanz leicht auffassen soll, muß dieselbe zugleich öfter wiederkehren. Eine Sprache, wie die deutsche, worin der Vocal so wenig herrscht, kann mit der Assonanz nicht viel wirken. Die Assonanz war vorzüglich den spanischen Dichtern gewöhnlich. — Endlich muß hier noch des Echo gedacht werden, das für zarte und scherzhafte Gegenstände ein anmuthiges Spiel gewährt. Es ist eine Art von Wortspiel, zu dessen Wesen erfordert wird, daß der Vers selbst eine Frage sey, deren Antwort in der Wiederholung der letzten Sylben, entweder als gewöhnlicher Gleichklang, oder auch als reicher Reim, enthalten ist. Das Schöne dieser Form liegt wesentlich in der Leichtigkeit, mit der die Antworten durchaus natürlich aus den Endsylben herausfallen.

§. 468. **Ein Vers darf in der Regel nicht weniger als zwei, und nicht mehr als sechs bis acht zwei- oder dreisylbige Füße enthalten; denn in den beiden entgegengesetzten Fällen wird das harmonisch-gegliederte Ganze in seinen Verhältnissen nicht mehr wahrnehmbar seyn.** Wenn in einem Verse dem letzten Versfuße ein oder zwei Zeittheile fehlen, so heißt der Vers ein unvollständiger (katalektischer). Ist auch der letzte Verstakt vollständig vorhanden, so heißt er ein vollständiger (akatalektischer) Vers. Zählt er eine Sylbe zuviel, heißt er überzählig (hyperkatalektisch). Die Verse sind entweder von gleicher Taktart, gleichförmige Versarten, oder von ungleicher Taktart, ungleichförmige Versarten. Gleichförmig sind diejenigen, in welchen dieselben Füße, und zwar gleichzeitig miteinander verbunden sind, deren Glieder sich also gleichmäßig fortbewegen; ungleichförmig die, in welchen zwar dieselben Füße vorkommen, aber nicht unmittelbar, sondern in unterbrochener Ordnung aufeinander folgen. Zu den ersteren gehören vorzüglich die jambische, trochäische, daktylische, heroische, elegische, anapästische und amphibrachysche Versart, zu den letztern die alkäische, sapphische, choriambische.

§. 469. **Der jambische Vers führt seinen Namen von der Beschaffenheit seiner Füße, aus welchen er besteht.** Der jambische Rhythmus bewegt sich zwar rasch, jedoch nicht stürmend; feurig wohl, aber nicht glühend in hoher lyrischer Begeisterung. Bei den Römern mußten die geraden Glieder der jambischen Verse allezeit Jamben seyn, in den ungeraden Gliedern

Digitized by Google

konnten aber statt des Jambus bald Spondeen, bald Anapästen, bald Daktylen oder Tribrachen eintreten. Die Alten hatten den vierfüßigen Jambus und den sechsfüßigen, quaternarius und senarius (oder dimeter und trimeter, weil die Griechen zu einem Metrum zwei Füße rechnen, nach Doppelfüßen (Dipodien) messen). Der akatalektische Trimeter ist der Hauptvers des dramatischen Dialogs bei den Alten, welcher statt des Jambus in der ersten Stelle jeder Dipodie außer dem Spondeus auch den Daktylus und in allen Stellen (außer der letzten) den steigenden Tribrachys, wie auch den Anapäst zuließen. Unter uns Deutschen sind die Jamben von zwei bis zu sechs, ja acht Füßen, mit männlichem und weiblichem Ausgang, gereimt und ohne Reim, gebräuchlich. Selbst der einfüßig dahinstolpernde findet sich nicht selten. Der Jambus kann, zumal in längeren Versen, an beliebigen Stellen (nur nicht in dem letztern vollständigen Fuße des Verses) mit dem gewichtigern Spondeus verwechselt werden, dessen Rhythmus dann aber, dem Grundfuße gemäß, natürlich steigend seyn muß. Auch der Anapäst kann statt des Jambus manchmal gute Wirkung thun, und ist nicht zu verwerfen, da er gleiche Tonbewegung mit dem Jambus hat und denselben an Kraft übertrifft. Die zweifüßigen passen nur für das Niedliche, Scherzhafte, Komische, z. B. für kleine Gemälde, wie in Bürger's Dörfchen, zu der kürzern, scherzhaften Epistel, wie in der Göcking'schen an Gleim. — Drei- und vierfüßige eignen sich gut für Lieder, auch für Episteln, Fabeln und Erzählungen, in welchen drei letztern Dichtungsformen sie jedoch, um der Abwechslung willen, meistens mit mehrfüßigen gemischt vorkommen. Der fünffüßige Jambus wird heute besonders im Trauerspiele gebraucht. Hier erscheint dieser Jambus bei wichtigern Gemüthsveränderungen zuweilen auch mit andern Versfüßen, und wo der Gedanke mehr Raum fordert, mit unterlaufenden Sechsfüßern gemischt. Bei seiner Ausdehnung fordert der Fünffüßer, der Regel nach, schon einen Ruhepunkt auf dem zweiten oder dritten Fuße; doch kann die Cäsur bei besondern poetischen Absichten, wie z. B. um eines passenden, malerischen Ausdrucks willen, auch unterbleiben. Auf den zweiten oder dritten Fuß darf ja kein Trochäus aufgenommen werden, weil dadurch der Gang des leicht hinfließenden, raschen Jambus zu sehr gestört wird. Wohl aber kann ein Spondeus eintreten, wenn der Dichter die Aufmerksamkeit fixiren, und

Digitized by Google

eine steigende Erhebung oder auch etwas Mühsames ausdrücken will. Die Engländer brauchen den fünffüßigen Jambus auch als heroisches Sylbenmaß. Der sechsfüßige Jambus wird bei uns selten mehr gebraucht. Doch findet sich derselbe in Schlegel's Jon, Goethe's Pandora, besonders hat Goethe diesen Vers mit Meisterhand behandelt in seiner Helena, Zwischenspiel zum Faust, u. a., und Schiller bedient sich desselben nur in einzelnen Scenen, z. B. im Gespräche des Mädchens von Orleans mit Montgomery, und an einigen Stellen im letzten Akte der Braut von Messina. Zu dem antiken Trimeter, oder Senar, machen die Hendekasyllaben einen natürlichen Uebergang vom fünffüßigen Jambus. Sie tönen sanft und weich. — Wechseln vier- und sechsfüßige Jamben miteinander ab, so heißt dieses Sylbenmaß Epodos. Fehlt dem vierfüßigen jambischen Verse eine Sylbe, so heißt er anakreontischer Vers. Hat der sechsfüßige Jambus im fünften Fuße einen Jambus, im sechsten aber einen Spondeus zur Regel, so heißt er ein hinkender Jambus, Cholijambus, Skazon, auch hipponaktischer Vers, der besonders zu komischen Wirkungen höchst vortheilhaft angewendet werden kann. Catull und Martial gebrauchen ihn häufig. — Der Alexandriner ist bekanntlich eine sechsfüßige, mit männlichem und weiblichem Ausgang wechselnde jambische Versart, welche in der Mitte einen unveränderlichen Einschnitt hat, der am natürlichsten hinter ein Hauptwort oder eine Interpunktion fällt, und gewöhnlich gereimt ist, am Ende aber wenigstens ein Komma haben muß, durch welche Eigenthümlichkeit ein voller, tiefer Strom der Gefühle und Gedanken unmöglich gemacht wird. Er taugt vornehmlich für Sprachen, die keine bestimmte Quantität haben. Im Deutschen wird er leicht eintönig, und für sich allein, außer Lehrgedichten, Satyren und dem Lustspiele, selten mehr gebraucht. Endlich gehören hieher die sogenannten Knittelverse, d. h. kurze, jambische Verse (am gewöhnlichsten acht- oder neunsylbige) mit willkührlich unterlaufenden Daktylen, welche sich paarweise, größtentheils männlich, reimen, übrigens aber keine strenge Messung beobachten, wodurch sie gewöhnlich etwas Rauhes, Ungeebnetes erhalten, und deshalb ist ihr Gang mit dem über einen Knitteldamm verglichen worden; daher ihr Name. Jetzt gebraucht man sie nur in der burlesken Poesie, wo sie durch ihren freien Charakter oft von großer Wirkung sind.

§. 470. **Die trochäische Versart führt ihren Namen**

Digitized by Google

von dem darin herrschenden Sylbenfuß. Sie zeichnet sich durch Weichheit, sanften Fluß, und besonders die längern trochäischen Verse durch eine Art Wehmuth des Charakters aus. Die Alten hatten zwei Arten trochäischer Verse, eine kleinere und eine größere. Die kleinere besteht aus vierthalb Gliedern. Horaz gebrauchte sie nur in Verbindung mit andern, z. B. sechsfüßigen Jamben. Die größere trochäische Versart, der trochäische Tetrameter, ist ein achtfüßiger katalektischer Vers, zählt nämlich gewöhnlich achthalb Glieder, wovon das erste, dritte, fünfte und siebente einen Trochäus oder Tribrachys forderte, das zweite, vierte und sechste konnte auch einen Spondeus, Anapästus und Daktylus aufnehmen. Die Cäsur fiel auf den vierten Fuß; dadurch stürzte der Vers unaufhaltsam fort, und ward Wiederhall der heftig aufgeregten Leidenschaft, des stürmischen Gemüthszustandes, zu dessen Schilderung ihn auch die Dramatiker des Alterthums gebrauchten. Wir haben trochäische Verse von einem bis zu acht Füßen, mit männlichem und weiblichem Ausgange, gewöhnlich gereimt. Wir Deutsche mischen auch trochäische Verse von verschiedener Fußzahl, und verbinden gewöhnlich trochäische Verse zu lyrischen Strophen. Die zwei- und vierfüßigen taugen gut zu sanften Liedern, die Fünffüßer besonders zu Dichtungen elegischen Inhalts. Der vierfüßige, vollständige, mit weiblichem Schluß, ist der Hauptvers der spanischen Romanze und des spanischen Drama's, und ist in neuern Zeiten auch von deutschen Dichtern für dieselben poetischen Gattungen, bald allein, bald mit dem unvollständigen wechselnd, bald gereimt, bald reimlos, häufig angewendet worden.

§. 471. **Der Daktylus bildet im Deutschen metrische Reihen von vielfach verschiedener Ausdehnung und Gestalt.** Doch sind die vierfüßigen die gebräuchlichsten. In den rein daktylischen Formen von einem, zwei und drei Füßen, gibt man gern, um den lebhaft hinrollenden Gang dieser Verse mehr zu mäßigen, im ersten Falle dem dritten Verse einen einsylbigen Schlußfall, im zweiten und dritten jeder metrischen Reihe einen gesenkten zweisylbigen oder auch einsylbig kräftigenden Schlußfall. So eignet er sich besonders für einen gewissen höhern Schwung der Lyrik, und für die erregtern Momente des Drama; z. B. in Schiller's Maria Stuart in der Gartenscene. Bei den Alten finden sich daktylische Verse von jeder Ausdehnung vom Dimeter bis zum Hexameter.

Digitized by Google

§. 472. **Der heroische Vers** (so genannt, weil man darin die Thaten der Helden, heroum, besang), **oder Hexameter, ist ein sechsfüßiger, daktylischer Vers, der mit einem Spondeus oder Trochäus endigt.** Seine Haupteinschnitte fallen auf den dritten, oder auf den zweiten und vierten Fuß, doch kann er deren noch mehrere annehmen. Fällt die Cäsur bloß auf den dritten Fuß, kann sie männlich oder weiblich seyn; fällt sie aber auf den zweiten und vierten, muß sie männlich seyn. Ein Abschnitt nach dem vierten Fuße, wodurch die beiden letzten Füße abgesondert werden, wird der bukolische Abschnitt genannt, weil er vorzüglich häufig in den bukolischen Gedichten der Alten vorkommt. Der Hexameter kann an allen Stellen statt des Daktylus einen Spondeus aufnehmen; nur werde dann der Daktylus nicht vom fünften Fuße verdrängt. Daktylen und Spondeen können im Hexameter miteinander abwechseln, wodurch der Vers die größte Mannichfaltigkeit erreicht, von der trägsten Schwere bis zur raschesten Leichtigkeit bald einen majestätischen oder prächtigen, bald einen flüchtigen oder nachlässigen Gang annimmt. Dem Hexameter der Alten am gelungensten nachgebildet ist der in den slavischen Sprachen. Wir Deutsche müssen aus Armuth an Spondeen oft den Trochäus substituiren, sollten aber diesen so sparsam als möglich gebrauchen. Verdankt der deutsche Hexameter Klopstock Ansehen, Allgemeinheit und Vollkommenheit, so erklomm Heinr. Voß den höchsten Gipfel der Rhythmik, und nur Wenige, wie z. B. A. W. v. Schlegel in seiner Elegie Rom, in der Uebersetzung eines indischen Epos: »die Herabkunft Gangas,« und A. Wolf in einzelnen Uebersetzungsproben, Gf. Platen und Konr. Schwenk sind noch höher gestiegen. Der Schlußfall des Hexameters muß vernehmbar seyn. Man darf daher nicht willkührlich, wie es sich gibt, und wo, den Vers beschließen, oder mit unvollendeten Gliedern von Zeile zu Zeile hinüberspringen, und noch weniger den Vers mit der Hälfte eines Worts schließen; sondern man muß darauf bedacht seyn, daß an der Stelle ein Satztheil mit einem gewichtigern Worte sich ende, obgleich keine Interpunktion nöthig ist. Eine Einzellänge am Ende des Hexameters hat oft große Kraft, indem sie die Vorstellung der Schwere und Größe, des Erhabenen oder Gewaltsamen erweckt, bei kleinlichen Gegenständen aber die Wirkung des Lächerlichen hervorbringt. Den Sinn des epischen Hexameters, dessen allgemeinster Charakter stetes Fortschreiten,

Digitized by Google

bleibender Wandel ist, bezeichnet Schiller treffend, wenn er sagt:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Nimmt der Hexameter auf dem fünften Fuße einen Spondeus auf, so muß auf dem vierten nothwendig ein Daktylus eintreten; ein solcher Hexameter heißt dann ein spondeischer, und wird nur dann gebraucht, wenn dem Rhythmus ein ernster, feierlicher Gang gegeben werden soll. Ein abgekürzter heroischer Vers, der nur aus den vier letzten Füßen eines Hexameters besteht, heißt ein alkmanischer. Horaz gebraucht ihn nur in Verbindung mit einem vollständigen Hexameter; so auch Klopstock u. A. Die beiden letzten Füße des Hexameters bilden den adonischen Vers, der theils allein in beständiger Wiederholung nur im muntern Liede, hauptsächlich aber als Schlußvers der Sapphischen Strophe gebraucht wird.

§. 473. **Der Pentameter hat seinen Namen von den fünf Füßen, aus denen er besteht, die aber in zwei Hälften getheilt sind.** Er ist daktylischer Natur; die beiden ganzen Füße der ersten, wie die der zweiten Versehälfte, sind Daktylen. Der halbe Fuß der ersten Versehälfte macht die Cäsur, und muß eine lange Sylbe seyn; der halbe Fuß der zweiten Hälfte kann eine lange oder kurze Sylbe seyn. Nur zweisylbige Wörter machen den schönen Schluß des Pentameters; doch muß auch dieser abwechseln. Die Pause am Schlusse des ersten Halbverses darf nie ein Tonwort zerschneiden; mit dem Versabschnitt muß also nothwendig das Ende eines Wortfußes zusammenfallen. Der Pentameter nimmt auf den beiden ganzen Füßen der ersten Versehälfte Spondeen an; unveränderlich aber stehen die Daktylen auf der zweiten Versehälfte. Deutsche Dichter erlauben sich hie und da eine Abweichung. Wegen der beiden Pausen in der Mitte und am Ende ist der Pentameter rhythmisch eben so lang als der Hexameter. Der Pentameter wird für sich allein nicht gebraucht, sondern in Verbindung mit dem Hexameter, und ein so verbundener Vers heißt ein Distichon, und ist die einfachste Strophe. Er eignet sich am meisten für die beschauliche Lyrik, wie in Schiller's Spaziergang, Tanz, für die Elegie. Der Erguß der Gefühle malt sich in dem fortströmenden Hexameter, die Mäßigung in dem, mit zwei fast gleichen, hemmenden Einschnitten versehenen, Pentameter, oder wie es Schiller durch ein schönes Bild ausdrückt:



Digitized by Google

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Weil der kleinere Vers als Senkung das Ganze beschließt, so muß jedes elegische Distichon, so viel möglich, einen vollendeten Gedanken enthalten, wenn gleich der Dichter die rhythmische Periode auch durch mehrere Distichen durchführen darf. Bei seinen geschlossenen Grenzen und hinreichender Länge zu gänzlicher Entwicklung einer Idee, eignet sich ferner das Distichon sehr gut für Sinngedichte und Gnomen, die für sich ein Ganzes darstellen sollen. — Mit dem Pentameter verwandt ist die archilochische Versart. Sie besteht aus der zweiten Hälfte des Pentameters. Horaz gebraucht sie in Verbindung mit Hexametern und Jamben, aus welcher Verbindung eine Versart ungleicher Taktart hervorgeht. Sie eignet sich gut zum Ausdrucke munterer, lebhafter, aber auch sehr leidenschaftlicher, heftiger Gemüthsbewegungen. — Der größere archilochische Vers (der archilochische Heptameter) besteht aus sieben Füßen, von denen die vier ersten Daktylen oder Spondeen seyn können, die drei letztern aber Trochäen sind. Horaz gebrauchte ihn in Verbindung mit einem sechshalbfüßigen, jambischen Verse. Bei seiner Mischung von Daktylen und Trochäen vereint er Munterkeit und Sanftheit, kommt aber bei uns selten vor.

§. 474. **Anapästische Verse.** In der neuern Reimpoesie werden sie monopodisch, in der alten Poesie dipodisch gemessen. In beiden Gattungen erlauben diese Verse überall die Vertauschung des Anapästs mit dem steigenden Spondeus, welcher dem Grundfuße an Zeitdauer gleich ist, und dessen lebhaftere Bewegung mäßigt, ohne den Rhythmus zu schwächen, vielmehr demselben mehr Würde gibt. In der neuern Poesie aber setzt man an die Stelle des Anapästs noch häufiger den Jambus, welcher zwar einerlei Tonbewegung mit dem Grundfuße hat, aber von geringerer Zeitdauer ist, und daher den Rhythmus offenbar schwächt. Zwei- bis vierfüßige anapästische Verse sind im Deutschen die gewöhnlichsten. Diese sind entweder vollständig, oder überzählig. Mit den zwei Anfangskürzen des Anapästs schließt man den Vers nicht, weil eine Doppelkürze nicht zum Versschlusse geeignet ist. — Die dipodisch gemessenen anapästischen Verse der Alten gestatteten außer dem Spondeus bei den dramatischen Dichtern auch den steigenden Proceleusmatikus und den Dak-

Digitized by Google

tylus mit steigendem Rhythmus in jedem Fuße der Dipodie. Anapästische Verse finden sich bei den Griechen in jeder Ausdehnung vom Monometer bis zum Tetrameter, theils vollständig, theils überzählig, theils unvollständig. Die gebräuchlichsten sind: der **Dimeter catalecticus**, der auch **Paroemiacus** heißt, der **Dimeter acatalectus**, und der **Tetrameter catalecticus**. Der anapästische Rhythmus ist im Allgemeinen kräftig und lebhaft eindringend. Durch eingemischte Spondeen wird er ruhiger und gehaltener, ohne an Kraft zu verlieren. Durch Auflösung der Länge des Anapästs in Kürzen entsteht eine rastlos hüpfende, durch Verwandlung des Anapästs in den Daktylus eine heftige, gewaltsame Bewegung.

§. 475. Der **Amphibrachys**, in seinem zwar lebhaften, aber schwankenden Gange, kräftigt beinahe immer seine schwächere rhythmische Wirkung durch den melodischen Gleichklang; also gereimt indessen wird er wieder vielfach, am liebsten jedoch zwei- oder vierfüßig gebraucht. Sein innerster Charakter ist heitere, harmlose Erregtheit. Will Schiller diesem Rhythmus für einen schon mehr didaktischen Inhalt größere Kraft und Würde geben, so mäßigt er das Hüpfende desselben durch spondäische Versfüße. Im Epischen sagt dieser Rhythmus nur einfach schlichten Erzählungen im heiteren Volkstone zu, wie z. B. Bürger's der Kaiser und der Abt.

§. 476. **Zu den Versarten ungleicher Taktart gehören vorzüglich die Alkäische, die Sapphische und die Choriambische.**

Die Alkäische Versart besteht aus vier Versen, die zusammengenommen eine Strophe bilden. Die beiden ersten Verse sind eilfsylbige alkäische Verse, bestehend aus zwei Jamben oder auch einem Spondeus und einem Jambus, worauf noch eine Sylbe als Cäsur, und endlich zwei Daktylen folgen. Der dritte Vers enthält auf dem ersten Fuße einen Spondeus, selten einen Jambus, auf dem zweiten einen Bacchius mit einer Cäsur, und auf dem dritten und vierten einen Trochäus. Der vierte Vers (der lagäodische genannt) zählt auf den beiden ersten Füßen Daktylen und auf den zwei letzten Trochäen. In der alkäischen Strophe ruht vielleicht der höchste Wohllaut; ihr Gang ist gehalten, und ihr Ton hat etwas Erhebendes. Sie ist daher zur Darstellung des Würdevollen, Großen, Starken, Erhabenen, vorzüglich geeignet; ein wahrhaftes Bild der edlen männlichen Natur.



Digitized by Google

§. 477. Die Sapphische Strophe, ebenfalls höchst melodisch, wenn nicht die gesangreichste, zählt vier Verse. Die ersten drei Verse sind eigentlich sapphische, und bestehen aus fünf Füßen, der erste, vierte und fünfte sind Trochäen, der zweite ein Spondeus, der dritte ein Daktylus; die letzte Sylbe ist aber in allen Versen gleichgiltig. Die Cäsur fällt auf den dritten Fuß. Deutsche Dichter pflegen mit dem Daktylus dieser drei Verse zu wechseln, so daß er im ersten Vers auf den ersten, im zweiten auf den zweiten, im dritten auf den dritten Fuß fällt. Dadurch wird aber der Rhythmus schon sehr geändert, indem z. B. die Reihe der Trochäen im ersten Verse zu lang ist. Doch wird die Strophe dadurch desto weicher. Der vierte Vers ist ein adonischer, und besteht aus einem Daktylus und Spondeus. Im Ganzen zeigt die sapphische Strophe ein eigenes Bestreben, sich zu ergießen und sich anzuhalten, so daß die Woge der Gefühle durch drei Verse anschwillt, ehe sie sich in dem kurzen vierten auf eine rasche Weise bricht; überhaupt ist das sapphische Versmaß durch seinen gleichmäßigern Gang fähiger, die sanfteren und zarteren Gefühle auszudrücken; seine wahre ästhetische Natur ist weibliche Anmuth.

§. 478. Die Chorijambische Versart hat auch den Namen der Asklepiadeischen. Die chorijambische metrische Reihe ist aber von der daktylischen verschieden. In allen Versarten, worin der Chorijamb Normalfuß ist, fällt die Cäsur auf die letzte Sylbe desselben, wodurch er sich hinreichend vom Daktylus unterscheidet. Der chorijambische Vers hat die meiste Hoheit, Feierlichkeit und Majestät des Ganges. Feurige Kraft und doch auch wieder zarteste Innigkeit, hohe tragische Leidenschaft, die mächtig nach außen drängt, und dagegen eben so eine in sich abgeschlossene ruhige Klarheit liegen in seiner viel umfassenden Sphäre. Er besteht aus zwei, auch drei Chorijamben, denen ein Spondeus vor- und ein Jambus nachgeht; doch kann die zweite Hälfte auch daktylisch skandirt werden. Er erscheint entweder für sich allein, oder in Verbindung mit andern Versen. Im letztern Falle wechselt er 1) mit einem glykonischen Verse, d. h. einem Dreifüßer, wovon der erste Fuß ein Spondeus, der zweite ein Chorijambus und der dritte ein Jambus ist, doch können auch hier die zwei letzten Füße daktylisch skandirt werden. Der glykonische Vers geht entweder voran, oder folgt nach. 2) Auf drei chorijambische Verse folgt ein glykonischer, woraus eine Strophe entsteht, die

Digitized by Google

einen feierlichen Gang hat. 3) Auf zwei chorijambische Verse folgt ein Pherekratischer, ein dreifüßiger Vers, der aus einem Spondeus, Daktylus und Trochäus oder auch Spondeus besteht, auf den pherekratischen folgt ein glykonischer. Diese Strophe dient besonders zum Ausdrucke lebhafter, starker Gefühle. Im Deutschen wird der Chorijambus auch ganz rein für sich angewendet.

§. 479. **Unter den neuern Versarten zeichnen sich aus: 1) die Stanze oder ottava rima, 2) die Sestine oder sesta rima, 3) die Terzine oder terza rima, 4) die Canzone, 5) das Sonett und 6) die Decime.** Die Stanze (ottava rima), die ihre Erfindung und Ausbildung den Italienern verdankt, besteht aus acht, eilfsylbig jambischen oder trochäischen Versen, davon sich die Reime der sechs ersten so verschlingen, daß der erste mit dem dritten und fünften, und der zweite mit dem vierten und sechsten übereinstimmt, der siebente und achte immer zusammenreimen, wodurch die Strophe einen schönen Schlußfall erhält, ihre Einförmigkeit gemindert und zu einem wohlgefälligen Ganzen gerundet wird. Diese Form vereinigt Beweglichkeit (die abwechselnden Reime) mit Ruhe (das schließende Reimpaar), und läßt sich entweder als Gegensätze, die ihre Auflösung und Beruhigung in den geschlossenen Endversen finden, oder auch so betrachten, daß die ersten sechs Verse zusammengenommen die unruhige Beweglichkeit des Gedankens, die zwei Schlußverse aber wiederum die Versöhnung und Beruhigung der Gegensätze darstellen. Sie ist das epische Versmaß der Italiener, Spanier und Portugiesen, und wird zu erzählenden Gedichten aller Art gebraucht; durch ihre Grazie und das herrliche Ebenmaß in den Gegensätzen der Reime ist sie vorzüglich fähig, die bunte Harmonie und den musikalischen Zauber des romantischen Epos auszudrücken. Sie eignet sich auch für lyrische Zwecke, nur darf das dargestellte Gefühl nicht stürmisch seyn; auch entspricht sie sehr wohl gewissen gehaltneren lyrischen Stimmungen im Drama, z. B. in Schiller's Monologe der Jungfrau von Orleans. Treffend bezeichnete dieß Schiller durch das Distichon:

»Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende — dreimal
Fliehst du schamhaft, und kehrst dreimal verlangend zurück.«

Nach der meisterhaften Behandlung der Stanze durch Ariost und Tasso, wie auch durch Angelo Poliziano, die als Italiener immer weibliche Reime haben, haben diese unter uns Deutschen, v. Goethe, Gries, Streckfuß, A. W. Schlegel, L. Tieck,

Digitized by Google

Apel, Fouqué, Schulze u. A., glücklich, jedoch größtentheils mit der, dem deutschen Sprachgenius angemessenen, Aenderung nachgebildet, daß nämlich hier bei den ersten sechs Zeilen männliche und weibliche Reime miteinander wechseln, und nur die beiden letzten Verse immer weiblich gereimt sind. Aber bei dem Mangel an klingenden Vokalen können die ottave rime der Deutschen in einem größeren Gedichte nie den Reiz der Abwechslung, wie in den südlichen Sprachen, gewinnen. Wieland hat sich mit einer etwas zu willkührlichen Freiheit eine eigene Stanze gebildet, die von der italienischen zwar den achtzeiligen Bau beibehielt, im Uebrigen aber sich ganz frei in längern und kürzern Versen bewegt, männliche Reime unter weibliche mischt, in den ersten sechs Zeilen bald zwei, bald drei Reime wechseln läßt, auch in den beiden Schlußversen sich nicht an den weiblichen Reim bindet, und statt des Jambus selbst den Daktylus nicht verschmäht, wenn derselbe sich eben anbietet.

§. 480. 2) Die Sestine, sesta rima, beruht auf folgender äußern Einrichtung. Sie umfaßt sechs sechszeilige Strophen und eine dreizeilige; der Vers ist in der Regel der fünffüßige Jambus, der bei dem männlichen Reim aus zehn, bei dem weiblichen aus eilf Sylben besteht. Das eigentlich Charakteristische der Sestine liegt aber darin, daß in jeder der sechs Strophen, die sechs Schlußworte der ersten wiederkehren, und zwar in dieser Ordnung, daß das Schlußwort des sechsten Verses der ersten Strophe zum Schlußworte des ersten Verses der zweiten Strophe wird, die andern fünf Verse der zweiten Strophe aber mit den Schlußwörtern der fünf ersten Verse der ersten Strophe in willkührlicher Ordnung endigen. Die dritte Strophe wird eben so nach der zweiten gebildet, wie diese nach der ersten gebildet worden, und so jede folgende nach der nächst vorhergehenden, so daß jedes der sechs Schlußwörter einmal das letzte und einmal das erste in einer Strophe gewesen, und der letzte Vers der sechsten Strophe mit dem ersten Verse der ersten Strophe auf einerlei Schlußwort ausgeht. Die dreizeilige Strophe, womit die Sestine endigt, wiederholt die sechs Schlußwörter nochmals in der Ordnung, wie sie sich in der ersten Strophe finden; jeder Vers enthält zwei davon, eins in der Mitte, und eins am Ende. Sonst findet sich der Reim in der Sestine weiter nicht. Die Form ist südlichen Ursprungs, und am meisten von den Italienern, und nächst diesen von den Spaniern, ausgebildet worden. Unter uns Deutschen finden sich Beispiele in Raßmann's Blumenlese südlicher Spiele.

Digitized by Google

Die trefflichsten Sestinen finden sich in Petrarca's Gedichten. Läßt sich die Sestinenform auch nicht gänzlich verwerfen, so legt sie doch dem Dichter viel Zwang auf, sie ist ein lyrisches Wörterspiel.

§. 481. 3) Die Terzine, terza rima (ehemals auch Serventese genannt), besteht aus Strophen von drei eilfsylbigen, jambischen Versen, deren Reime so in einander geflochten sind, daß der erste Vers des ersten Terzetts mit dem dritten desselben Terzetts, und der zweite Vers des ersten Terzetts mit dem ersten und dritten des folgenden Terzetts reimt, und so fort. Am zweckmäßigsten reimt die Terzine den Mittelvers der vorhergehenden mit den beiden äußern Versen der folgenden Strophe. So geben Zwei die Resonanz von dem, was Eins angekündigt hat. Hier ist die Wirkung im Wachsen, wo dagegen, wenn man Eins wiederholen läßt, was Zwei bereits gehört haben, dieselbe fällt. Die Terzine hat etwas Labyrinthisches, Mystisches, und möchte darum vor Allem für das Schauerliche, Religiöse, Majestätische und Wunderbare, wie es in Dante's Comedia divina erscheint, geeignet seyn.

§. 482. Von der Canzone und dem Sonett wird unten (§§. 501, 531) bei der Lyrik gehandelt. Es bleibt nur noch die Decime der Spanier übrig. Die Decime ist eine zehnzeilige Strophe, aus achtsylbigen Trochäen bestehend, in welcher stets mit dem vierten Verse ein Abschnitt des Gedankens eintreten muß, damit die Strophe nicht in zwei Quintillos zerfalle. Sie ist nicht bloß ein lyrisches, sondern auch ein dramatisches Sylbenmaß, und wird bei steigender Leidenschaft gebraucht, wo sie den Strom und Sturm derselben gut ausdrückt. Auch wird sie zur Glosse gebraucht (s. §. 506). In neuester Zeit gebrauchte Furchau in seiner Arkona die Decime als episches Versmaß und diese ist in der That ein reiner Spiegel des im Epos wehenden hohen Geistes.

§. 483. Die auf die Rhythmik sich beziehenden vorzüglichern Schriften sind:

**Js. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi. London 1773.**

**J. G. J. Hermanni, de metris poetarum graecorum et latinorum libr. III. Lips. 1796.**

**Ej. Elementa doctrinae metricae. Lips. 1816.**

**A. Boeckh, Ueber die Versmaße Pindar's und de metris Pindari, Berlin 1809 ꝛc. in s. Ausgabe Pindar's.**

W. Lange's Entwurf einer Fundamentalmetrik, oder all-

Digitized by Google

gemeine Theorie des griechischen und römischen Verses, nebst einer erläut. Kritik der Hermannischen Grundlehre. Halle 1820. 8.

A. W. Gotthold, Hephästion. Berlin 1822.

Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamburg 1778.

A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache. (Vergleiche Horen 1795, 1796. Desgleichen Charakteristiken und Kritiken 1. Bd.)

Treffliche Bemerkungen über den verschiedenen Geist der griechischen und deutschen Metrik findet man in Solger's Einl. zur Uebers. des Sophokles.

Ed. Munk, die Metrik der Griechen und Römer. Glog. und Lpz. 1834. 8.

K. J. Hofmann's Metrik. Berlin 1835. 8.

Seb. Mutzl, über die accentuirende Rhythmik in neueren Sprachen. Landshut 1835. 4.

Ueberdieß mehr in Beziehung auf deutsche Metrik:

K. P. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

J. G. J. Herrmann, Handbuch der Metrik. Leipzig 1799.

J. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsberg 1802. 8.; zweite mit Zusätzen und einem Anhange verm. Ausgabe, herausgegeben von Abr. Voß. 1831. 8.

K. Bessel, Beiträge zur Prosodie und Metrik der deutschen und griech. Sprache. Halle 1813. 8.

A. Apel, Metrik. Leipzig 1815 f. 2 Thle.

J. H. F. Meinecke, Verskunst der Deutschen aus der Natur des Rhythmus entwickelt. Quedl. und Leipzig 1817.

J. H. Bothe's Grundzüge der Metrik. Berlin 1817. 8.

J. J. Dilschneider's Verslehre. Köln 1823. 2. Auflage. 1839. 8.

K. W. L. Heyse, kurzgefaßte Verslehre der deutschen Sprache. 2. A. Hannover 1825. 8.

L. J. Döring, Lehre von der deutschen Prosodie. Dresden 1826.

Der deutsche Versbau, oder Wortmessung, Wortbewegung und Wohlklang im Verse von K. Bernh. Garve. Berlin 1827. 8.

M. Enk, über deutsche Zeitmessung. Mit einem Anhange über die tragischen Versmaße. Wien 1836. 8.

Digitized by Google

Fr. Valentini, gründliche Lehre der ital. Aussprache, Scansion und Betonung der Verse. Berlin 1834.

Deutsche Prosodie von Dr. Freese. Stralsund 1837. 8.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form. Magdeburg 1802. 8.

Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge, mit besonderer Rücksicht auf Goethe. Ein Versuch von Caspar Poggel. Hamm 1834. 8.

Grotefend, Anfangsgründe der deutschen Prosodie, als Anhang zu Roth's Grammatik.

§. 484. Unter welcher Form der Dichter auch darstellen mag, immer stellt er nur die Anschauungen der sich geistig erhebenden Innenwelt durch das geistigste Medium, die Sprache, dem geistigen Blicke dar. In so fern ist alle Poesie, zumal im Gegensatze gegen die plastische Kunst, eine subjektive. Nun stellt aber der Dichter entweder ein höheres Seyn außer sich dar, oder die schönern Momente seines eigenen innern Seyns; daher zerfällt alle Poesie in objektive und subjektive. Nimmt der Dichter den Stoff aus sich selbst, so sind es entweder edlere Gefühle, welche er durch die Kunst der Darstellung zu Objekten der Imagination macht, oder es sind Ideen, Gedanken, Ansichten, Wahrheiten, deren höhere Bedeutsamkeit den Dichter begeistert und ihn bestimmt, denselben ein schönes sinnliches Leben zu ertheilen. Jenes gibt die lyrische, dieses die didaktische Poesie.

Bildet der Dichter objektiv, so findet er entweder ein höheres Leben außer sich, oder er ergreift die Wirklichkeit, in wie fern sie als Gegensatz zu jenem höhern Seyn, zum Idealen, erscheint. Sein Gegenstand bleibt vorzugsweise der Mensch mit seinem Handeln, Wirken und Leiden. Wo also die Außenwelt objektiv dargestellt werden soll, tritt sie unter die Idee einer Handlung (im weitern Sinne des Worts). Objektive Darstellung einer Handlung unter der Form der Vergangenheit gibt die epische, unter der Form der Gegenwart aber die dramatische Poesie. Alle die genannten Dichtarten haben ihren eigenthümlichen Charakter, tragen ein eigenthümliches Gepräge, das durch Mischung nie verwischt werden darf. Wohl aber gibt es mannichfaltige Annäherungen, ja oft leise Uebergänge, wie in den Reichen der Natur, ohne daß der Grundcharakter verloren geht. Darum darf auch das geniale Kunstschaffen nicht in unüberschreitbare Grenzen eingeengt werden. Wie ein neu auf-

Digitized by Google

gefundenes Naturprodukt von einem eigenthümlichen Charakter alle bisherigen Systeme des Naturforschers wenn nicht umstößt, doch unzulänglich macht; so kann eine neue geniale Kunstschöpfung von eigenthümlicher Art die Klassifikation des Aesthetikers ungiltig machen.

## Lyrik, lyrische Poesie.

§. 485. Das lyrische Gedicht war ursprünglich zum Gesange bestimmt, und die Absingung desselben war gewöhnlich von der Lyra begleitet, von welcher das Gedicht selbst seinen Namen führt. Nur in der Fülle des Gefühls aber strömt das menschliche Gemüth in Gesänge über. Schon hieraus ist ersichtlich, daß die Lyrik am nächsten der Musik verwandt sey, welche unter allen Künsten die subjektivste, die innerlichste ist. Man könnte daher die lyrische Poesie auch die musikalische nennen, im Gegensatze der plastischen. Denn schildert diese Gegenstände des äußern Sinnes, so stellt jene die der Innenwelt dar, Gefühle. **Das lyrische Gedicht ist also der unmittelbare, positive Ausdruck eines bewegten Gemüths in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne.**

§. 486. **Daß eben die Begeisterung und erhöhte Gemüthsstimmung des Dichters unmittelbar in die Darstellung übergeht, macht das Wesen der lyrischen Poesie aus.** Auch jede andere Dichtung entsteht zuerst durch Begeisterung, aber diese tritt nicht unmittelbar in die Darstellung über; sobald in der erhöhten Gemüthsstimmung der Lichtpunkt des Werkes erfaßt ist, schreitet ruhige Besonnenheit zur Ausführung des entworfenen Ganzen. — Verglichen mit dem Epos und Drama ist das lyrische Gedicht das beschränkteste; denn das Gefühl ist beschränkt auf den Augenblick der Gegenwart; selbst da, wo die Vergangenheit oder Zukunft den Grund der erhöhten Gemüthsstimmung enthält, wird diese als eine gegenwärtig gegebene und lebendig unmittelbare ausgesprochen. Aber um desto tiefer, voller und mächtiger spricht es das Gemüth an. Der Dichter läßt ja hier die Schätze seines Innern, die Tiefe seines Gemüths und den Reichthum seines Herzens in ganzer Fülle sich entwickeln. Machen es sich die epische und dramatische Poesie zur Pflicht, entweder erzählend oder darstellend, den Verlauf einer gewissen bedeutenden Handlung dem Hörer und Zuschauer vorzuführen, so daß er wenig oder gar nicht dabei mitzuwirken, sondern sich nur lebhaft aufnehmend

Digitized by Google

zu verhalten habe; so soll der lyrische Dichter dagegen irgend einen Gegenstand, einen Zustand oder auch einen Hergang irgend eines bedeutenden Ereignisses dergestalt vortragen, daß der Hörer vollkommenen Antheil daran nehme, und verstrickt durch einen solchen Vortrag, sich wie in einem Netze gefangen, unmittelbar theilnehmend fühle. Wenn gleich das lyrische Gedicht bestimmte Gefühle erregt; so ist doch diese Erregung nicht sein Zweck; sein Zweck ist Darstellung der Gefühle; es macht nämlich Gefühle zum Objekte der Phantasie, indem es diese veranlaßt, eine Fülle von Ideen in sich hervorzurufen, die sich vereinigen, uns ein helles Anschauen von den Gefühlen nach ihrer Stärke und nach ihrer Eigenthümlichkeit zu gewähren. Der Lyriker stellt das innere Leben selbst dar und sucht es äußerlich zu gestalten; daher ist es der größte Fehler eines lyrischen Gedichts, wenn die Gesinnungen und Gefühle gestaltlos verflattern. Die Sphäre der lyrischen Poesie ist so groß als der Kreis menschlicher Gefühle; die sanftesten und lebendigsten Gefühle, die, welche das Gemüth leise und zart berühren und jene, welche es gewaltsam ergreifen und erschüttern, liegen im Gebiete der Lyrik.

§. 487. **Bei aller Individualität des Gepräges aber, welches dem lyrischen Gefühle eignen muß, darf dieses doch nie durch die bloße Persönlichkeit und persönliche Beziehung des Dichters bedingt, und nur in ihrem Kreise giltig erscheinen; sondern das lyrische Gefühl muß nach seinem Zusammenhange mit den höchsten Idealen der Menschheit als ein geläutertes, als ein rein-menschliches Gefühl dargestellt werden, so daß sich jedes gebildete menschliche Individuum in demselben, als in seinem eigenen, wieder erkennt.** Wo also das lyrische Gefühl nicht der gesammten Menschheit angehört, oder wo das Verhältniß des lyrischen Objekts zu dem Dichter den Bedingungen der Sinnlichkeit unterliegt, da wird sein Werk auch nicht als Kunstwerk gelten können, wie dieß mit allen Gelegenheitsgedichten mehr oder weniger der Fall ist.

§. 488. **Der Beruf der lyrischen Dichter ist es demnach,** die der Menschheit würdigsten Gefühle jedes Zeitalters und jedes Volkes bei sich aufzubewahren, und dann von Land zu Land, von Zone zu Zone, von Pol zu Pol, von Jahrtausend zu Jahrtausend, in harmonischen Strophen zu verkündigen, und so als Genien über der Menschheit zu walten, als Lehrer, Freunde, Führer, Rather, Tröster.

§. 489. **Aus dem Zustande des Gefühls, aus der aufge-**

Digitized by Google

**regten, erhöhten Gemüthsstimmung wird a) die lebendige Bewegung der Lyrik, b) die Erhebung der lyrischen Sprache, und c) der Wechsel und die Mannichfaltigkeit in dem Rhythmus des lyrischen Gedichtes begreiflich.**

§. 490. Aus dem lebendigen Bewegungsgange des Gefühls geht das unterscheidende Merkmal der lyrischen Poesie hervor, daß sie von dem gewöhnlichen Vorstellungsgange abweicht, und in freier Entwicklung das Nahe und Ferne, das Verwandte und Fremde unter vorzüglicher Vermittelung der Phantasie verbindet. **Hierin besteht die sogenannte lyrische Unordnung, welche in ihrer höchsten Steigerung zum lyrischen Schwunge wird.** Aber auch der kühnste Schwung darf nicht zur wirklichen Unordnung werden, sondern muß die Einheit des organischen Ganzen in sich aufnehmen.

§. 491. **Die lyrische Sprache charakterisirt sich** durch eine gewisse Kürze, durch einen mannichfaltigen Wechsel in den Nebentönen bei einem Grundtone, durch vielseitige Abstufung und den freiesten Gebrauch der Tropen und Figuren; sie erlaubt sich die ungewöhnlichsten Wörter und Wendungen, kühne und oft neue Zusammensetzungen, Auslassungen, verwickelte Wortfügungen, freiere Inversionen, die sich aber dem Gesangstone gefällig anschmiegen.

§. 492. **Da der Rhythmus Wiederklang des Innern ist, so muß natürlich ein freier Reichthum und Wechsel von Füßen in Versen mannichfaltiger Taktart Statt finden;** das Gefühl schreitet ja nicht in einem gleichmäßigen Gange fort, sondern ist bald im Steigen, bald im Fallen begriffen, wird jetzt durch hinzutretende Reflexion gehaltener und gelassener, jetzt blühender wieder und aufbrausender.

§. 493. **Bei aller Verschiedenheit und Abstufung in den Gefühlsrichtungen und ihren Schattirungen, dient am sichersten zum Eintheilungsprincip der einzelnen Arten der lyrischen Poesie die innere Anschauungsweise.** Es sind nicht sowohl die Gegenstände, als vielmehr die Grade des Gefühls und seine Steigerung, wie seine Beschaffenheit, welche die einzelnen Arten der Lyrik unterscheiden. Gefühle bilden entweder eine in sich bestimmt abgeschlossene, auf gefälligem Gleichgewichte ruhende, oder in demselben fortschreitende und sich offenbarende Gemüthsstimmung; oder sie verlieren in steigender Bewegung jenes Gleichgewicht und Ebenmaß, und schreiten in ungewöhnlichem Gange fort, sie erheben sich hiebei aus dem bloß gemüthlichen Kreise

Digitized by Google

in das Gebiet des Gedankens, ohne daß dieser jedoch in seiner reinverständigen Allgemeinheit zu poetischer Anschauung kommt; oder endlich das dunkle Gefühl menschlicher Beschränkung läßt die Gegenwart nicht lebendig und frisch genießen, sondern treibt über die Grenzen gegenwärtiger Wirklichkeit in Vergangenheit oder Zukunft hinaus. **Hieraus gehen die drei Hauptarten der lyrischen Poesie hervor: das Lied, die Ode, die Elegie.** Alle übrigen lyrischen Formen, die zum Theile nur nach ihrer äußern Technik eigenthümliche Arten bilden, lassen sich unter Eine oder die Andere jener drei Hauptarten stellen.

§. 494. **Der Charakter des Liedes beruht darauf, daß es eine bestimmte, in sich abgeschlossene, reine Gemüthsstimmung ausdrückt, ein Gefühl, welches die Seele sanft bewegt hat, darstellt.** Der Dichter verhält sich im Liede, seinem Gefühle nach, durchaus eigenthümlich, allein zugleich trotz seiner Individualität ganz allgemein im Sinne seines Volks. Alle können es theilen. Das Lied bringt selten die Stimmung hervor, die der Dichter mitbrachte, sondern setzt sie in dem Hörer voraus. Das Lied faßt den Moment auf, sey es der Moment des Gefühls oder der äußern Lage; es kennt daher keinen Zeitenwechsel, und sein Gegenstand steht auf einmal vor uns da, und gehört daher ganz der Gegenwart an. Weil dieses Gefühl mit sich selbst im Ebenmaße steht, so fordert auch der ganze innere Organismus des Liedes einen leicht faßlichen, einheitlichen Grundton, welcher in jeder Bewegung vernehmbar anschlägt, und jenes Gefühl wird sich kunstlos, in einfachen, natürlichen Tönen aussprechen. Auch der Rhythmus ist in dem Liede gleichförmiger und weniger künstlich, und schmiegt sich leichter dem Gesange und der Begleitung der Tonkunst an, als in der Ode. Doch ist die Musik nicht ein nothwendiger Bestandtheil des Liedes, so nämlich, daß es zugleich, wie dieß gewöhnlich beim Volksliede der Fall ist, durchaus gesungen werden müßte. Ueberhaupt findet bei der Anwendung des musikalischen Princips auf Ode und Lied ein Gegensatz Statt, der aus ihrem Wesen selbst hervorgeht, indem der Ode die harmonisch-recitativische Tragung des Worts durch die Musik allein zusagt, während bei dem Liede die Melodie und Stimmführung die Hauptsache ist.

§. 495. **Doch wechselt auch hier noch der Rhythmus nach Verschiedenheit des dargestellten Gefühls.** Das Lied bewegt sich wie Al. Schreiber sich ausdrückt, fröhlich hüpfend im adonischen und archilochischen Verse, zärtlich tändelnd im unstro-

Digitized by Google

phischen anakreontischen Jambus, sanft und schmeichelnd in der dreifüßigen trochäischen Strophe, kühn und feurig in der vierfüßigen jambischen, besonders wenn sie mit Anapästen gemischt wird. Der Reim ist dem modernen Liede vielleicht unentbehrlich; er hat etwas Musikalisches und Einschmeichelndes, und kann bisweilen den Ausdruck verstärken.

§. 496. **Das Lied zerfällt in das geistliche und weltliche Lied.** Das geistliche Lied hat nicht den Aufschwung und Ton des eigentlichen Hymnus, es ist in seiner minder erhabenen Sphäre Ausdruck und Darstellung des religiösen Gefühls, das uns bei der Betrachtung der Allvollkommenheit Gottes und bei der Vergegenwärtigung unsers Verhältnisses zu ihm ergreift, und das beseligende Ruhe über unser Herz ergießt. Das weltliche Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens, oder durch die Erscheinungen der Natur angeregten Gefühls. Das weltliche Lied hat so vielfach verschiedene Benennungen, als verschiedenartige Zustände und Vorgänge des Lebens und Naturscenen Gefühle in uns aufregen können. Trinklieder, Liebeslieder (erotische Gesänge), Schifferlied, Schäferlied, Spinnerlied, Schnitterlied, Winzerlied, Morgenlied u. s. w.

§. 497. **Wird die Darstellung des weltlichen Liedes durch das allgemeine Interesse seines Stoffes und durch die höchste Einfachheit des Ausdrucks für alle Volksklassen gleich verständlich, genießbar und anziehend, so erhält es die Benennung Volkslied.** Das innere Wesen des Volksliedes ist nur zu oft verkannt worden; man suchte seinen Hauptcharakter nur zu oft in flacher Popularität und Alltäglichkeit der Ansichten; der Dichter muß vielmehr das Volk zu sich hinaufziehen, er muß als gebildeter Wortführer der Volksgefühle ihrem Erguße einen reinmenschlichen Text unterlegen. Volkslieder müssen aus dem Innersten des Herzens hervorgehoben, einfach wie die Natur selbst zum Herzen sprechen, und durch ihre rührende Natürlichkeit entzücken; sie müssen leicht sangbar seyn, um wirklich im Munde des Volkes zu seyn. Durch ihre charakteristischen Züge werden sie zugleich an das Eigenthümliche der Nation erinnern. Das Volkslied gehört darum auch den Zeiten geringer geistiger Ausbildung an, und bewahrt am meisten die Unbefangenheit des Natürlichen.

§. 498. **Aber das Lied erscheint noch in einer andern Beziehung unter einer doppelten Form. Der Dichter spricht entweder sich selbst unmittelbar aus, oder er spricht**

Digitized by Google

**sich nicht selbst als Individuum in einer bestimmten Gemüthsbewegung aus, sondern er trägt sein ganzes Gemüth auf eine fremde Persönlichkeit über.** Beispiele des letztern sind die meisten und schönsten Lieder von Goethe und Uhland, Stollberg's Lied eines schwäbischen Ritters, Hölty's der alte Landmann an seinen Sohn, eine Menge Lieder von Tiedge, dem diese Form am besten gelingt.

§. 499. **Allerdings kann das Lied auch einen höhern Schwung nehmen, wenn ein höheres Gefühl die Brust schwellt,** wie in den im elegischen Versmaße gedichteten Gesängen des Tyrtäos, in Gleim's Kriegsliedern, in Körner's Leier und Schwert ꝛc. Hier wird es sich aber schon mehr der Ode nähern; und in der That lassen sich die Grenzen zwischen Ode und Lied nicht immer genau festhalten, und überall gibt es Uebergänge, da die Grade des Gefühls selbst wechselnd und unbestimmbar sind. **Auch die dramatische Einkleidung widerstrebt dem Charakter des Liedes nicht,** wie Catull's carmen nuptiale, die liebliche Dichtung Herzogs Heinrich von Breslau aus dem 13ten Jahrhundert beweist.

§. 500. **Seinem ästhetischen Grundcharakter nach ist dem Liede das Sonett, das Madrigal, Rondeau und Triolet unterzuordnen, die sich nur durch den fest bestimmten Mechanismus ihrer Form eigenthümlich auszeichnen.**

§. 501. Die Form des Sonetts gehört ursprünglich den Italienern und Spaniern an, und erhielt besonders durch Petrarca eine weitere Verbreitung. Der Grundton des Sonetts ist das Gefühl der Liebe, nach seiner ganzen Innigkeit und Zartheit, mehr mit sanften, als mit stärkern Farben aufgetragen; doch beugt es oft auch in die verwandten Gefühle der Freundschaft, der persönlichen Anhänglichkeit u. s. w. aus. Meistens liegt dem Sonett ein einfacher, aber bedeutender Gedanke zum Grunde, welcher mit einer größern Breite als im Epigramm ausgesprochen, und durch den Zauber des Reims umkleidet ist. In der neuern Zeit ward das Sonett auch dazu benutzt, die tiefere Charakteristik einzelner Kunstschöpfungen darin anzuschauen. Der ursprüngliche Mechanismus der äußern Form des Sonetts besteht in vierzehn gleichlangen, gewöhnlich eilfsylbigen, mitunter auch neun- und zehn-, oder zehn- und eilfsylbigen Versen jambischen und mitunter auch trochäischen Maßes, wovon die ersten acht in zwei vierzeilige Strophen (Quadrains), die letztern sechs in zwei dreizeilige Strophen (Terzetts) eingetheilt sind. Die Stellung der Reime kann im Sonett nach dem Vorgange der

Digitized by Google

italienischen Meister, an die man sich bei einer von ihnen entlehnten Form doch wohl zunächst zu halten hat, in den beiden vierzeiligen Strophen eine dreifache seyn, entweder so, daß die 1., 4., 5. und 8., und eben so die dazwischen liegenden vier Zeilen eine Reimverschlingung bilden (geschlossener Reim, rima chiusa), oder daß, was seltner vorkommt, die Reime regelmäßig miteinander abwechseln (Wechselreim, rima alternata), oder daß, was noch seltener ist, beide Weisen verbindend, das erste Quadernario mit wechselnden, das zweite aber mit geschlossenen Reimen gebildet wird (gemischter Reim, rima mista). In den beiden dreizeiligen Strophen herrscht entweder der gedritte Reim (rima atterzata) mit zweimaliger Wiederkehr derselben Reimsylben, oder der Kettenreim (rima incatenata) mit drei Reimen, die ebenfalls wieder auf mannichfaltige Weise gestellt und untereinander verschlungen werden können. Diese beiden Hauptabtheilungen sind nicht bloß willkührlich ersonnene, bedeutungslose Formen, sondern hervorgegangen aus dem Wesen des Gedankens, der sich unwillkührlich in Satz und Gegensatz, Bild und Gegenbild zerspaltet. Es muß daher nothwendig nach den ersten acht Zeilen ein Ruhepunkt, ein Abschnitt auch in dem Gedanken eintreten. Ja vielleicht erreicht das Sonett erst dann seine wahre Vollendung, wenn nicht bloß zwischen jenen Hauptabschnitten, sondern auch noch außerdem zwischen den einzelnen Quadernarien und Terzinen eine ähnliche, gegenseitige, am liebsten antithetische Beziehung Statt findet. Das Sonett fordert übrigens seiner Natur nach die möglichste Fülle und Gedrängtheit. Sein Inhalt ist ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes, das kein Glied merklich zu viel oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und faltenlos als möglich anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin- und herschwebenden Fortbewegung zu hemmen. Zuweilen wird dem Sonett noch eine Fortsetzung seines Inhalts von mehreren Versen angehängt, und ein Sonett mit einem solchen Anhange heißt ein geschwänztes Sonett. Diese sind nur im komischen, vertraulichen und satyrischen Style üblich. Zuweilen werden auch mehrere Sonette, gewöhnlich vierzehn, zu einem Ganzen verbunden, und solche Sonette nennt man Kranzsonette, oder einen Sonettenkranz. Zum Beispiele diene Houwald's sinnvoller Sonettenkranz: »Wach auf« und der nicht minder schöne: »Wohin.« Die sogenannten Anakreon-

Digitized by Google

tiſchen Sonette beſtehen aus kürzern, meiſt achtſylbigen Zeilen.

§. 502. Drückt die techniſche Form als Feſſel ſchon beim Sonett bisweilen den Dichter, ſo iſt dieß weit mehr bei den ſogenannten Endreimen (bouts rimés) der Fall. Ihr Erfinder war gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts der Franzoſe Dulot. Weil die Endreime in Form des Sonetts gegeben werden, ſo heißen ſie auch sonett en blanc. Ein anderer gibt dem Dichter die Reime nach einer ganz willkührlichen Zuſammenſtellung, wobei abſichtlich die Verwandtſchaft und Aehnlichkeit der Begriffe in den gewählten Endſylben vermieden wird. Dieſe aufgegebenen Endſylben muß nun der Dichter zu einem poetiſchen Ganzen ausbilden, indem er die Anfänge der Zeilen erfindet, welche durch jene geſchloſſen werden. Es ſind poetiſche Spielereien, die nur, wenn der Dichter eine höhere Gewandtheit des Geiſtes beſitzt, auf einen Augenblick Intereſſe erregen können.

§. 503. Auch das Madrigal, Rondeau und Triolet können als ſanft verhallende Töne des Gefühls und leichte Spiele des Witzes, bloß ein momentanes Intereſſe, ohne bleibenden Eindruck, erregen. Auch waren ſie ehemals üblicher als jetzt. Das Madrigal, das provenzaliſchen Urſprungs iſt, beſtand urſprünglich aus ſechs bis eilf (?) Zeilen, und jede Zeile aus gleichen eilfſylbigen Verſen jambiſchen oder trochäiſchen Versmaßes. Jetzt ermangelt das Madrigal eines ganz beſtimmten Mechanismus der äußern Form, ſo daß man alle kleineren lyriſchen Produkte, die weder Sonett, noch Rondeau, noch Triolet ſind, mit dieſem Namen bezeichnet. Z. B. der Wettſtreit von Hagedorn.

§. 504. Das Rondeau ſpielt mit zwei Reimen, welche durch jede Strophe durchgehen. Die erſte Zeile wird nach der dritten wiederholt, und das Refrain wiederholt die erſten zwei Zeilen, die von dem Refrain durch vier Zwiſchenzeilen getrennt ſind. Nothwendig muß aber dieſer Refrain mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden ſeyn, ja ihn verſtärken und unterſtützen, und einen vollſtändigen Sinn abſchließen. Die Zahl der Strophen iſt unbeſtimmt; doch dürfen ſie ſich nicht über drei oder vier ausſpinnen. Das Versmaß iſt der drei- oder vierfüßige Jambus oder Trochäus. Z. B. Empfindungen des Frühlings von Hagedorn.

§. 505. Das Triolet iſt die abgekürzte Form des Rondeaus.



Digitized by Google

Es besteht aus acht, gewöhnlich vierfüßigen jambischen Versen, in denen nach dem dritten Vers der erste, und nach dem sechsten der erste und zweite Vers wiederholt werden. Im Ganzen herrschen nur zwei Reime. Doch haben sich neuere Dichter auch hierin Ausnahmen erlaubt, sowohl dem Umfange nach, als in der Abwechslung mit Trochäen. Das Triolet eignet sich für das Leichte, Scherzhafte, Naive, z. B. Hagedorn's: »Der erste Tag im Monat Mai ꝛc.« Das Wesen des Rondeaus und des Triolets liegt offenbar in der überraschenden Wiederkehr des Refrains, die sinnreich herbeigeführt, einen angenehmen Eindruck macht, und die kleine lyrische Form wie mit einem Rahmen einfaßt und abschließt.

§. 506. Zum Liede gehört auch die bei den Spaniern übliche Glosse, ein lieblich poetisches Spiel, dessen Versmaß die Dezime ist. Es wird nämlich ein, am liebsten von einem andern Sänger entlehntes, Thema von vier, gewöhnlich trochäischen, Versen gesetzt; sie müssen aber so beschaffen seyn, daß es möglich ist, einen jeden einzeln, dem Sinne nach, einem Satze anzuschließen, und dieß geschieht nach der Reihe am Schlusse einer jeden Dezime, deren folglich vier seyn müssen. Das Thema muß einen allgemeinen, aber scharfsinnigen, einen Gegensatz in sich fassenden Gedanken enthalten, der ein Gefühl ausdrückt; das Ganze ist das, was in der Musik Variationen. Zum Beispiel diene Tieks: »Liebe denkt in süßen Tönen« ꝛc. in seinem Phantasus. Theil 6.

§. 507. An das Lied schließt sich auch die Kantate an; weil diese aber nicht immer rein lyrisch ist, sondern oft auch Handlung ihre Basis ausmacht, so wird die Theorie derselben unter §. 688 ff. nach dem Singspiel abgehandelt werden.

§. 508. Das Gemüthsleben bewegt sich in mannichfaltiger Abstufung, und kann nach den vorkommenden Beziehungen in überraschendem Wechsel aus der gefälligen Ruhe in die höchste Lebendigkeit übertreten; nicht selten schließt sich das Gefühl ohne Absicht und Reflexion durch natürlich-unmittelbare Entwicklung der innern Erscheinungen dem Gedanken an, die Macht hoher Begeisterung durchbricht die Beschränkung des Nahen, und ruft im Gemüthe die Ideen der Vernunft hervor. Jenem Gange nach allen seinen Stufen und Schattirungen kann die Lyrik folgen, und so schließt sich in unmerklichem Uebergange dem Liede die Ode an, als die poetische Darstellung, der unmittelbare Erguß des in seiner innersten Tiefe aufgeregten und in Begeisterung versetzten Ge-

Digitized by Google

müths. Nur das Wahre, Gute, Große, Edle und Schöne vermag das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufzuregen und in Begeisterung zu versetzen. Darum erhebt sich die Ode auf den Standpunkt der Ideen, sie stellt die Ahnungen höherer, über alles Gegebene hinaus liegender, Beziehungen dar, das Innewerden einer unendlichen Bedeutung im Endlichen. Ihr Wesen besteht darin, einem individuellen Ereigniß einen allgemeinen Charakter zu geben. Ihr Gegenstand ist das Ideale, oder sie faßt die ideale Seite an ihrem Gegenstande auf. Die Ode offenbart den ganzen Reichthum unsers Innern, in ihr hat alles die größte Kraft und Gedrungenheit.

§. 509. **Eigenschaften der Ode sind:** 1) *Lyrische Einheit.* Wie in jedem Tonstücke eine Tonart vorherrscht, so wird auch in jeder Ode, ungeachtet der mannichfaltigen Abstufungen und Uebergänge des Gefühls, Ein Ton, Eine Stimmung vorwalten; die Ode ist der unmittelbare Ausdruck der Gefühle eines begeisterten Gemüths in Beziehung auf *einen bestimmten* Gegenstand außer ihm. So hören wir in *Horazens* Ode an Virgil L. I. od. 3. bei allem Wechsel mannichfaltiger Gefühle die Stimme der zärtlich-besorgten Liebe durchtönen.

2) *Kürze der Ode.* Jede heftige Gemüthsbewegung, wo das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufgeregt ist, hat natürlich nur eine bald vorübergehende Dauer, sie erschöpft sich durch ihre eigene Stärke, oder das Gefühl schwillt bis zur Unaussprechbarkeit an.

3) *Lyrischer Schwung.* Durch die höhere Begeisterung wird das Gemüth der Sinnenwelt gleichsam entrückt, und in eine höhere Weltansicht versetzt, wo ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte erscheint, und Beziehungen entfaltet, die es früher nicht geahnet hatte. Daher die Fülle und Erhabenheit der Vorstellungen und Bilder, daher die ungewöhnliche Lebhaftigkeit der Gefühle, in welche das Gemüth des Dichters sich auflöst, daher selbst die Erhebung zu Visionen.

4) *Die lyrische Unordnung.* Das in seiner innersten Tiefe aufgeregte Gemüth verträgt sich nicht mit dem kalten, alles nach streng-logischen Gesetzen ordnenden Verstande. Die Macht eines stark aufgeregten Gefühls zerreißt alle Fäden eines logischen Zusammenhanges der Ideen, nöthigt die Phantasie, die Mittelideen zu überspringen und die Uebergänge von dem Einen zum Andern im Dunkel zu lassen. So springt *Pindar* von einem Gedanken



Digitized by Google

zum andern, von einem Bilde zu einer Sentenz, von einer Sentenz zu einer kurzen Schilderung, oder zu einer lyrisch eingewebten Erzählung. Aber die lyrische Unordnung ist es bloß für den logisch-ordnenden Verstand; eine den Gesetzen der Phantasie und des Gefühls angemessene Ordnung herrscht auch in der Ode.

5) Größte Lebendigkeit und Freiheit der Sprache, und Mannichfaltigkeit des Rhythmus. Der Styl der Ode ist der vollendetste von allen, er muß gedrängt, kurz und kräftig und dabei doch höchst musikalisch seyn; er hüte sich einer Seits vor sinnlicher Ueberladung, wie anderer Seits bei aller Feierlichkeit und Würde vor gesuchter, hohlklingender Pretiosität. Die Ode liebt selbst in der Seltenheit und Kühnheit des Ausdrucks edle Einfachheit, die das Gemüth um so sicherer ergreift, je weniger Anmaßung in ihr liegt. Die der Ode angemessenen Versarten können weit kunstreicher und verschlungener seyn, als die Verse des Liedes; doch meide auch hier der Dichter alle willkührliche Regellosigkeit und studirte Künstelei. Den Reim verschmäht die Ode größtentheils.

§. 510. Die Eintheilung der Ode in die heroische und didaktische erschöpft weder das gesammte Gebieth der Ode, noch fließt sie aus dem Wesen der Ode selbst, das in der höhern Aufregung des Gemüths und in der Versinnlichung des Kontrastes des Endlichen mit dem Idealischen liegt. **Nur der in der Ode vergegenwärtigte Gegenstand gestattet die Eintheilung in die heroische, sentimentale und didaktische Ode.** Die heroische Ode besingt das Vaterland und seine Selbstständigkeit, feiert große Thaten des Heldenmuths, der Vaterlandsliebe, oder Resignation, wo das Höhere in der Menschennatur die endlichen Schranken derselben durchbricht und besiegt. Der Dichter weilt hiebei mehr bei seinem Gegenstande, als daß er seine durch ihn erregten Gefühle ausdrückt, ihn reißt die Phantasie mit sich fort; darum nimmt diese Ode gewöhnlich den kühnsten Schwung. Die sentimentale Ode wählt die zarten Verhältnisse einer edleren Liebe zu ihrem Objekte, sie konnte erst im christlichen Zeitalter entstehen, und das Treffendste in dieser Gattung sind wohl Klopstock's Oden an Fanny und Cidli. Die didaktische Ode, von welcher die sogenannte philosophische und satyrische Ode Unterabtheilungen sind, hat zu ihrem Gegenstande große, das Gemüth begeisternde Wahrheiten, oder die Ideale der Kunst und des

Digitized by Google

Lebens, deren Begeisterung der Dichter kräftig, aber nicht abstrakt ausspricht, und zwar entweder ohne Beziehung auf seine Zeitgenossen (dann nennen wir sie philosophische Ode), und ohne im eigentlichen Sinne lehren zu wollen, oder mit strafendem und züchtigendem Ernste auf seine Zeitgenossen blickend (satyrische Ode), wie z. B. Horaz so oft gegen die Römer thut, wenn ihn die Entartung der Zeit schmerzlich anregt. Hier aber geht die Ode, indem sie belehrendes und ermahnendes Gedicht wird, leicht in kalte Reflexion und trockenes Moralisiren über, wodurch der oben festgesetzte Charakter der Ode und die poetische Selbstständigkeit verloren geht. Endlich gibt es noch eine Gattung der Ode, in welcher bedeutende Gegenstände und Ereignisse der Natur und der Geschichte, wichtige Zeitbegebenheiten, und Ereignisse aus dem Leben des Individuums in ihrer mächtigen Einwirkung auf das Gefühl dargestellt werden. Hieher gehört z. B. Klopstock's Ode auf den Zürcher See, auf seine Genesung, viele Oden Stollberg's auf die gegenwärtige Zeit. Von den zuletzt angegebenen Gegenständen aus verliert sich die Ode in die weite Fläche des Gelegenheitsgedichts.

§. 511. **Die Ode kann auch wie das Lied einen dramatischen Charakter erhalten**, wenn sie aus einer bestimmten dramatischen Situation hervorgeht, wie v. Goethe's Prometheus, — oder, wie Schiller's Lied von der Glocke, an eine Handlung angeknüpft wird, wobei aber die Handlung durchaus nicht das Interesse auf sich ziehen, und bloß angedeutet werden darf. Doch ist das Lied von der Glocke nicht rein lyrischer, sondern didaktisch-lyrischer Natur.

§. 512. **Vergleichen wir die Oden der Alten mit denen der Neuern**, so finden wir, daß jene, gemäß dem herrschenden Charakter des Alterthums, das Gefühl mehr durch die Gegenstände selbst schildern; denn das Plastische, oder die Gestaltung des Innern zur äußern Anschauung, ist ein Hauptzug der griechischen Kunst; in einer bewegten Reihe klarer Bilder, in mannichfaltigen, kunstvoll verschlungenen Rhythmen sprach sich bedeutsam das Gefühl des Dichters aus. Jenes tiefere Gefühl, welches die Lyrik der neu-europäischen christlichen Völker beseelt, jene Innigkeit desselben, welche sich erst in den Seelen erschloß, als sich der Mensch zum Bewußtseyn seiner ewigen Persönlichkeit, seiner innern Freiheit und Würde und seines Verhältnisses zu dem heiligen Urwesen erhob, als das Stre-

Digitized by Google

den nach dem Unsichtbaren die Herzen verband, — sie konnte die griechische Lyrik nicht durchdringen. Bei den Neuern wird die Innerlichkeit fest gehalten; aber ein Hauptgebrechen ist der Uebergang in den eigentlichen Lehrton und das Hinneigen zu dem Schwermüthigen.

§. 513. **Die Hymne gehört ihrem ganzen Charakter nach der Ode an, und kann daher nicht als eine besondere lyrische Dichtart aufgestellt werden.** Ihre Eigenthümlichkeit hat sie vorzugsweise darin, daß in ihr die innere Anschauung der Gefühle des Göttlichen oder göttlicher Beziehungen mit der Begeisterung und dem Schwunge der Ode, also mit dem Charakter des Erhabenen, zur poetischen Darstellung kommt, wodurch sich auch die Hymne vom geistlichen Liede unterscheidet. Der Gegenstand der Hymne ist entweder die Gottheit selbst, oder ein Bild derselben, z. B. die Natur. Man könnte also die Hymne erklären, als die Poesie eines in's Göttliche versenkten Gemüthes, das sein religiöses Gefühl mit dem Charakter des Erhabenen ausspricht.

§. 514. **Der Hymnus der Alten, besonders vor Kallimachos war mehr episch, der Hymnus der Neuern ist durchaus lyrisch, wie es der verschiedene Charakter der Mythe und des Christenthums nothwendig macht.** In jenem überwiegt das Objektive, in diesem waltet das Subjektive vor. Die frühern Hymnen der Griechen erzählten die Mythen der Götter, und gaben von ihnen, wie von den Thaten der Menschen, eine anschauliche Schilderung; die christlichen Hymnen sprechen das Gefühl des Menschen aus, der sich zu dem Unsichtbaren voll innern Dranges zu erheben strebt. — Man vergleiche nur den homerischen Gesang auf die Ceres mit Klopstock's Frühlingsfeier. **Der hebräische Hymnus nähert sich mehr dem Dramatischen,** wie z. B. aus dem 104ten Psalm erhellet. Uebrigens sind die Hymnen in den heiligen Urkunden der Hebräer am feurigsten, strahlend in orientalischer Farbenpracht. Auch in dem Sylbenmaße weichen sie von einander ab; der griechische Hymnus ist in einerlei Sylbenmaß und Versart, dem Hexameter, der neuere in Strophen abgefaßt.

§. 515. **Der Bacchische Hymnus hieß den Alten Dithyrambe; hier ging das höchste sinnliche Leben in religiöse Bedeutung über, die Phantasie erhob sich zu Visionen, und der wilde Taumel wurde zur prophetischen Begeisterung.**

Digitized by Google

**Der Charakter der Dithyrambe ist also der höchste Grad des lyrischen Schwunges und der lyrischen Unordnung.** Horaz bezeichnet den Charakter der Pindarischen Dithyramben — **per audaces nova Dithyrambos Verba devolvit, numerisque fertur Lege solutis.** Die neuern Dichter konnten der Dithyrambe bei ganz veränderten Beziehungen und Zeitverhältnissen nicht das Gepräge des Hellenismus geben; in den Dithyramben der Neuern darf also wohl die höchste lyrische Stimmung als Grundton herrschen, Sprache und Rhythmus dürfen sich mit der größten Freiheit bewegen; aber auch in der freiesten Bewegung müssen sich Spuren ästhetischer Einheit erkennen lassen; denn die größte Freiheit und Fesselosigkeit fordert auch die größte Sicherheit. Man vergleiche **Klopstock's** Frühlingsfeier.

§. 516. **An die höhere Lyrik schließt sich auch bei den Alten der Chor im Drama, bei den Neuern die Rhapsodie an, eine den Deutschen eigenthümliche Dichtungsform.** Ihr Charakter ist starke Versinnlichung und Darstellung subjektiver Gefühle, wo aber entweder der dargestellte Gegenstand, wegen seiner Unermeßlichkeit und wegen der zu starken Bewegung des Gefühls, nicht völlig erschöpft und ausgeführt, oder wo kein bestimmtes Metrum in der äußern Form der Darstellung festgehalten wird. Hoher lyrischer Schwung, der sich dem Schwunge der Ode nähert, bei einer der Dithyrambe ähnlichen Freiheit in Behandlung des Stoffes und in der Erfindung der äußern Form, scheinen die von den vorhandenen gelungenen Mustern abstrahirten Grundzüge der Rhapsodie zu seyn.

§. 517. **Das Wesen der Elegie ist oft einseitig und nach zufälligen Merkmalen bestimmt worden, indem man bald bloß den lyrischen Ausdruck der Trauer, bald sogar die bloße rhythmische Form, nämlich den Wechsel des Hexameters und Pentameters (versus impariter juncti), als Grund-Charakter aufstellte.** Allerdings ist es wahr, daß sich die Elegie meistens in Klaggesänge ergossen hat; aber erweiterte nicht schon Horaz ihre Sphäre, wenn er sagt:

> Versibus impariter junctis querimonia primum,
> Post etiam inclusa est voti sententia compos.?

Hatten die Griechen nicht auch heitere, naive Elegien, und wer kennt nicht das naiv-launige Bruchstück des Hermesianax? Finden sich nicht auch bei Ovid die libri amorum, die zwar cynischer Natur sind, aber weit mehr poetischen Werth besitzen, als seine Ele-

Digitized by Google

gien der Trauer? und wohin gehören sonst Goethe's römische Elegien? Von der andern Seite zählten die Griechen wohl mit Unrecht, eben weil sie bloß das Versmaß im Auge hatten, die Kriegsgesänge eines Kallinos und Tyrtäos, die gnomische Poesie eines Theognis und Phokylides ꝛc. zur elegischen Poesie, und Catull's Gedicht auf Berenicens Locke gehört wohl nicht dieser Gattung an, wo dagegen nicht wenige Oden und Lieder und Idyllen, wie Klopstock's Sommernacht, seine frühern Gräber, sein Gedicht an Ebert, Virgil's Ekloge auf Gallus, manche petrarchische Kanzone, und unzählige andere in diese Klasse geordnet werden müssen; denn es sind versus querimoniae des Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopee und Ode, im Trauerspiel oder in der Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden.

§. 518. **Der eigenthümliche Charakter der Elegie ist gegründet auf das Gefühl der Beschränkung der Gegenwart, sie ist Ausdruck einer sanften, in ihren Gefühlen gemäßigten Seele, der Ausdruck süßer Wehmuth, folglich eines gemischten Gefühls.** Doch herrscht in dem aus Wonne und Schmerz gemischten Gefühle das entzückende Wohlgefallen an dem idealen Gegenstande vor und überwiegt das Bewußtseyn des Mangels in der Wirklichkeit. Die Begeisterung für das Höhere, in welcher der Mensch alles Relative gering achtet, mäßigt den sinnlichen Schmerz zur elegischen Wehmuth. Der elegische Dichter hält oft die Zukunft an den Spiegel der Vergangenheit, und erhebt die letztere vor der erstern; oft vergleicht er die Vergangenheit mit der Zukunft, um in die letztere den Zauber der ihm in der Phantasie vorschwebenden Freuden und Genüsse zu versetzen. Auch da, wo eine glückliche Liebe des Dichters sich ausspricht, drängt sich das Gefühl des Vergänglichen ein, das Gefühl der Beschränkung, die dem unendlichen Streben nach Vereinigung sich entgegenstellt. Aus der Verschmelzung von Wonne und Wehmuth entsteht in der Darstellung jene milde Schattirung des Gefühls, wodurch dem Bewußtseyn eine unendlich süße Stimmung ertheilt wird.

§. 519. Die Elegie ist also keineswegs wilder, ungehemmter Erguß des ersten Schmerzes, überhaupt auch nicht Erguß des Schmerzes, sondern Darstellung desselben, die nur möglich ist, wenn wir ihn, aus mildernder Ferne, betrachten, an dieser Betrachtung selbst ein Vergnügen finden. Das Herz nährt mit Hingebung einen Schmerz, aus welchem ihm ein ganz eigener, bittersüßer Genuß entspringt,

Digitized by Google

die Wonne in Wehmuth. In der Wirklichkeit kann der Unterschied beider Stimmungen an einem Menschen sichtbar gemacht werden, der in zwei von einander weit abstehenden Zeitpunkten (z. B. eine Mutter, welche ihr Kind durch den Tod verloren) ein und dasselbe Gefühl äußert. **Daraus, daß die Elegie den Ausdruck gemäßigten Gefühls fordert, ergibt sich ihr Ton von selbst.** Sanfte, wehmüthige Klage um verlornes Glück, getrennte Liebe, verstorbene Geliebte und Freunde, um Sittenunschuld hingeschwundener Jahrhunderte, schwärmerische Erinnerung genossener, innige Sehnsucht nach dem Besitz gewünschter Güter sind die **Gegenstände der Elegie.** Auch in der Elegie, wie im Liede spricht der Dichter entweder unmittelbar zu uns, oder er nimmt eine fremde Persönlichkeit an; so Schiller in der Klage der Ceres, in Kassandra, in Thekla eine Geisterstimme.

§. 520. **Die Sphäre der Elegie ist so groß, als die der lyrischen Poesie überhaupt,** in so fern das Gefühl zur Kontemplation kommt, sie umfaßt das ganze Leben; die Elegie kann also die nämlichen Gegenstände wie die Ode behandeln; nur verweilt der Odendichter mehr bei dem Gegenstande selbst, und ist darum plastischer; der Elegiker hingegen hat bloß das Verhältniß des Gegenstandes zu sich im Auge. **In der Elegie tritt die Individualität des Dichters noch bestimmter hervor, als in der Ode;** sie muß folglich ihren poetischen Charakter nur dadurch erhalten, daß in der Sehnsucht des Dichters ein reinmenschliches Interesse sich ausspricht.

§. 521. **Weil der Elegie ein gemischtes Gefühl milderer Art zum Grunde liegt, kann sie länger seyn als die Ode;** weil sie sinniger, reflektirender Ausdruck des bewegten Gemüths, Ausdruck der Betrachtung über ein Gefühl ist, kann sie den bestimmten Gemüthszustand des Dichters selbst in umständlicheren Beschreibungen, und eingewebten Erzählungen darstellen, und diese Umständlichkeit, wodurch sich die Elegie dem ruhigen und besonnenen Gange des epischen Gedichtes nähert, gibt ihr auch eine gewisse Aehnlichkeit mit der romantischen Kanzone. Die Elegie schwingt sich nicht zu einem idealen Standpunkte der Betrachtung auf, wie die Ode; die elegische Milde schließt die Aufwallungen und Stürme der Leidenschaften nicht ganz aus; aber sie weiset dem leidenschaftlichen Ausdrucke Schranken an, die er nicht überspringen darf, um den Grundton des Gedichts nicht zu

Digitized by Google

stören. Auch die lyrische Unordnung erkennt sie nur unter Beschränkungen an.

§. 522. **Sollte der Ton der Elegie weder je als reine Freude, noch als bittere Klage und ungemischter Schmerz erklingen; so soll er auch von schwächlicher Empfindelei, von unmännlicher Klage und geheuchelter Rührung entfernt bleiben.** Am letztern Gebrechen leidet Ovid.

§. 523. **Mit wahrem innigen Gefühle und mit der ihm untergeordneten Phantasie, verträgt sich nur ein wahrer, natürlicher, kunstloser Ausdruck und Vortrag.** Ist der elegische Dichter daher ganz mit seinem Gegenstande beschäftigt, und betrachtet er denselben bloß in Beziehung auf sich und seine gegenwärtige Lage, und auf das dadurch in ihm erregte Gefühl; so wird er von selbst allen künstlichen und gesuchten Witz, alle unnöthigen Bilder, Gleichnisse und andere Verschönerungen, alle kalten Sittensprüche, in einem Gedichte vermeiden, worin das Herz reden und der Affekt sich ganz so ausdrücken soll, wie er sich fühlt. Auch wird der Dichter seinen Bildern, Gleichnissen und Schilderungen einen sanften und gemilderten Anstrich geben.

§. 524. **Der metrische Schritt des Liedes ist für die Elegie zu rasch; die Versarten der Ode haben zu viel Feierliches für den elegischen Ausdruck des Gefühls.** Die Vereinigung des kräftigen Hexameters und des schmelzenden Pentameters zu einem Ganzen in der elegischen Versart ist dem Charakter dieser Dichtart am angemessensten; dieser Versart bedienten sich die alten Elegiker, und mehrere unter den Deutschen. Unter den modernen rhythmischen Formen eignet sich der fünffüßige gereimte Trochäus, wo der tiefere Ton der Wehmuth, und der fünffüßige gereimte Jambus, wo feurige Liebe die Phantasie stärker beflügelt.

§. 525. **Eine Untergattung der Elegie ist die Heroide, ihrem Charakter nach.** Der Dichter spricht in ihr nicht in seiner Individualität, sondern er leiht die Innigkeit seiner Gefühle einer verstorbenen Person, welche diese Gefühle in der monologisch-epistolischen Form einem abwesenden Individuum mittheilt. Indeß hat die Voraussetzung unter fremder Individualität sein Herz zu ergießen, etwas Beschränkendes und Erkältendes und verleitet leicht zu einer gewissen Breite, oder auch zu falschem Pathos. Die Benennung der Heroide ist zufällig; gewöhnlich wird die Erfindung Ovid zugeschrieben, der in seinen

Digitized by Google

Dichtungen dieser Art Individuen aus dem heroischen Zeitalter (daher die Benennung Heroide) unter der epistolischen Form einführte, wenn er nicht vielleicht selbst die Form dazu von einem verloren gegangenen griechischen Elegiker entlehnte. Ihm war unter den Römern wenigstens Properz schon voran gegangen.

§. 526. Aber nicht bloß Individuen aus dem Heroenalter, sondern jede Person jedes Zeitalters und Standes, kann in dieser Form schreibend eingeführt werden, wenn ihre Lage oder Leidenschaft sich durch Stärke und Interesse besonders auszeichnet. **Und diese Personen sowohl, als den Inhalt der Heroide kann der Dichter aus der mythischen oder wahren Geschichte wählen, oder beides selbst erfinden.** Im ersten Falle hat er den Vortheil schon bekannter Charaktere, Lage und Handlung; im letztern muß er alles dieß erst bestimmen, und in gehörige Beziehung aufeinander zu setzen suchen. Bei mythischen und historischen Personen muß der Dichter ihrem historischen Charakter auch treu bleiben; folglich darf der sentimentale Ton der Elegie nicht zu grell gegen den Charakter der aufgeführten Personen abstechen.

§. 527. **Gewöhnlich ist Schmerz einer getrennten oder Sehnsucht einer unerhörten Liebe das Thema für die Heroide; es findet aber auch jede andere Leidenschaft darin Statt, sobald sie wirksam, interessant und fähig genug ist, sich in dieser Form mitzutheilen.** Uebrigens bleibt die Heroide nicht immer in den Schranken eines gemischten und gemäßigten Gefühls und eines sanftern Ausdrucks, wie die Elegie, sondern sie geht zuweilen, vornehmlich wenn sie unmittelbar von der Leidenschaft und ihrer stärkern Wirkung eingegeben ist, und durch Erinnerung und Einbildungskraft stufenweise belebt und befeuert wird, in den vollen Ausdruck des unvermischten Gefühls über. Dann gleicht sie mehr dem dramatischen Monolog, und die Abänderung ihres Vortrags folgt jenem Uebergange in gleicher Stufenfolge und Verstärkung.

§. 528. **Aus der Verwandtschaft der Heroide mit der lyrischen Epistel, mit der Elegie und dem Monolog, lassen sich die Regeln ihrer Schreibart bestimmen.** Als Brief fordert sie eine natürliche, ungekünstelte Sprache; bei einem elegischen Charakter ist der innige und rührende Ausdruck des Gefühls und die lebhafte Beschreibung der Umstände, die auf die Lage der schreibenden Personen einwirken, der herrschende Ton dieser Dichtungsart; als Monolog verträgt sie leidenschaftliche lyrische Sprache, in voller Stärke des Affectes.

Digitized by Google

§. 529. Unter den Neuern ist der Engländer Pope durch seine »Heloise an Abälard« und unter den Franzosen, welche sich häufig in der Heroide gefielen, Blin de St. More in dieser Dichtart am ausgezeichnetsten. Bei den Deutschen hat die Heroide weniger Glück gemacht.

§. 530. **An die Elegie schließt sich wohl auch die lyrische Epistel an, die von der didaktischen Epistel wohl unterschieden werden muß.** Die Briefform hat durchaus nichts Poetisches an sich; sie unterscheidet sich von andern Formen bloß dadurch, daß der Brief nicht nur an eine bestimmte Person gerichtet ist, sondern auch durchgängig die individuellen Verhältnisse zwischen dieser Person und dem Verfasser festhalten muß, sey es, daß die Persönlichkeit des Dichters selbst darin walte, wie z. B. in seiner Beziehung zu Freund und Geliebten, oder daß der Dichter in eine fremde Persönlichkeit sich versetze, und aus ihr rede. Aber warum sollte der Brief nicht auch aus dem Drange eines Gefühls hervorgehen, welches sich offenbaren und mittheilen will? Allerdings wird der lyrische Ton im Briefe sich herabstimmen, und der gebildeten Prose nähern. Ovid's Briefe aus Pontus sind immer, so gering auch ihr poetischer Werth ist, als Gedichte anerkannt worden. Ueberhaupt ist diese Dichtungsart noch lange nicht genug kultivirt und noch nicht geworden, was sie seyn könnte. Doch finden sich in der französischen Literatur und bei unserem G. Jacobi einige echt poetische Briefe lyrischer Natur. Natürlichkeit und Grazie sind Haupterfordernisse der Darstellung im Innern und Aeußern, so wie in Hinsicht des Stoffes, daß die dem Gefühle zum Grunde liegenden Gegenstände von allgemein-menschlichem Interesse seyn, und daß sich ein Hauptgedanke oder vielmehr Hauptgefühl durch's Ganze ausspreche. Selbst das Versmaß der lyrischen Epistel hat den Charakter der Freiheit und Leichtigkeit. Darum gebraucht man in neuern Sprachen häufig Verse von ungleicher Länge.

§. 531. **Zwischen dem Liede, der Ode und Elegie in der Mitte schwebt der romantische Gesang, der im Italienischen Canzone heißt.** Die Kanzone erhebt sich weder mit dem kühnen Adlerfluge der Ode, noch sinkt sie zur Einfachheit des Liedes herab. Durch ihre Umständlichkeit nähert sich diese Dichtungsart der Elegie. Sie gleicht einem Schwane, der auf einer großen Wasserfläche feierlich hingleitet und weite Kreise zieht. Selbst im philosophischen Ernste, den sie mit der Ode gemein haben kann, behält sie etwas Ueppiges

Digitized by Google

und Weiches. Ihr Inhalt ist schwärmerische, romantische Liebe, ihr Charakter echte Sentimentalität. Mit diesem Charakter stimmt ihr metrischer Bau überein; lange Strophen, aus kunstreich und gefällig in einander geflochtenen Zeilen gebildet, und mit allen Reizen des Reimes geschmückt. Sie hat durch Petrarca die höchste Vollendung und Mannichfaltigkeit erhalten. Die Anzahl der Strophen ist eben so wenig genau bestimmt, als die Anzahl der Verse, aus welchen jede Strophe bestehen kann; doch findet man bei Petrarca keine Kanzone von weniger als fünf und von mehr als zehn Strophen, und in keiner Strophe weniger als neun und mehr als zwanzig Verse jambischen oder trochäischen Maßes. Die Mischung von Versen, welche ungleiche Länge haben, drückt sehr gut die Unruhe und den wechselnden Gang des Gefühls aus, wie die gegen andere unverhältnißmäßig lange Strophe den Erguß der Leidenschaft, welche sich verbreiten und ausströmen will. In Deutschland hat Zedlitz in seinen Todtenkränzen ein treffliches Muster geliefert.

Endlich gehört zur lyrischen Poesie noch das lyrische Epigramm; doch davon wird unten gehandelt werden.

**§. 532. Die Idylle ist poetische Darstellung der reinen, unverdorbenen Natur im Gegensatze mit der Kunst, der Verfeinerung der bürgerlichen Verderbtheit. Die Basis dieser Dichtart ist das Naive, und eben dieser Grundlage wegen wird die Idylle für eine wesentlich eigenthümliche Dichtart angesehen, jedoch nicht mit Grund. Denn weder der Gegenstand, noch die Form der Idylle hat einen eigenthümlichen Typus; der Gegenstand gehört bald dem Lyrischen, bald dem Epischen, bald dem Dramatischen an; eben so kann die Form lyrisch, episch oder dramatisch seyn. Kann das Naive in jeder der gesammten Hauptformen der Poesie Statt finden, so erscheint es doch in der Idylle rein und unvermischt.**

**§. 533. Das Naturleben, welches uns der Idyllendichter idealisirt darstellt, ist ein Zustand der Ruhe und des Friedens;** keine wilden Leidenschaften verwirren den stillen, einfachen Gang des Lebens; der Mensch ist eins mit der Natur, sein Wille steht in bewußtloser Harmonie mit dem Göttlichen; es ist das goldene Zeitalter der Menschen, die Periode der Unschuld. Indessen sind diese Menschen auch den allgemeinen Leiden und Schwächen unterworfen. Sie sind krank, arm, selbst nicht immer fromm und unschuldig; aber sie sind frei von den bürgerlichen Gebrechen des Luxus, der Ehrbegierde, der Verschwendung, des Betruges, der

Digitized by Google

Verfolgung und jeder ausgesuchten Sinnlichkeit; sie fehlen nur, weil sie von Natur unvollkommen, nicht weil sie verführt sind, und erscheinen also gegen die Wirklichkeit der Gegenwart rein, unschuldig, leidenschaftlos und tugendhaft. Daher ist Geßner's Tod Abel's keine Idylle. Uebrigens ist die griechische Benennung Idylle und Ekloge eben so zu weit, als die der bukolischen Poesie, des Hirtengedichts, zu enge. So wie für die Idylle der Schauplatz gleichgiltig ist, ob Trift, ob Pfarrstube oder Fischerkahn, eben so steht die Wahl des Standes der Mitspieler frei, wenn nur jenes Naturleben Statt findet. Doch kann der Dichter seine Idee am leichtesten in der Hirtenwelt realisiren. Denn soll es auch in dem Leben der Menschen, welche mit der Natur noch eins sind, zur Erscheinung des Naiven kommen; so darf solches nicht mit Mühseligkeiten verbunden seyn, noch mit Noth zu kämpfen haben. Sorge, Bekümmerniß und Arbeit haben nichts Naives; die Erscheinung desselben fordert ein unumwölktes, sorgen- und kummerfreies Leben und Gemüth. Wo der Mensch nur unter Kummer und Beschwerden sich ein trauriges Daseyn fristen kann, erstirbt die Blume des Naiven in ihrer Knospe. Unter allen Ländern des Alterthums blühte die bukolische Poesie zuerst in Sicilien auf, einem Lande, wo sich alle Bedingungen finden, welche dem Idyllendichter die vollkommene Lösung seiner Aufgabe möglich machen. Sicilien liegt unter dem mildesten Himmel, wird von kühlenden Seelüften rings umspielt, ist an allem fruchtbar, was zur Ernährung der Lebendigen beiträgt.

§. 534. **Das reine Naturleben steht aber zwischen zwei Aeußersten mitten inne, zwischen Verfeinerung und Rohheit.** Erinnerung an Fontenelle und Gay. Die handelnden Personen müssen also dem zu schildernden Naturleben gemäß reden und handeln, nie also, bei allem Idealischen, über die Grenze der Wahrscheinlichkeit schreiten, noch über die Sphäre jener Begriffe und Gefühle hinausgehen, die Leuten von dieser Lebensweise eigen seyn können. Von der andern Seite muß völlige Rohheit, alles Niedrige, Gemeine und Anstößige in den Charakteren dieser Personen vermieden werden.

§. 535. **Der Ton der Idylle wechselt mannichfaltig, ist bald heiter, bald ernst, bald zwischen Heiterkeit und Ernst sich bewegend;** doch darf die Heiterkeit nicht in das Rein-Komische, der Ernst nicht in das Tragische übergehen; das Rührende

Digitized by Google

findet Statt, erhebt sich aber nicht zum Pathetischen; die Situationen sind einfach, ohne dramatisches Interesse, aber anziehend durch das lautere Gemüth, welches in ihnen sich spiegelt. Die Satyre und der Humor bleiben von diesem Gebiete ausgeschlossen, weil sie dem unbefangenen, naiven Naturleben fremd sind.

§. 536. **Der Ausdruck sey in der Idylle natürlich und einfach, aber nie gemein und niedrig; sanft und ruhig, ohne saft- und kraftlos, oder auch empfindelnd zu werden; belebt naiv, aber nicht witzig; edel und schön gestaltet, aber nicht geschmückt und rhetorisch.** Uebrigens gestattet die Idylle der sprachlichen Darstellung einige Breite, die sich besonders in Beschreibungen ausspricht. In der Idylle findet natürlich die sogenannte malerische Poesie ihre eigenthümliche Stelle. Die Idylle als eigenthümliche Dichtart ist entweder rhythmisch oder in Prosa abgefaßt; im erstern Falle eignet sich ihr der Hexameter, und der vier- und fünffüßige reimlose Jämbus.

## Didaktische Poesie.

§. 537. Da es zum Wesen jedes Kunstwerkes gehört, daß es seinen Zweck in sich selbst haben muß, so kann eine Rede, die darauf ausgeht, etwas zu lehren, auf keine Weise Poesie seyn. Eigentliche Belehrung über seinen Gegenstand ist daher dem Dichter fremd. Die Phantasie darf nie auf ihre Selbstständigkeit verzichten, und im Dienste des Verstandes ihre Kunst für fremdartige Zwecke verschwenden Aber der wahre didaktische Dichter will nicht belehren, sondern für gewisse Wahrheiten interessiren, belehrende Wahrheiten ästhetisch darstellen. **Der Zweck der didaktischen Poesie fällt also mit dem aller Poesie zusammen; er beruht in dem erhebenden Interesse am Schönen und an der freien Auffassungs- und Darstellungskraft des schöpferischen Geistes.** Die Ideen des Wahren und Schönen liegen ja in der Vernunft selbst nicht als fremdartige Elemente nebeneinander, sie berühren, durchdringen sich oft ganz und gar. Im Lehrgedichte findet eine Vereinigung von Poesie und Wissenschaft, von Schönheit und Wahrheit Statt; diese Vereinigung aber ist und muß eine innige, eine wahre Durchdringung von beiden seyn. Der didaktische Dichter wird von der Tiefe seines Gegenstandes und der höhern Bedeutung desselben ergriffen, in Begeisterung gesetzt, und die Phantasie nimmt einen höhern Aufflug. Letztere ist darum nicht dem Verstande dienstbar,

Digitized by Google

sondern wirkt mit ihm gemeinschaftlich zusammen zur Erreichung der Vernunftzwecke.

§. 538. **Die poetische Ansicht des Ganzen, der Welt, des Lebens, der menschlichen Erkenntniß muß demnach in dem Lehrgedichte herrschen.** Die Phantasie, nicht der kalte Verstand, soll den Plan entwerfen. Nur solche Wahrheiten sollen mitgetheilt werden, die das Gefühl ansprechen und einer poetischen Form fähig sind. Ideen der praktischen Vernunft, der sittlichen Freiheit, Tugend, Unsterblichkeit, Gottheit, der gestirnte Himmel, das Weltall mit einem harmonischen Weltplane, die Schicksale der Menschheit und der Individuen unter der Leitung und Regierung eines allheiligen Wesens — Ideen, die in der Seele selten ohne eine höhere Rührung des Gefühls zum Bewußtseyn gelangen, — diese Ideen werden wegen ihres untrennbaren Zusammenhanges mit dem Gefühlsvermögen, der poetischen Darstellung, und der freiesten, lebendigsten Versinnlichung am meisten fähig seyn. Darum ist unser Schiller bei weitem der größte aller Lehrdichter. Was er dichtend lehrt, und lehrend dichtet, geht ursprünglich und unmittelbar aus der Vernunft hervor. Seine didaktischen Gedichte enthüllen die wichtigsten Wahrheiten, lösen die geheimsten Räthsel, erregen die Gefühle des Erhabenen, durchdringen heiligend und beseligend den ganzen Menschen. — **Aber nicht bloß erhabene Wahrheiten, oder solche, welche an und für sich über dem Kreise der gewöhnlichen Lebensbeziehungen gelegen sind, fordert die didaktische Poesie; vielmehr kann jegliche Erkenntnißrichtung Gegenstand der Lehrdichtung werden, nur muß sie einer poetischen Auffassung, Anschauung, und Gestaltung fähig seyn.** In der Natur findet neben der königlichen Ceder auch der gemeine Ysop seinen Platz. Jedes Gebilde ist gut, wenn es seinem Zwecke entspricht. Die wahrhaft didaktische Poesie wird nur vom Individuellen ausgehen müssen, und durch dieses die allgemeine Wahrheit durchscheinen lassen, so daß das Individuelle gleichsam der Leib ist, welcher durch die Seele belebt wird, die aus ihm blickt. Kein Begriff werde mit dialektischer Spitzfindigkeit analysirt, sondern an einer zarten Verkörperung durch dichterisches Beispiel veranschaulicht; kein Beweis werde nach Schlüssen und Gesetzen des Denkens geführt, sondern die allgemeine Wahrheit verwandle sich wie von selbst in die poetische Vorstellung. Wenn Schärfe den dialektischen Forscher, so macht Wärme den philosophischen Dichter.

§. 539. **Aus dem Gesagten geht bereits hervor, daß die**

Digitized by Google

**Poesie in dem Lehrgedichte nicht bloß im äußern Schmucke desselben bestehe,** der etwa das Trockene und Unpoetische des Gegenstandes verschönere und ausschmücke. Selbst mit Episoden und glänzenden Beschreibungen ist dem Lehrgedichte wenig geholfen, wenn nur dadurch der Styl belebt und die Trockenheit des Unterrichts gemildert werden soll. **Die Poesie muß im Kerne des Werkes selbst liegen; am Stoffe muß die schöne, der ästhetischen Gestaltung fähige, Seite hervorgehoben werden, wenn wir uns dafür interessiren sollen.** Es gibt manche Wahrheiten, die durchaus keine Seite darbieten, von welcher sie sich mit der Phantasie auffassen, also poetisch darstellen ließen, z. B. die Lehren der Logik, Grammatik, Arithmetik u. s. w. Andererseits ist das gewöhnliche Mißverständniß zu vermeiden, als müsse der ganze Gegenstand erschöpft und also auch die prosaische Seite behandelt werden.

§. 540. Da die didaktische Poesie einen subjektiven Charakter hat, so unterscheidet sie sich von der epischen und dramatischen Dichtung leicht; mehr nähert sie sich der lyrischen Poesie, weil der didaktische Stoff von der Seite aufgefaßt wird, wo er zunächst das Gefühl anspricht, und in's Gebieth der Phantasie übertritt. **Da aber der didaktische Dichter das Einzelne nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellt, den Gedanken über das Gefühl und die Lehre über die Darstellung nicht wirklich herrschen läßt, aber herrschen zu lassen scheint; so entsteht dadurch die didaktische Ruhe, durch die sich das didaktische Gedicht wesentlich von dem lyrischen trennt. Daher ist auch die Sprache des Lehrgedichtes weniger kühn und lebendig, der Rhythmus gleichförmiger, als in der lyrischen Poesie.**

§. 541. Die innere Auffassungs- und Anschauungsweise der Erkenntniß wird aber nach ihrem reinen Charakter entweder in der Form eines organisch-zusammenhängenden Ganzen poetisch aufgefaßt, oder in der Form ironischer Veranschaulichung geltend gemacht, oder sie nimmt die epistolische Form an, in wiefern das, was der Dichter vorträgt, aus einem äußern Verhältnisse desselben zu andern Personen hervorgeht, oder in der Form der Sentenz individualisirt, oder ein Gegenstand in seinem hellsten Lichte aufgefaßt und der concentrirte Strahl trifft das Gefühl, den Witz oder die Phantasie, oder endlich unter einem allegorischen Bilde dargestellt. **Daraus gehen die einzelnen Formen der Lehrdichtung hervor: 1) das eigentliche Lehrgedicht, 2) die didak-**



Digitized by Google

**tische Satyre, 3) die didaktische Epistel, 4) das Sprnchgedicht, 5) das Epigramm, 6) die äsopische Fabel.**

§. 542. **Das eigentliche Lehrgedicht verhält sich zu den übrigen Dichtungsarten dieser Gattung, wie das Epos zu den kleinern erzählenden Gedichten. Es soll das Höchste leisten, was die didaktische Poesie vermag.** Es soll die übrigen, mit ihm verwandten Gedichte sowohl durch den Umfang seines Inhalts, als durch poetische Kraft übertreffen. Nicht einzelne, wenn auch noch so bedeutungsvolle Gedanken dürfen sich in Form der Aphorismen, also bloß äußerlich, an einander reihen; es muß vielmehr ein Grundthema durchgeführt werden, so daß alles Einzelne von ihm bedingt und organisch verbunden erscheine. Das Ganze muß die Phantasie des Dichters mit lebhaftem Interesse ergreifen, und von seiner poetischen Seite darstellen; nicht also logisch gegliedert, wie eine Abhandlung, soll das Ganze durchgeführt, und von allen Seiten erschöpft werden; vielmehr versinnlicht der Dichter die ihm vorschwebenden Gedanken und Ideen, und verwandelt sie in die Totalität eines Bildes, wodurch sie aus dem Gebiete der bloßen Erkenntniß herausgehoben, und in die Sphäre der Phantasie und und des Gefühls versetzt werden. Eingewebte Episoden, oder Digressionen, müssen nicht als unnützer Zierrath erscheinen; sie müssen sich wie von selbst an den Gegenstand anschließen, und dazu dienen, den Hauptgedanken in ein helleres Licht zu setzen. Das Nämliche gilt von Beschreibungen. Das Lehrgedicht fordert endlich lichte, deutliche Darstellung, prunklose Einfachheit und ruhigen Ernst. Lyrische Strophen eignen sich nicht für eine Dichtungsart, welche sich unter allen am wenigsten zum Gesange neigt. Der Hexameter, der sich im Griechischen und Lateinischen vortrefflich in den didaktischen Ton stimmen läßt, ward auch von mehreren Deutschen, z. B. Schiller, Neubeck, mit Glück gebraucht, besonders wenn der Gegenstand etwas Feierliches an sich hat. Außerdem scheinen kräftig fortschreitende und harmonisch hingleitende jambische Verszeilen von fünf Takten mit oder ohne Reim den natürlichen Gang des didaktischen Dichters in den neuern Sprachen am besten auszudrücken.

§. 543. **Man kann das Lehrgedicht am zweckmäßigsten in das höhere und niedere eintheilen; das erstere könnte man auch das philosophische, das zweite das scientifisch-artistische nennen.** Im höhern Lehrgedichte muß nicht gerade ein metaphysisches System dargestellt werden, wie es z. B. Lucrez

Digitized by Google

mit dem atomistischen gethan; der Gesichtspunkt kann auch moralisch, oder religiös seyn, z. B. Louis Racine's la Religion; auch kann der Dichter nur eine einzelne Partie aus der Metaphysik ergreifen, wie z. B. Haller über den Ursprung des Uebels, wie der geistreiche und kräftige Young in seinen Nachtgedanken sich über Leben, Tod und Unsterblichkeit verbreitet, oder Tiedge in seiner Urania. Nur muß das Gemüth des höhern Lehrdichters den gewählten Gegenstand ganz zu durchdringen vermögen, was einem Lucrez bei dem atomistischen Systeme und dem Eigennutzprincip eines Epikur unmöglich ward; ferner muß er im Stande seyn, für seinen Stoff eine durchgreifende Form aufzufinden. Darum meide er auch einen Stoff von zu großem Umfange, oder von ungleichartigen Bestandtheilen, die das beseelende Princip nicht organisch zu verbinden vermag. Verfällt aber der Dichter durchaus in den lyrischen Ton, wie Tiedge in seiner Urania; so wird das Gedicht natürlich den Leser ermüden. — Bei dem scientifisch-artistischen Lehrgedichte wähle der Dichter sich solche Gegenstände, deren Wahrheiten sich der anschauenden Erkenntniß einleuchtend machen lassen, welche sich freiwillig an die Neigungen des Menschen anschließen, und die folglich leicht aus der Sphäre der Reflexion in das Gebieth des Gefühls und der Phantasie hinüber gezogen werden können. Am glücklichsten war hierin Virgil. Haben mehrere Dichter nicht ganz widerstrebende Stoffe gewählt? Hier kann man mit Grund sagen: nil intentatum nostri liquere poetae. Derlei Lehrgedichte waren es auch, welche das Lehrgedicht überhaupt als unpoetisch in Verruf gebracht haben. Unter diesen Lehrgedichten sind alle die für verfehlte zu erklären, bei denen es auf einen förmlichen Unterricht angelegt ist. Man darf nur z. B. Vida's und Boileau's Poetik mit dem Briefe des Horaz vergleichen, um hinter das Geheimniß zu kommen, wie ein solches didaktisches Gedicht beschaffen seyn muß, um nicht aus dem Gebiete der Poesie verwiesen zu werden.

§. 544. **Die didaktische Satyre, oder Satyre vorzugsweise, setzt das Moment des Satyrischen überhaupt voraus.** Der Dichter wird überhaupt satyrisch (s. §. 82), wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale in der Form des Lächerlichen und des Spottes zu seinem Gegenstande macht. Der witzige Spott erscheint bald episch, bald dramatisch, bald in lyrischem Erguſſe;



Digitized by Google

auch kann er in dialogischen und andern Erfindungen sich mit genialer Keckheit zwischen der Poesie und Prosa hin und her bewegen, wie bei Lucian; oder in kräftiger und geistreicher Prosa sich noch weiter vom Gebiete der eigentlichen Poesie entfernen, z. B. bei Rabener und Swift. Die Elemente der Satyre sind Ironie, Laune und Humor. Spottlieder, wie die alten griechischen Sillen gewesen zu seyn scheinen, sind von der didaktischen Satyre eben so wesentlich verschieden, wie alle schadenfrohen, höhnischen, gallichten und dem Pasquill ähnlichen Ausbrüche in Versen. — Uebrigens wird die Benennung »Satyre« bald von den Satyren oder Waldgöttern, welche in dieser poetischen Gattung bei den Griechen eine vorzügliche Rolle spielten, bald von dem Worte **Satur** abgeleitet, um die Mischung des verschiedenen Inhalts, der Verse mit der Prosa, und der griechischen mit der lateinischen Sprache zu bezeichnen.

§. 545. **Didaktisch wird die Satyre, wenn der Dichter das Einzelne nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellt. Der Satyriker ergreift entweder scherzend (komisch) das Ungereimte und Lächerliche, oder ernst (strafend) die Verkehrtheit in der Menschen Thun und Sitten;** aber auch er will nicht unmittelbar belehren, sondern belustigen, oder auch das Gemüth ernster bewegen, wo er das Leben im Gegensatze mit der Idee darstellt. Eben dadurch behauptet sich die Satyre in der Reihe der schönen Kunst, daß der Spott bloß um seiner selbst willen ergossen scheint, daß er das Ansehen hat, als habe der Dichter durch den Erguß seines Spottes bloß seiner satyrischen Laune, die ihn eben drängte, Luft machen wollen, ferner dadurch, daß sie uns die verderbte Gestalt der Wirklichkeit so vor Augen bringt, daß dieses Verderben durch seine eigene Thorheit in sich zusammenfällt. Nicht die Sittenlehre an sich ist der Zweck des Satyrikers, sondern sie wird ihm nur Veranlassung, in einer freien Gestaltung die Gefühle seines Innern zu lebendiger Anschaulichkeit zu bringen. Doch wird die Satyre wegen des nach außen gehenden Strebens den reinern Gattungen der Poesie nachstehen müssen.

§. 546. Nie darf der Eifer des Dichters seine ästhetische Geistesfreiheit stören. **Der Dichter muß aus einem, über den besondern Beziehungen gelegenen, höheren Standpunkte, der Thorheit und Verworrenheit der Menschen zusehen;** darum geht auch die strenge Satyre weit leichter in Prosa über, als die spielende. Die strafende Satyre erlangt poetische Freiheit, in-

Digitized by Google

dem sie in's Erhabene übergeht; die scherzende Satyre erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand zum freien Spiele einer gefälligen, heitern Laune macht. Die ernste Satyre muß jeder Zeit aus einem Gemüthe hervorgehen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Uebereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welcher in einem Juvenal, Swift, J. J. Rousseau, Haller, Jean Paul und andern zur Begeisterung wird."

§. 547. **Die Satyre ist allgemein oder persönlich.** Die erstere dehnt sich auf das ganze Menschengeschlecht aus, wie Gulliver's Reisen von Swift. Der Satyriker darf nicht einzelne, zufällige Erscheinungen in der Zeit, sondern muß an dem Individuellen das Allgemeine, die Idee in der menschlichen Natur offenbaren. Die wahre Satyre schließt deshalb alles Gehässige, verletzende Sarkasmen und persönliche Pasquille aus und wählt sich nur solche Gegenstände, die in's Bereich der Poesie gezogen werden können und dürfen, mithin ästhetisch ausführbar sind. Die Bestrafung des satyrischen Dichters soll mehr wider die Sache, als wider die Person gerichtet seyn; die von ihm geschilderten Personen müssen Repräsentanten ihrer Gattung seyn. Will die persönliche Satyre als Poesie gelten, so muß sie sich zum Charakterbilde erheben, oder die dramatische Form annehmen. Auch sollte sie sich nie von der sittlichen Regel trennen, daß das Wohl des Einzelnen nur dem Wohle des Ganzen aufgeopfert werden dürfe, und daher nur solche Thoren und Lasterhafte geißeln, deren verderblichem Einflusse auf die Sittlichkeit Aller auf keine andere Weise vorgebeugt werden kann.

§. 548. **Der Satyriker ist aber nach Al. Schreiber's treffender Bemerkung auf das Gebiet menschlicher Freiheit beschränkt, muß sich also hüten, seine Geißel gegen körperliche Gebrechen zu schwingen.** Doch gibt es auch in der sittlichen Welt Gegenstände, welche durchaus kein Ausmalen gestatten, sondern bloß angedeutet werden können, wenn das Bild nicht Ekel erregen soll, wie Juvenal's zehnte Satyre, oder Swift's Gemälde einer Buhlschwester, in dessen Verdeutschung Alxinger die Farben noch kräftiger auftrug.

§. 549. **Die allgemeine Satyre hat ein bleibendes Interesse,** weil sie solche Thorheiten und Verkehrtheiten der Men-

Digitized by Google

schen züchtigt, die ihren Grund in den Neigungen der Menschen haben, und zu allen Zeiten, nur unter andern Formen, wiederkehren. **Die Lokal- und Personalsatyre wird tiefer auf die Mitwelt wirken**, wie z. B. Swift's Mährchen von der Tonne; **aber ihr Interesse wird vorübergehend seyn.** Sie ist veraltet, so wie die Originale nicht mehr da sind, Sitte und Zeitverhältnisse sich ändern. Rabener fristet nur noch ein kümmerliches Daseyn in Bibliotheken, weil er nur das eigentliche Nichts im Leben, die vorübergehende Erscheinung in demselben darstellte, nicht an dem Individuellen das Allgemeine, die Idee in der menschlichen Natur offenbarte.

§. 550. **Uebrigens fordert auch die didaktische Satyre die Wahl eines Hauptgegenstandes**, Eines Lasters, das bestraft, Einer Thorheit, die verspottet werden soll, worauf sich dann alle einzelnen Theile der Satyre beziehen müssen. Sie fordert, daß das Ungereimte und Unvernünftige in seiner Nichtigkeit, in individueller Gestalt zur lebendigen Anschauung gebracht werde; **sie fordert also auch innern Zusammenhang und anschauliche Gestaltung einer vom Gemüthe und von der Phantasie getragenen Vorstellungsreihe, wie das Lehrgedicht.**

§. 551. **Von dem eigentlichen Lehrgedichte unterscheidet sich aber die didaktische Satyre nicht nur durch ihre Grundlage des Lächerlichen und Ironischen, sondern auch, daß die Lehren mehr Resultate als Zwecke der Darstellung sind, und der didaktische Ton ruhiger, gleichförmiger und minder lebhaft ist, als der satyrische.** Dieser nähert sich wohl der Sprache des gewöhnlichen Lebens, ohne Wiederhall desselben zu seyn. Er erhebt sich frei, springt kühn von einem Gedanken zum andern über, ohne jedoch den Faden des didaktischen Zusammenhanges zu verlieren, und wird besonders durch eingewebte Reden, Dialogen u. s. w. belebt.

§. 552. **Wählt der Satyriker die epische oder dramatische Form, und läßt er das Interesse der Form vorherrschen, dann gehört sein Gedicht nicht mehr der didaktischen Satyre, sondern dem Epos oder Drama an**, wie Buttler's Hudibras, die Komödien des Aristophanes und viele andere.

§. 553. **Keine Dichtart, wie Al. Schreiber bemerkt, kann des Metrums entbehren, am wenigsten die Satyre, welche ohnehin der Prosa so nahe steht, obgleich einige der vorzüglichsten unter den alten und modernen Dichtern wie Lucian und Swift sich der Prosa bedienten.** Doch nähert sich Lucian

Digitized by Google

auch in der Form der Poesie wieder durch den Dialog. Die Griechen wählten, da ihre Satyre mehr den lyrischen Charakter trug, den Jambus:

**Archilochum proprio rabies armavit iambo.**

Die Römer schufen die didaktische Satyre, und dafür schien ihnen der Hexameter angemessener. Die Neuern brauchen häufig den gereimten Alexandriner, den reimlosen fünffüßigen Jambus, auch den gereimten vierfüßigen Jambus mit Trochäen und Daktylen gemischt. Für den burlesken Ton, welcher der lachenden Satyre so gut läßt, eignet sich dieser letzte Vers besonders. Goethe hat sich dessen häufig bedient.

§. 534. **An die Satyre läßt sich in Ermanglung einer systematischen Einreihung am füglichsten die Parodie und das Travestiren anschließen.** Bei beiden wird ein bereits vorhandenes ästhetisches Produkt, aus einer der vier poetischen Grundformen, und zwar mit einem ernsthaften Charakter vorausgesetzt. Dieses Kunstwerk muß aber nach seiner Haltung und Durchführung, ja selbst nach vielen einzelnen Stellen und Ausdrücken so bekannt seyn, daß der Leser der Parodie und Travestirung sich dasselbe lebhaft vergegenwärtigen kann; denn auf dieser stillschweigenden Vergleichung beider durch die Phantasie beruht der Effekt der gelungenen Parodie und Travestirung. Die Parodie macht den Dichter in seinem Kunstwerke lächerlich, indem sie seiner Begeisterung ein gemeines Bild unterschiebt, das Objekt des parodirten Kunstwerks also verändert, die ernste Form desselben aber beibehält. Die Travestirung läßt den Gegenstand des ernsthaften Kunstwerkes stehen, verändert aber die Form desselben, und gibt ihn so durch muthwillige Behandlung dem Gelächter Preis. Man kann alle Dichtungsarten parodiren und travestiren; besonders aber sind die epischen und dramatischen dazu geeignet. Indessen scheint eine solche Behandlung eines ernsten Stoffes eine Herabwürdigung des Schönen und Guten, und ist auch wirklich eine; denn durch eine Parodie wird uns der wahre Genuß des ernsthaften Kunstwerkes verkümmert, weil wir uns dabei wider Willen an die lustigen Einfälle des parodirenden Dichters erinnern. Daher sollte man nur das Fehlerhafte parodiren, und nicht so ein einzelnes Kunstwerk, als vielmehr eine falsche Tendenz und einen verderbten Geschmack lächerlich machen wollen. Für die fehlerhafte Form wird die Parodie, für den ver-

Digitized by Google

fehlten Stoff die Travestie die satyrische Absicht am besten erfüllen. Man hat indessen eben sowohl die klassischen Werke ausgezeichneter als schlechter Schriftsteller parodirt und travestirt. Beweise davon sind die Aeneide von Blumauer (der es übrigens, ihrer Plattheiten ungeachtet, nicht an lebhaftem Witze fehlt); die travestirte Jungfrau von Orleans, der travestirte Hamlet, der travestirte Nathan der Weise (diese sind unter aller Kritik). Die besten Parodien sind Herodes v. Bethlehem von Mahlmann gegen Kotzebue's Hussiten vor Naumburg, der Schicksalsstrumpf gegen Müllner's Schuld von Müchler, und Graf von Platen's verhängnißvolle Gabel gegen die Schicksalstragödien überhaupt. Auch Aug. Wilh. Schlegel's »Weltgesang dreier Poeten« ist ein kleines Meisterwerk der Parodie — Festgesang deutscher Schauspielerinen bei der Rückkehr des Theaterpräsidenten. — Als eigene Gattung hat die Parodie nur einen untergeordneten Werth.

§. 555. **Die didaktische Epistel unterscheidet sich bloß durch ihre Form und ihren geringern Umfang vom eigentlichen Lehrgedichte; sie versinnlicht bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle, und geht aus dem äußern Verhältniß des Dichters zu andern Personen hervor.** Die Theorie dieser Dichtart gründet sich auf die Natur des Briefes und den Unterschied zwischen Prosa und Poesie. Die Epistel muß durch und durch eine Beziehung auf die Person haben, welche schreibt, und auf die, an welche geschrieben wird. Durch die Richtung an Einen gewinnt ein solches Gedicht an Wahrheit, Individualität und Lebhaftigkeit; darum wird ein didaktisches Gedicht dadurch noch nicht zur Epistel, daß es an eine Person gerichtet ist, wie z. B. Pope's Versuch über den Menschen, obwohl er dem Lord Bolingbrocke zugeschrieben ist, weil eben jene persönlichen Beziehungen fehlen. Um aber den prosaischen Brief und die poetische Epistel zu unterscheiden, müssen jene persönlichen Beziehungen ein reinmenschliches Interesse gewähren; und wie sehr sich auch alles um die Individualität des Dichters drehen mag, so muß doch diese Individualität selbst wieder das tiefere Gemüth und die ganze edlere Natur des Dichters selbst ankündigen; und obwohl der Dichter nur zu Einer Person spricht, so individualisirt er doch dieselbe so, daß er zu ihr als zu seinem ganzen Geschlechte redet. Die Briefform ist Ursache, daß der Ton dieser Dichtart kunstloser, oft spielend wird, daß die Uebergänge sich leichter knüpfen, ohne daß deshalb an eine völlige Planlosigkeit zu denken ist. Ueberhaupt fordert der Briefton Leich-

Digitized by Google

tigkeit, Gewandtheit und eine heitere Laune. Um auch dem Sylbenmaße alle Freiheit und Leichtigkeit zu geben, wählt man dazu in neueren Sprachen entweder Verse von ungleicher Länge, oder die vierfüßigen Jamben. Horaz, das Vorbild der didaktischen Epistel, brauchte den Hexameter; die ältern französischen Dichter den Alexandriner, die Engländer den gereimten fünffüßigen Jambus.

§. 556. **Im Spruchgedichte (der gnomischen Poesie) wird die innere Auffassungs- und Anschauungsweise der Erkenntniß in der Form der Sentenz individualisirt dargestellt. Gnomen, oder Denksprüche, sind kurz und kräftig ausgedrückte Lehren der Weisheit, aus Erfahrung gebildet, und in eine anziehende Form gekleidet.** Sie sind gleichsam, wie Herder sagt, das ganze Ergebniß des beobachtenden menschlichen Verstandes; nur muß man Verstand haben, ihren Verstand zu fassen, und Gefühl, die Schönheiten ihres Ausdrucks zu fühlen. Es sind schlichte und einfache Haus- und Lebensregeln in saubere Vers- und Reimlein gebracht. Dem ersten Anscheine nach zeugen diese Gebilde mehr von ängstlich nettem Fleiße, als von kühn schaffendem Talente; aber man darf sie nur erst recht in's Auge fassen, und man wird erstaunen, welche Innigkeit, Tiefe und Herzlichkeit in diesen, mit leichten Zügen und mattem Kolorit hingeworfenen, bessern Gedichten einer frühern Periode sich ausspricht. Eine jede Sentenz muß ein kleines, gediegenes, für sich bestehendes Ganzes bilden. Eine Zusammenstellung mehrerer solcher Gnomen ohne nähere Verbindung gibt die gnomische oder Spruchpoesie, wie die des Theognis. Es muß durch diese Lehren in der Seele die Stimmung des Edlen erweckt werden. Zwar stehen die einzelnen Sprüche für sich selbstständig da, aber ein leicht durch sie hinziehendes Band verknüpft sie in freier Verschlingung zu einem schönen Kranze. Der Charakter dieser Poesie fordert, daß die Lehren sich besonders auf Sittlichkeit und Lebensklugheit beziehen, und nicht bloß wahr, einleuchtend und bedeutsam, sondern auch neu, oder doch wenigstens neu gesagt und poetisch anschaulich dargestellt erscheinen. Außerdem fordert man von ihnen besonders gedrungene Kürze und Gediegenheit sowohl in der Idee als in der stylistischen Einkleidung derselben. Das schicklichste Sylbenmaß ist das elegische, oder auch fünffüßige reimlose Jamben und Trochäen. Sie können aber auch in kurzer, kräftiger Prosa ausgesprochen werden. Der Orient war reich an herrlichen Gnomen, die echte Heimath der Denksprüche, deren die Bibel noch viel treffliche bewahrt. Denn Poesie und Phi-

Digitized by Google

losophie sind dort noch eins; die hebräischen Gnomiker sind eigenthümlicher, reicher und tiefsinniger, als die der Griechen. Die neuern Zeiten sind verhältnißmäßig ärmer daran; doch haben die Deutschen viele Denksprüche und Priameln, die theils als Kernreden in größern Gedichten, z. B. in dem Renner des Hugo v. Trimberg, ferner in Oden und Tragödien vorkommen, theils in eigenen Gedichten dieser Art. Vorzüglich spruchreich sind Klopstock, Schiller, v. Goethe, Jean Paul. Mit Auszeichnung genannt zu werden verdient Leop. Schefer's Laienbrevier. Auch hat sich als Gnomendichter durch didaktische Tiefe und epigrammatische Schlagkraft Rückert ausgezeichnet.

§. 557. **Das Epigramm, oder Sinngedicht (beide Benennungen werden aber bald im engern, bald im weitern Sinne genommen) läßt sich unter keine andere Dichtungsart füglich bringen, am meisten Aehnlichkeit hat es noch mit dem Spruchgedichte, bildet aber gleichsam den Keim zu jeder andern Dichtungsart, wenn nämlich der Dichter den Gegenstand in seinem hellsten Punkte faßt, und der koncentrirte Strahl sein Gefühl, oder seinen Witz, oder seine Phantasie mächtig anregt.** Bei den Alten gehört das Epigramm vorherrschend der ernsten Betrachtung des Lebens an und schließt sich in dem Versbaue seiner Doppelstrophe rhythmisch und metrisch sogar der antiken Elegie an, während das neuere lange Zeit nur dem Scherze geweiht, und mit seinem Stachel der Ironie am Schluß des Ganzen zur scharfen Verwundung sogar der Persönlichkeit bestimmt war, bis namentlich die geistreichen Untersuchungen von Herder über das antike Epigramm auch hier wieder den modernen Geist durch den antiken eines Würdigern belehrten, und so auch dem epigrammatischen Ernst des Gedankens eine tiefere Weihe zurückkam. Die griechische Anthologie hat viele treffende Epigramme auf Kunstwerke. Der Epigrammatist hatte das Kunstwerk vor sich; er verfolgte die Idee des Ganzen in seinen Theilen, und verknüpfte wieder alle Schönheiten der Theile in die Idee des Ganzen. Wollte er nun sein Gefühl, welches das schöne, auf ihn wirkende Ganze erregt hatte, in Worten darstellen, so entstand ein Epigramm. Der Dichter stellte des Künstlers Werk mit einem scharfsinnigen Gedanken in's hellste Licht, oder suchte es genau mit dem Gefühle zu bezeichnen, das der Künstler erregen wollte.

§. 558. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ergibt sich von selbst, daß das Epigramm bald epischer, bald dramatischer, bald

Digitized by Google

lyrischer, bald didaktischer Natur seyn könne, jetzt mehr dem Ernste, jetzt dem Scherze, oder auch dem Satyrischen zugewendet. **Immer aber muß das Epigramm sinnvoll seyn;** nur Ein Gedanke darf im Epigramme herrschen, dieser aber muß treffend, geistvoll seyn, den Gegenstand in einem seltenen und interessanten Lichte zeigen, aber auch einfach und kurz, klar und bestimmt ausgedrückt werden. Weil der Gegenstand uns nur in einem einzigen, aber in seinem hellsten Punkte dargestellt werden soll; muß streng gehaltene Einheit, muß Sparsamkeit sowohl als weises Verhältniß der Züge gegen einander, und auf den letzten Punkt des Ausgangs Statt finden. Das Epigramm verdankt allerdings seine Entstehung den Aufschriften und Denkmälern; aber Erwartung und Aufschluß, worin Lessing das Wesen dieser Dichtart setzte, sind nur Bedingung einzelner Arten von Epigrammen. So kann auch die Forderung, daß im Epigramm eine sogenannte Spitze (Pointe, acumen), d. h. eine witzig-treffende Richtung vorhanden seyn müsse, nicht weiter als auf das witzige und satyrische Epigramm ausgedehnt werden; wohl aber wird ein lichter Gesichtspunkt, in welchem sich die ganze Darstellung gleichsam koncentrirt, erforderlich seyn.

§. 559. **Die äußere Form des Epigramms ist mannichfaltig; ihre Wahl hängt von der Willkühr des Dichters und der Beschaffenheit des Inhalts ab.** Griechen und Römer brauchten gewöhnlich das elegische und jambische Sylbenmaß für das Epigramm. Das erstere ward auch von mehreren deutschen Dichtern gewählt, und des letztern, mit abwechselnder und ungleicher Verslänge, bedient man sich in den meisten neuern Sprachen, in welchen dann auch der Reim zur Rundung der ganzen Form fast unentbehrlich ist.

§. 560. **An das Epigramm, zumal das witzige, läßt sich noch das Räthsel und die Charade mit dem Anagramm anschließen. Das Räthsel enthält in dichterischer Form die dunkle und bildliche Umschreibung eines Gegenstandes oder Begriffs, welcher aus den angegebenen, ausschließenden und wesentlichen Merkmalen durch Nachdenken aufgefunden (errathen) werden soll.** Dieses Spiel des Witzes und Scharfsinnes wird um so vollkommener seyn, je schärfer, treffender und ungewöhnlicher der Gegenstand bezeichnet, je mehr zugleich dem Nachdenken überlassen und je mehr die poetische Seite des Gegenstandes hervorgewendet wird. Denn soll das Räthsel poetisch seyn, so muß

Digitized by Google

es auch wahrhaft ästhetische Bilder und Ideen in uns wecken. Das Finden des Schlüssels muß das Interesse erhöhen, anstatt es zu tödten. Von den Eigenschaften und Merkmalen des Gegenstandes müssen so viele angegeben werden, als zu seiner ausschließlichen Bezeichnung erforderlich sind, aber auch wenig genug, um etwas zu errathen übrig zu lassen. Styl und Metrum muß im Räthsel epigrammatisch seyn. Wir finden das Räthsel bei den ältesten orientalischen Völkern, dann bei den Griechen, ferner während des Mittelalters bei östlichen und westlichen Nationen, den Arabern, Skandinaviern ꝛc., endlich in den ausgebildeten Literaturen der neuern Zeit. Doch ist es hier mehr zur Unterhaltung und zum bloß gesellschaftlichen Witz herabgesunken. Unter den neuern Räthseldichtern zeichnen sich vorzüglich Schiller und Langbein, Georg Phil. Schmidt und Houwald aus.

§. 561. **Abarten des Räthsels sind: 1) die Charade (oder das Sylbenräthsel), deren Gegenstand ein Wort ist, das man zu errathen aufgibt, indem man erst die einzelnen Sylben als für sich bestehende Wörter auf eine räthselhafte Weise beschreibt, und dann erst das Ganze andeutet.** Gelungen kann man eine Charade nennen, wenn die verschiedenen Räthsel, welche sie enthält, sich passend aufeinander beziehen, und mit einer epigrammatischen Spitze im Ganzen zusammenlaufen. Am angemessensten spricht sich dieß Gedankenspiel in Versen aus, und vorzüglich eignen sich dazu jene Sprachen, welche einen Ueberfluß von zusammengesetzten Wörtern haben, wie vor allen die griechische und deutsche Sprache. Letztere hat noch den Vortheil, daß sie oft die Substantive unverändert zusammensetzt. Man hat häufig die Charade in kleine Erzählungen, Sonette und andere Formen eingekleidet. Vorzügliche Charaden haben wir in Almanachen und Zeitschriften von Kind, Große, Körner, Theodor Hell, v. Göckingk, in der Theaterzeitung, im Modejournale u. s. w. Eine schöne Sammlung sind die Agrionien.

§. 562. **2) Das Anagramm**, oder die rückwärts versuchte Lesung eines Wortes oder Redesatzes, so wie die Versetzung eines oder mehrerer Buchstaben eines oder mehrerer gegebenen Worte, um daraus eins oder mehrere von ganz verschiedenem Sinne hervorzubringen, **welches demnach wieder zwei Arten unter sich begreift, a) Den Logogryph (oder das Wort- und Buchstabenräthsel), bei welchem man durch die angedeutete Wegnahme oder Versetzung einzelner Buchstaben verschiedene**

Digitized by Google

**Dinge in einem Worte und daraus endlich das Wort selbst errathen läßt.** Darum geht im Logogriph oft eine ganze Reihe von Räthseln hervor. Wieland hat einige im Jahrgange 1778 des deutschen Merkurs geliefert. Mehrere finden sich in der von Adolf Bäuerle redigirten Theaterzeitung. Wird das ganze Wort umgekehrt, so entsteht **b) der Palindrom.** Auch hier muß der Stoff poetisch-epigrammatisch seyn, z. B. **Amor, Roma**, Regen, Neger.

§. 563. **Die äsopische Fabel, welche die Griechen den Apolog, zum Unterschiede von den Mythen, nannten, ist Darstellung einer praktischen Lehre, die sich entweder auf Lebensweisheit oder Lebensklugheit bezieht, unter einem, aus der physischen Welt hergenommenen, Sinnbilde.** Zu jeder Fabel gehören also nothwendig zwei Stücke: eine Lehre und ein Bild (Fall, Faktum), in welchem sie mitgetheilt wird; die Lehre ist der Stoff, den der Dichter behandelt und der eigentliche Zweck der Fabel (daher ist die äsopische Fabel ein didaktisches Gedicht); das Bild ist die Form, oder das poetische Mittel, die Lehre anschaulich zu machen, und eben durch diese Form wird die Fabel zum Gedichte. Der Mensch soll sich im ästhetisch-vollendeten Bilde wieder erkennen, sich selbst, nach seinen Fehlern und Mängeln, in einem Spiegel erblicken, wo er, hinter der Hülle der Dichtung, sein eigenes Bild in dem vorgehaltenen Charakter wieder findet (**mutato nomine de te fabula narratur**). Um jedoch Gedicht zu seyn, muß die äsopische Fabel ein ästhetisches Gefühl bestimmen können, sey es nun das Gefühl des Erhabenen, des Großen oder des Scherzhaften, des Lächerlichen, das des Tragischen oder des Naiven, des Satyrischen u. s. w. und nach dem beabsichtigten Total-Eindruck auf das Gemüth (nicht bloß auf den Verstand) wird der Dichter die ästhetischen Motive wählen.

§. 564. Die Lehre muß eine Wahrheit enthalten, die für sich, ohne Beweis und langes Nachdenken, in die Augen fällt. **Moralische Wahrheiten sind die schicklichsten, insofern sie allgemeines Interesse haben, und der Versinnlichung am fähigsten sind; es dient aber auch dazu ein bloßer Erfahrungssatz, oder eine Klugheitsregel für irgend eine bestimmte Lage des menschlichen Lebens.** Nur darf die Lehre nicht zu gemein, oder alltäglich seyn. Die Fabel wird um so interessanter, je bedeutungsvoller die Lehre ist. **Aber eine bloße Er-**

Digitized by Google

**Kenntnißwahrheit taugt nicht für die Fabel.** Doch läßt uns die Lehre oft auch einen Blick in die Weltordnung thun, welche sich in der thierischen Schöpfung und Pflanzenwelt so gut zeigt als im Leben des Menschen. Die Lehre kann am Anfange oder am Schlusse der Fabel ihre Stelle finden; im letztern Falle wird die Aufmerksamkeit mehr gespannt; mitunter wird sie auch einer der handelnden Personen in den Mund gelegt; auch kann sie ganz wegbleiben, wenn sie auch dem, im Denken ungeübten, Leser von selbst einleuchtet.

§. 565. **Das aus der physischen Welt entlehnte Bild, durch welches jene Lehre versinnlicht wird, ist ein erdichtetes Faktum,** im weitern Sinne des Worts, **aus der organischen oder unorganischen Natur, welcher der Fabeldichter menschliche Denk- und Handlungsweise leihet, damit der Mensch sich in jenem Bilde wieder erkenne. Diesem Faktum muß der Dichter aber Individualität und Wirklichkeit ertheilen;** denn setzt er den Fall nur als möglich, so entsteht bloß ein Beispiel oder Gleichniß. Durch die Wirklichkeit des Falles wird auch die Ueberzeugung von der Wahrheit der Lehre desto lebhafter.

§. 566. Die aus der physischen Welt entlehnten Wesen müssen aber immer etwas dem Menschen Analoges haben; **darum eignet sich die Thierwelt am besten für den Fabulisten,** da sie sich schon durch den Instinkt dem Menschen nähert, und sich in ihr auch menschliche Eigenschaften finden, wie Muth, Klugheit, Tücke, Grausamkeit, Furcht ꝛc. Zugleich erhält der Fabulist den Vortheil, daß die Charaktere und Verhältnisse der thierischen Welt meist schon bestimmt und bekannt sind, ohne daß er sie erst zu schildern nöthig hätte, und daß sie einen unveränderlichen Naturtypus haben. Jeder Mensch handelt in jeder Lage verschieden; nicht so ist es in der vernunftlosen Welt, ein Fuchs ist, wie alle Füchse, eine Palme, wie alle Palmen. Doch wählt die Fabel gern die allerbekanntesten Thiere, damit sie weiter nichts als ihren Namen nennen darf, um einen ganzen Charakter zu schildern. Auch wird dem Menschen, dessen anschauende Erkenntniß die Fabel befördern soll, dadurch die Unbefangenheit erhalten, daß nicht Wesen seiner Gattung handelnd eingeführt werden. Denn unsere Theilnahme an dem Thun und Leiden dieser geringern Geschöpfe ist nicht so lebendig, um unsere Aufmerksamkeit von der zum Grunde liegenden Lehre abziehen zu können. Endlich gibt die Thierwelt dem

Digitized by Google

Dichter lebhaftere, deutlichere und abstechendere Bilder, die weniger Verwirrung und Mißdeutung zulassen. **Die Thiere müssen aber in der Fabel ihren Natur- und Kunsttrieben, ihrer ganzen Lebensweise gemäß, folglich als Thiere handeln,** und der Sphäre des Menschen nur so nahe gebracht werden, daß dieser sich in ihnen wieder erkenne.

§. 567. **Der Fabulist darf aber auch seine handelnden Personen außer dem Thierreiche wählen, und die Pflanzenwelt und auch das Lebloſe werden sich von ihm benützen lassen, wo sie als Bild eines Menschlichen dienen können.** Z. B. die beiden Kornähren von Kästner, die Thurm- und die Sonnenuhr von Nikolai. Ueberhaupt erstreckt sich das Gebiet der Fabel dieß- und jenseits des Thierreiches so weit, als der Fabulist sich getrauet, der Lehre, die er im Sinne führt, Anschauung geben zu können. Auch allegorische Wesen mögen unter dieser Bedingung in der Fabel erscheinen.

§. 568. **Dem Gesagten zu Folge können folgende Forderungen an die Fabel gemacht werden:** 1) Wahrheit, es muß zwischen dem Bilde und Gegenbilde eine Analogie herrschen. — 2) Natürlichkeit; es muß das aufgestellte Bild (Faktum) nicht nur mit sich selbst übereinstimmen, sondern auch mit dem Charakter der Naturwesen, welche in der Fabel redend und handelnd auftreten; 3) Klarheit, nicht nur das Faktum muß einleuchtend dargestellt werden, auch der Sinn und die Bedeutung der Fabel muß dem Leser ungesucht sich darbieten; 4) Würde, da durch das Bild eine Lehre aus der sittlichen Welt veranschaulicht werden soll, so darf es nicht gemein und niedrig seyn; 5) Einfachheit, gibt der Dichter der Erzählung ein zu reiches Detail, erhält die erdichtete Situation eine eigenthümliche Bedeutung; so hört sie auf bloßes Bild zu seyn, das Interesse wird auf die Handlung als solche geleitet, und die Lehre tritt verdunkelt in den Hintergrund zurück.

§. 569. **In der Form der äsopischen Fabel herrscht die wesentliche Verschiedenheit, daß entweder aus der erdichteten Erzählung bloß eine allgemeine Wahrheit hervorgeht, oder die Bestätigung dieser Wahrheit an einem zweiten wirklichen Falle nachgewiesen wird.** Die Fabeln der ersten Art kann man einfache, die der letztern zusammengesetzte nennen.

§. 570. **Die Form der Fabel ist gewöhnlich episch, kann aber auch dramatisch seyn,** wie in den dialogischen Fabeln Willamow's; **ihr Ton ist bald ernst, bald scherzend,**

Digitized by Google

bald satyrisch. Letzterer findet in den meisten Fabeln unsers Pfeffel Statt; nur hüte sich der Dichter, der Fabel eine epigrammatische Wendung zu geben; dadurch hebt er das Wesen derselben auf, und das Gedicht wird zu einem Epigramm, oder zu einem scherzhaften Einfalle, wie z. B. Circe von Pfeffel. **Die Fabel kann prosaisch oder metrisch seyn; im letztern Fall wählt man das epistolarische Sylbenmaß, oder noch besser, die vierfüßigen gereimten Jamben.**

§. 571. **Auf die Erfindung der Fabel führt uns entweder das Nachdenken über eine moralische Wahrheit, zu welcher wir einen besondern Fall aufsuchen, aus dessen Erzählung jene anschaulich hervortrete; oder das Nachdenken über einen einzelnen Fall, in welchem wir eine Wahrheit anschaulich dargestellt finden, und dieß ist die älteste und poetischere Form der Fabel. Endlich kann man auch eine bekannte Fabel irgend eines Schriftstellers umändern,** wenn man die Geschichte derselben eher abbricht, als sie zu Ende ist; oder sie weiter fortführt; oder einzelne Umstände darin verändert; oder den merkwürdigsten Umstand zu einer neuen Fabel herausnimmt, wie es Lessing häufig gethan. Hieraus erhellt zugleich, wie sehr dem Fabulisten die sorgfältige, sinnige Beobachtung der Natur und liebendes Verweilen bei den Beziehungen in den Reichen derselben zu dem höhern, durch innere Freiheit bewegten, Menschenleben zu Statten komme.

§. 572. Die Fabel führt den Namen äsopische, aber nicht als wenn Aesop der Erfinder gewesen; wir finden sie viel früher im Orient, und selbst bei den Griechen vor Aesop, bei Hesiod, Archiloch und Stesichoros; sondern weil Aesop, der seine Fabeln bei einzelnen wirklichen Anlässen und Vorfällen, wahrscheinlich nur mündlich erzählte, im klassischen Alterthum als Vorbild galt. Der Ursprung der Fabel ist weder einmal von einem besondern Volke, viel weniger von einem Dichterindividuum abzuleiten; sie ist ja die erste, kindliche Moralpoesie, als solche Eigenthum der Menschheit selbst. Darum finden wir sie bei allen nur etwas gebildeten Völkern, und überall da, wo der poetische Sinn lebendig, und der Verstand zu moralischen Reflexionen erwacht ist.

§. 573. **Die äsopische Fabel ist wohl verwandt, aber doch zu unterscheiden von dem Beispiel, von der Parabel, von der Mythe und Allegorie.** Das Beispiel hebt aus einem Gattungsbegriffe einen Artbegriff hervor, einen besondern Fall aus einer allgemeinen Regel, es ist ein einzelner Fall in Concreto; es

Digitized by Google

macht im Einzelnen das Allgemeine anschaulich, ist folglich erläuternd. Der einzelne Fall wird nicht als ein wirklicher, sondern nur als ein möglicher dargestellt. Z. B. Schon mancher Rath hat einen ganz andern, als den beabsichtigten Erfolg gehabt, wie der des Las Casas. Die Parabel, die nach ihrem griechischen Ursprunge so viel als Gleichniß bezeichnet, dem Wortsinne nach Nebeneinanderstellung, führt den Menschen zu seinem eigenen Geschlechte, und zeigt ihm, was weise ist und thöricht in den Bemühungen und Bestrebungen desselben. So die Parabel vom Könige, der das große Mahl gab; sie faßt also die Idee der Menschheit in deren mannichfachen Beziehungen in der Einzelnheit und zwar im Menschen selbst auf, so daß dieser ein Bild der Menschheit wird. Ihr Wesen ist bildliche Analogie; eigentlich ist sie nur logische Induction, und gehört dem Gebiet des philosophirenden Gedankens an; aber poetisch wird ihr Standpunkt, wenn das Gleichniß selbst mehr allegorisirend hervortritt, oder wie die Fabel sich auf eine tiefere Naturanschauung gründet, und als deren Wiederschein hervortritt. Die Parabel dient zum Zeugniß der Möglichkeit einer Sache; die Fabel stellt dagegen die innere Nothwendigkeit einer Sache dar, insofern sie eine Wirklichkeit in der Natur, nach nothwendigen, unabänderlichen Gesetzen zum Grunde legt, und diese Naturgesetze in einzelnen Vorfällen und Begebenheiten darstellt. Die Parabel kann bloß Wahrscheinlichkeit für die Anwendung des erdichteten Falles auf einen ähnlichen geben, da die Fabel die moralischen Gesetze der Schöpfung selbst in ihrer Wirklichkeit und innern Nothwendigkeit zeigt. Darum dürfen auch in der Parabel die vernunftlosen Geschöpfe nur als untergeordnete symbolische Wesen erscheinen. In der Parabel werden Bild und Gegenbild, der einzelne Fall und die allgemeine Wahrheit nebeneinander hingestellt. Dadurch unterscheidet sie sich zunächst von der Allegorie, in welcher nur das Besondere, das Bild hervortritt; die Auffindung des Allgemeinen aber, oder Gegenbildes, dem Leser überlassen wird. Von der Fabel aber durch folgende Momente: die Fabel nimmt ihre Vorfälle aus der Thierwelt, die Parabel aus dem Menschenleben; der Fabel ist es mehr um die Veranschaulichung einzelner Maximen, Klugheitsregeln ꝛc. zu thun; der Parabel um die Veranschaulichung höherer allgemeiner Wahrheiten; die Fabel sucht mehr dem Verstande eine Ueberzeugung abzunöthigen, diese mehr auf das Gemüth zu wirken; jene hat mehr eine irdische, diese eine überir-



Digitized by Google

dische Tendenz. Bei den Griechen hatte das Wort Parabel (Nebeneinanderstellung) bloß die Bedeutung eines erdichteten Beispiels oder Gleichnisses, das den Zweck hat, eine praktische, allgemeine Lehre anschaulich zu machen; bei den Hebräern aber ist sie von einer höhern Bedeutung und einem größern Umfang; die hebräische Parabel führt dem Menschen, als Mitgliede eines höhern, unsichtbaren Reichs, die Natur vor als ein Bild und Symbol, welches ihm nicht deshalb vorgehalten wird, damit er allgemeine Wahrheiten und Erfahrungs- oder Klugheitslehren daraus lerne und erkenne, sondern damit er eine höhere, übersinnliche Lichtwelt und ihre göttliche und ewige Ordnung darin erschaue. So weisen auch Krummacher's Parabeln mit vieler Wahrheit eine höhere Bedeutung in den Eindrücken nach, die ein kindlicher Sinn von der Natur empfängt. Darum steht die Parabel auch in Rücksicht des Vortrags und Styls höher als die Fabel. Es versteht sich übrigens von selbst, daß diese höhere Tendenz und Gattung der parabolischen Dichtung die niedere nicht ausschließe. In der Darstellung erfordert die Parabel Einfachheit, Kürze und Natürlichkeit.

§. 574. Die mythische Dichtung ist symbolisch, sie deutet dem Menschen die Sprache der Natur; sie ist nicht Spiegel, wie die Fabel, sondern Aufschluß eines Verborgenen, z. B. die Lilie und die Rose von Herder. Von der Parabel unterscheidet sie sich dadurch, daß außermenschliche Wesen handelnd vorgestellt werden; mit der Fabel hat sie ebenfalls das Erzählende gemein, so wie die Absicht, die Reflexion über das Ethische des Daseyns zu erregen und durch ihre Kunde zu belehren; aber der Kreis, aus welchem sie ihren Stoff wählt, ist das Mythische selbst. Daher sind es die Beziehungen des Göttlichen und Menschlichen aufeinander, welche hier walten, und indem sich dasselbe wieder in bestimmter Persönlichkeit kund gibt, sehen wir hier den Menschen im Umgange mit Göttern und Genien, welche auf sein Leben freundlich und feindlich wirken, und denen er sich selbst zu- oder abwendet. Herder's Paramythien hüllen allgemeine Lehren mit dem zartesten Kolorit der Grazie in symbolische Dichtung ein. Diese Dichtart setzt einen höhern Grad der Imagination und Kenntniß voraus, als die Fabel und die niedere Parabel. Die Parabel und Paramythie kann wie die Fabel ohne bestimmte Versmessung immer noch auf dem Gebiete der Dichtkunst bestehen, wofern nur überhaupt das Dichterische der Reflexion in ihnen überwiegt; doch erhebt sich die Sprache über die gewöhn-

Digitized by Google

liche Prosa, ist lebendiger, blühender, musikalischer. In der Fabel wird der allgemeine Begriff veranschaulicht durch ein konkretes Bild, in der Allegorie geschieht die Veranschaulichung durch ein gleich angemessenes allgemeines Bild; die Fabel individualisirt, die Allegorie generalisirt.

Die allegorische Dichtung ist doppelter Art. Die höhere Allegorie durchdringt als Spiritus rector das Ganze. Hierin ist vor allen und fast einzig Dante in seiner divina Comedia zu nennen. Dieses Werk umfaßt das ganze Universum, und durchdringt es mit der Idee des Christenthums. Die ganze Vorwelt ist eine Allegorie des Christenthums, welches hinaufstrebt über die Gegenwart in den Aether der Ewigkeit. Alle Elemente des Lebens werden zusammengefaßt, und das Historische und Symbolische werden unaufhörlich und unauflöslich verknüpft. Alles ist bedeutend, alles allegorisch. Aber ein solches Gedicht bildet eine eigene Rubrik unter den Dichtungsarten, und darf ja nicht der Didaktik zugezählt werden. Bloß wegen ihrer innern heroischen Größe und wegen ihrer epischen Züge, wird diese poetisch-ideale Reisebeschreibung durchs christliche Universum zu dem Epos gerechnet. Das niedere allegorische Gedicht, wie die bekannte Erzählung von den drei Ringen, die auch Lessing in seinen Nathan verwebte, oder Horazens Ode an ein Schiff, Pfeffel's Gedicht: »Ein Schiff, das lang im Ocean« ꝛc., bezeichnet einen Gegenstand und seine Beschaffenheit durch einen andern ihm ähnlichen Gegenstand und dessen Eigenschaften, der dann ein Bild des erstern wird, und ihn bestimmter, sinnlicher und eindringlicher macht. Die Auffindung und Vergleichung jener Aehnlichkeit überläßt der Dichter dem Leser, dem er bloß das Bild darstellt, ohne es mit seinem Gegenbilde zusammenzuhalten. Doch wird mitunter am Schlusse die Bedeutung des Bildes vom Dichter selbst enthüllt, z. B. in Bürger's Blümchen Wunderhold. Daher ist die Allegorie an sich schwerer zu verstehen, als die Fabel. Aber die allegorische Dichtung ist keineswegs bloß ein Product des Verstandes oder des Witzes, sondern sie geht ebenfalls aus dem Gemüth hervor, und zwar aus einem sehr aufgeregten Gemüthe, wie z. B. in Goethe's Tasso am Schlusse. Die Eigenschaften der allegorischen Dichtung sind, wie die der Allegorie überhaupt: Wahrheit, Klarheit, Einfachheit und Würde. Ihr poetischer Werth hängt von der Schönheit der Gestaltung, dann vorzüglich von der Vollständigkeit der



Digitized by Google

Uebertragung des Ganzen, und von möglichster Congruenz seiner einzelnen Theile ab. Allegorien voll tiefen Sinnes lieferte Uhland.

§. 575. **Einige Aesthetiker schließen der didaktischen Poesie auch die beschreibende, oder malende an, aber mit Unrecht.** Der Gedanke und sein Zeichen, das Wort, die Darstellungsmittel der Poesie, sind an die Form der Zeit gebunden, und können nur vorübergehend wahrgenommen werden. Die Poesie also, die sich dieser Darstellungsmittel und Zeichen bedient, stellt das Leben dar, insofern es in einem anschaulichen Bilde unter der Form der Zeit (d. i. vorübergehend), der Einbildungskraft erscheinen kann. Es ist mithin gegen das Wesen derselben, das Coexistirende und Ruhende, als solches theilweise zu schildern, weil durch mechanische Zusammensetzung oder Herzählung der Theile eines sichtbaren Gegenstandes nie ein lebendiges Bild entsteht, dagegen oft ein einziges Merkmal eines solchen Gegenstandes an denselben erinnert, und ihn treffend zu bezeichnen vermag. Die beschreibende oder malende Poesie, als eine besondere Gattung, ist also nicht statthaft, sie widerspricht dem Wesen derselben. Beschreibungen oder Schilderungen sichtbarer Gegenstände und ihrer gleichzeitigen Theile können nur dann Bestandtheile eines Gedichts ausmachen, wenn jene in Bewegung und Handlung gesetzt werden, so daß die Schilderung den Gegenstand gleichsam vor unsern Augen entstehen läßt, oder ihn durch Thätigkeit charakterisirt, und so dem fortschreitenden Gange eines Gedichts angemessen ist. Ferner findet die beschreibende oder malende Poesie dort ihre eigenthümliche Stelle, wo sie nur als Scene dient, auf welcher der handelnde Mensch dargestellt wird, wie im Epos, in der Idylle. Die Natur wird hier zum Rahmen um das Gemälde der Menschheit. Doch kann auch hierin der Epiker zu weit gehen, wie z. B. Byron, dessen Beschreibungen von Naturscenen zu pomphaft sind. Ueber Thomson's Jahrszeiten und Ew. v. Kleist's Frühling, Matthisson u. a.

## Epische (erzählende) Poesie überhaupt.

§. 576. **Hier darf man vor Allem die Gattung (episches Gedicht, epische Poesie) und ihre Eigenthümlichkeiten nicht mit der Art, besonders dem Epos im höchsten Sinne, verwechseln.** Wie die lyrische Poesie ihren Namen von der Lyra, der ursprünglichen Begleiterin des lyrischen Gedichts, führt, so die epische von Epos, der lebendigen Sage, dem gesprochenen Wort; **die epische Poesie ist darum, der Wortbedeutung nach, erzäh-**

Digitized by Google

**lende Poesie, erzählende Dichtungsart, welche das poetische Ereigniß als etwas Vergangenes der Einbildungskraft ruhig darstellt. Sie hat verschiedene Unterarten, die nach Umfang und Bedeutung verschieden sind.**

§. 577. Die wahre Erzählung soll eine Begebenheit deutlich und vollständig mittheilen. Klarheit, Objektivität, und innerer Zusammenhang der wirkenden Umstände sind daher Haupterfordernisse derselben. Dieß gilt in noch höherem Grade von der poetischen Erzählung (im weitern Sinne) als vollendeter, d. h. lebendiger und anschaulicher Darstellung einer ästhetischen Idee unter der Form einer Begebenheit oder Handlung.

§. 578. **Was die Gegenstände der Erzählung selbst anlangt, so umfaßt dieselbe nicht bloß menschliche Handlungen und Schicksale, sondern auch Wundereregnisse und Wunderwirkungen, welche mit dem Menschenleben in Beziehung gesetzt werden;** und sie ist um so reichhaltiger an jenen, je größer die Scene und der Zeitraum sind, welche sie umfaßt.

§. 579. **Vermög jenes Begriffs aber wird zu jeder poetischen Erzählung erfordert: 1) ein poetisches Ereigniß,** d. h. eine Reihe von Erscheinungen und Veränderungen, welche, durch eine, zum Grunde liegende, Idee verbunden, ein Ganzes bilden, worin ein individuelles, und an sich vollkommenes Bild des Menschenlebens dargestellt werden kann. Man nennt dieß auch die Fabel der Erzählung, und es ergibt sich hieraus von selbst, daß dieser Stoff der poetischen Erzählung nicht schlechthin aus gemeinen Verhältnissen des täglichen Lebens, oder aufgerafften historischen Thatsachen bestehen könne. Im Allgemeinen kann die Fabel der Erzählung sowohl aus Verhältnissen und Lagen, als aus dem freien Willen der Personen entspringen. Da aber in der erzählenden Darstellung die Handlung als Geschehenes und schon Vollendetes vorgestellt wird; so erscheint sie mehr als Begebenheit und der Mensch abhängig von der äußern Ordnung, in welche er gestellt wird. Hier wird daher die Freiheit weniger, als das Schicksal und selbst der Zufall wirken. Die Haupterfordernisse einer guten Fabel sind anziehende Personen, Lagen und Verhältnisse, und eine anziehende, abwechselnde Folge der Veränderungen, was man auch den Verlauf der Begebenheit nennt; und eine Verschiedenheit der Erzählungen in dieser Hinsicht besteht auch darin, daß das Interesse derselben bald mehr auf den Personen und zwar ihrer Eigenthümlichkeit (Charakter) und ihren Schicksalen, bald

Digitized by Google

mehr auf den Verhältnissen, in welchen sie auftreten, und auf dem Verlauf der Handlung (Fabel im engern Sinne) liegt, obwohl beide sich gegenseitig bestimmen, und in Uebereinstimmung stehen müssen. Dem Umfange der Handlung und der Menge der Charaktere nach, kann die Erzählung einfach oder zusammengesetzt seyn. Im letztern Falle vorzüglich wird ein poetischer Gegensatz, d. h. Verschiedenartigkeit der Charaktere gefordert. Bei dem Verlaufe der Handlung aber lassen sich die Entstehung, oder Anlage, die Verwicklung und die Auflösung, oder Entwicklung, unterscheiden. Auch bei einer zusammengesetzten Fabel muß jedoch die Verwicklung noch zu übersehen seyn, sich in einem klaren Bilde zusammenfassen lassen, und die Nebenhandlungen dürfen, dem allgemeinen Gesetze eines organischen Ganzen gemäß, die Aufmerksamkeit auf die Haupthandlung nicht vernichten, sondern müssen zur Entwicklung und Vollständigkeit des Ganzen hinwirken.

§. 580. **In diesem Allen nun zeigt sich 2) die poetische Darstellung**, welche hauptsächlich in der klaren und lebendigen Entwicklung des allmälig Geschehenen, mithin vorzüglich in der Anordnung der erfundenen Charaktere, Verhältnisse und Lagen sichtbar wird. Dadurch ist jedoch nicht gefordert, daß der Erzähler immer mit dem eigentlichen Anfange der Begebenheit anfangen müsse; denn oft ist dieses das Unbedeutendste; oft fängt im Gegentheil der erzählende Dichter mit einem Momente der Handlung an, der den Leser oder Zuhörer sogleich in die Mitte derselben versetzt, und begierig macht, Anfang und Entwicklung weiter zu erfahren; wiewohl wir dieses darum nicht als nothwendige Regel jeder Erzählung anzusehen haben. Die Folge der Vorfälle und Veränderungen ist hier also keine chronologische oder bloß logische, sondern durch den Zweck einer poetischen Darstellung bestimmt. Sie hängt sonach von der Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung ab. Erstere fordert eine klare Uebersicht der Ereignisse, wozu auch natürliche Abtheilungen und Ruhepunkte dienen. Hier darf aber das Eigenthümliche der erzählenden, epischen Darstellung nicht übersehen werden, welches sie von der dramatischen Darstellung unterscheidet. Da nämlich der Erzählende seinen Gegenstand als vergangen betrachtet, so verweilt er mit größerer Ruhe auf demselben. Daher ist der Erzählungsstyl ruhiger und ausführlicher, als der dramatische und lyrische, obwohl er weder die Erhebung des Gefühls aus-

Digitized by Google

schließt, noch in Geschwätzigkeit fallen darf. Er schildert die Gegenstände objektiver, d. h. unabhängiger von den Eindrücken, welche der Handelnde, oder leidenschaftlich Bewegte von ihnen empfängt. Auch hat der erzählende Dichter darum einen größern und freiern Spielraum, weil er für die Einbildungskraft, der dramatische Dichter dagegen zunächst für den Sinn darstellt. Was aber die mit Anschaulichkeit verbundene Lebendigkeit der Darstellung betrifft, so besteht sie in der das Gefühl erregenden Entwicklung anziehender Gegenstände, und sie ist es eben, deren Wirkung die fortdauernde Theilnahme ist, welche der Leser, oder Zuhörer, an dem Erzählten nimmt. Diese fortdauernde Theilnahme äußert sich durch Besorgnisse des Lesers für die Personen, Mitfreude und Mitleid bei ihren Schicksalen, und die gespannte Aufmerksamkeit auf die zukünftige Entwicklung, welche am Ende der Erzählung liegt; und sie wird am sichersten anhalten, wenn die Thatsachen sich mit Möglichkeit, bedingt durch die Charaktere und den Ton des Ganzen, leicht und natürlich aneinander reihen. Auch der epische Rhythmus muß gleichförmiger seyn, als der lyrische.

§. 581. Auch die epische Poesie zählt ihre Unterarten, die nach Umfang und Bedeutung verschieden sind; auch unter den epischen Dichtarten gibt es mannichfaltige Abstufungen, Uebergänge und Annäherungen; die Hauptformen aber des Epischen bleiben die poetische Erzählung, der Roman und das eigentliche Epos oder die Epopöe, in sofern nämlich entweder eine einfache begebenheitliche Handlung, oder ein individuelles, einheitlich-bestimmtes Leben, oder endlich eine Handlung von allgemeiner, welthistorischer Bedeutsamkeit, die Basis der epischen Dichtung ausmacht.

§. 582. Die poetische Erzählung charakterisirt sich durch die einfache begebenheitliche Handlung, also eine Handlung von geringem Umfange, ohne episodische Abschweifungen, woraus sich die Leichtigkeit der Uebersicht, Einfachheit des Plans und unbefangene Natürlichkeit des Tons von selbst ergeben. Die einzelnen Formen der poetischen Erzählung sind die eigentliche poetische Erzählung (poetische Erzählung im engern Sinne), die Legende, die Romanze und Ballade, die Novelle und das Mährchen.

§. 583. Die eigentliche poetische Erzählung offen-

bart ihre wesentliche Eigenthümlichkeit durch die einfache begebenheitliche Handlung ohne Episoden und die stete Beziehung der Handlung auf eine Hauptperson, auf welcher der Erzähler das Interesse zusammenhält. Irrig wähnte Lafontaine, auf die erzählte Geschichte komme es nicht, wohl aber auf die Art der Erzählung an. Die poetische Erzählung spielt nicht mit erdichteten Begebenheiten, wie ein Kind mit Bildern; sie eröffnet uns einen Blick in das Innere der Seele, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Sie zeigt uns, wie Neigung und Leidenschaft den Menschen auf die mannichfaltigste Art zum Handeln treiben; wie das gute Princip in der menschlichen Natur mit dem bösen streitet; wie die Schwäche des menschlichen Herzens, und wie die Kraft und Größe sich offenbart. Sie hat einen psychologischen Gehalt. Wenn sie unsere Menschenkenntniß auch nicht eigentlich erweitert, bestätigt sie wenigstens, was wir von der menschlichen Natur schon wußten, und zeigt es in einem neuen und interessanten Lichte. Sie hat, ohne zu moralisiren, einen moralischen Werth, wenn sie das Liebenswürdige und Edle, wo es in seiner natürlichen Schönheit hervortritt, nur nicht entstellt, nicht auf Kosten der edlern Gefühle den Sinnen schmeichelt.

§. 584. **Der Stoff der poetischen Erzählung kann aus der Mythenwelt, aus dem Reiche der Feen und Elfen, oder aus der Geschichte entlehnt werden; auf die Erdichtung kommt es hier weniger an; nur innere Wahrheit thut Noth, und daß der Gegenstand den fruchtbaren Keim der poetischen Entwicklung enthalte.**

§. 585. **Man theilt die poetische Erzählung, in Absicht auf Inhalt und Vortrag, in die ernsthafte und komische.** Jene ist entweder sentimentaler Natur, und fordert von Seite des Dichters poetisches Zartgefühl, und sorgfältige Vermeidung aller Empfindelei, oder sie hat eine moralische Tendenz, die aber nicht auf Kosten des dichterischen Werthes hervorgehoben werden darf. Die komische Erzählung setzt im Dichter fröhliche Laune, heiteren Witz und kräftige Ironie voraus, und das Komische beruht entweder auf dem Stoffe, oder auf der Form, oder auf beiden zugleich. Versinnlicht sie die Schwächen und Thorheiten der Menschen, so geschieht es bloß, um durch ihre Darstellung das Gefühl der Lust zu erregen, wodurch das Gebiet der poetischen Erzählung genau gegen das Feld der Satyre begrenzt wird.

§. 586. **Eigenschaften der poetischen Erzäh-**

Digitized by Google

lung sind **Leichtigkeit, Natürlichkeit und anschauliche Lebhaftigkeit der Darstellung.** Episoden, breite Schilderungen und ähnliche Verzierungen, wovon der Roman und das Epos den freiesten Gebrauch machen, darf die poetische Erzählung nur mit Sparsamkeit benützen, wenn sie sich unmittelbar aus dem Gegenstande selbst ergeben; überhaupt muß die poetische Erzählung wegen ihrer größern Einfachheit und Begrenzung einen raschern Gang nehmen, als es dem Romane und dem Epos geziemt.

§. 587. **Die Form der poetischen Erzählung kann rhythmisch oder unrhythmisch seyn;** wie viel echt-poetische Erzählungen in Prosa besitzen wir Deutsche! Ist sie rhythmisch, so scheint sich für die erotische und scherzhafte Erzählung der gereimte, unstrophische, vier- und fünffüßige Jambus im Wechsel mit Anapästen am besten zu schicken, für die naive und burleske der gereimte vierfüßige Jambus mit Daktylen untermischt, und in alterthümlicher Wortfügung.

§. 588. **Die Legende ist poetische Erzählung, aber eigenthümlicher Art; ihr Charakter beruht auf der ästhetischen Darstellung einer wunderbaren, oder doch ungewöhnlichen Handlung oder Begebenheit, welche als Faktum der christlich kirchlichen Tradition angehört.** In den meisten Fällen ist es ein wunderbarer Vorfall aus dem Leben eines heiligen Mannes in dem christlichen Alterthume, welcher in derselben dargestellt wird. Daher rührt auch der Name, weil aus den Lebensgeschichten der Heiligen früher, bei dem öffentlichen Gottesdienste, stets einzelne, zu diesem Zwecke besonders gewählte, Stücke dem Volke zur Erbauung vorgelesen wurden. Die Einwürfe, welche man der Legende machte: 1) sie fehle gegen die historische Wahrheit, 2) gegen echte Moral, den Zweck der Menschheit, endlich 3) gegen die Regeln einer guten Einkleidung und Schreibart, hat der verewigte v. Herder theoretisch und praktisch widerlegt. — Ein Haupterforderniß der Legende ist das Wunderbare, welches hier religiöser Art seyn, oder sich auf einen Gegenstand der kirchlichen Sage beziehen muß; eigen ist ihr ferner die Schilderung der aufopfernden Hingebung für den Glauben. Auch die Legende ist entweder ernsthaft oder komisch, entweder rhythmisch oder prosaisch. Ein einfaches Metrum, das sich auch zur Strophe gestalten kann, mit und ohne Reim, wird am angemessensten seyn. Eigenthümlich bleibt ihr der schlichte, einfältige Ton, den die stille und sanftere Begeisterung des frommen, gläubigen Herzens erzeugt,

Digitized by Google

und mit welchem Geziertheit und poetische Ueberladung unverträglich ist. Die poetische Legende gehört vorzugsweise den Deutschen an; die ernste bildete vorzüglich v. Herder aus, ferner Justi, Kosegarten, W. A. Schlegel und Schwab, die komische vorzüglich Langbein, v. Goethe und Pfeffel. Doch läßt sich hiebei nicht läugnen, daß durch die Art, wie Pfeffel und Langbein dabei verfuhren, in den meisten Fällen der ursprüngliche Charakter dieser Dichtform zerstört werde. Denn die komische Legende muß in kindlich unschuldiger Lust gedichtet seyn und eine harmlose Heiterkeit bewirken, die der Würde des Heiligen, welches darin behandelt wird, keinen Eintrag thut. Auch der von Fouqué und Amalie von Imhof gelieferte, 1814 erschienene Sagen- und Legenden-Almanach enthält viel Gelungenes.

§. 589. **Die Romanze und Ballade sind ursprünglich Eins.** Verschiedene Völker hatten verschiedene Benennung für eine und dieselbe Sache. Die Romanze findet sich vorzugsweise bei den Spaniern, die Ballade bei den Engländern und Schotten, deren Spuren jedoch bis in die älteste dänische Vorzeit hinaufreichen. Die Benennung Romanze entstand aus der verderbten romänischen Sprache (Romance), woraus auch die heutige spanische Sprache sich gebildet hat, und ist eigentlich ein Gesang in der Landessprache. Ballade bezeichnete ursprünglich ein zur Harfe gesungenes, wohl schwerlich zum Tanze bestimmtes Lied lyrischen und historischen Anklanges, mit einem in jeder Strophe wiederkehrenden Schlußvers. Wir sehen, daß diese romantischen Volksgesänge bei gesangliebenden Völkern theils aus früheren Zeiten sich fortpflanzen, theils neu entstehen, ohne daß sie eben aus dem Munde eines Dichters von Berufe kommen, oder niedergeschrieben werden. Hieraus fließt von selbst ihre Bestimmung zum leichten Gesang, die Kürze in der Behandlung, die Einfachheit der erzählten Geschichten, da sie sich dem Gedächtnisse einprägen sollten. So schieden sich die Romanzen von den umfassenderen Romanen, die ursprünglich Ritterbücher waren, und erst späterhin in Prosa aufgelöst zu Volksbüchern bearbeitet worden sind. Die Romanzen waren aber eben so natürlich durch ihren Inhalt, wie durch die einheimischen Töne, die sich darin regten, national. Und in der That sind den alten Volksgesängen die eigenthümlichsten Züge der ganzen Denk- und Gefühlsweise jedes Volkes anvertraut, oft mit unauslöschlichen und Charakter bestimmenden Erinnerungen

Digitized by Google

innigst verwebt. Bemerkenswerth bleibt es auch, daß in den südlichen Dichtungen nirgends eine Spur von Gespenstern oder andern Schreckbildern der Phantasie anzutreffen ist, wo dagegen in den nordischen Balladen, besonders der Engländer, Schotten und Dänen, alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder in's Leben herüber wehen. Auch gestaltete sich die nordische Ballade in der eilenden und andeutenden Entwicklung der Zustände, welche sie vorführte, mehr dramatisch als die südliche Romanze, und schloß das Bild, welches sie aufstellte, mehr ab, als die Romanze, welche sich daher häufig zum Cyklus erweitert. In der äußern Form unterscheidet sich die spanische Romanze von der englischen Ballade durch das trochäische Sylbenmaß, in welchem die Assonanz mit verschieden verschlungenen Reimen wechselt, an dessen Stelle in der englischen Ballade das jambische trat.

§. 590. **Man könnte im Allgemeinen die Romanze und Ballade erklären als die poetische Erzählung einer romantischen Begebenheit in lyrischer Form.** In der Romanze und Ballade vereinigt sich das epische Interesse mit dem lyrischen so, daß der Unterschied zwischen lyrischer und epischer Poesie zu verschwinden scheint. Gleichwohl bleibt die Romanze und Ballade epischer Natur, und die Handlung, oder das Begebenheitliche in Beziehung auf menschliche Individualität, muß die Grundlage der Romanze und Ballade bilden, und das Hauptinteresse begründen. Die Romanze und Ballade unterscheidet sich von den übrigen epischen Dichtungsarten nicht durch einen Ton, der das eigene Gefühl des Dichters stärker ausdrückte, als der gewöhnliche Gang der Erzählung, auch in Versen, es mit sich bringt. Auch wo das eigene Gefühl des Dichters, wie in andern Erzählungen, zu schweigen scheint, weil es ganz in die objektive Darstellung übergegangen ist, verschwistert sich die Romanze und Ballade mit der lyrischen Poesie, indem sie ihrem Stoffe die Form des Liedes gibt, nicht etwa nur die metrische Form, sondern zugleich auch die rasche Bewegung desselben. Wie ein wallender Strom, oder wenigstens wie ein rieselnder Bach zwischen engen Ufern, ergießt sich in dieser Dichtart die Begebenheit, die in andern erzählenden Gedichten gleichsam ausgebreitet und langsamer hinfluthet. Darum kann sich die Begebenheit nicht umständlich und zusammenhängend entfalten. Hier gibt es kein Festhalten, kein Motiviren der Handlung, keine Rhe-

Digitized by Google

torik im Ausdrucke der Leidenschaft, kein Ausspinnen der Reden; die Handlung wird nur leicht skizzirt, und die Einbildungskraft muß das Fehlende, das Uebersprungene ergänzen. Weil aber die Romanze und Ballade ein erzählendes Gedicht bleibt; so kann es in ihr nicht zum begeisterten Fluge der höhern Lyrik kommen; denn die Erzählung fordert ihren innern, objektiven Zusammenhang; dadurch wird der lyrische Schwung der Romanze und Ballade gemäßigt. Je näher diese dem Volksliede ist, desto treuer bleibt sie ihrer ursprünglichen Bestimmung; doch ist es kein wesentliches Erforderniß, daß die Romanze und Ballade durchaus „volksthümlich und schlechthin populär verständlich seyn müssen.

§. 591. **Der Stoff der Romanze und Ballade ist aus der Welt der Sagen entlehnt, sie steht zwischen dem freien Liede und dem Epos mitten inne, sie ist Tochter des Liedes und Mutter des Epos, ihr Ton wird daher immer den der Sage nachahmen müssen.** Sie beschränkt sich meistens auf Ereignisse, die sich kurz erzählen lassen, oder hebt aus einer längern Reihe zusammenhängender Begebenheiten nur interessante Bruchstücke als ein Ganzes im Kleinen hervor. Von der Art sind die spanischen Romanzen vom Cid, aus denen deswegen Herder durch geschickte Zusammenstellung eine Art von epischem Ganzen im Großen machen konnte. So ist höchst wahrscheinlich das Lied der Nibelungen aus epischen Volksliedern entstanden.

§. 592. **Die Neuern gaben den Namen der Romanze den scherzhaften und komischen Gedichten dieser Art, den ernstern den der Ballade.** Die Romanze in diesem Sinne scheint durch die komische Oper entstanden, oder wenigstens allgemeiner verbreitet worden zu seyn. Ihre Ausbildung verdankt sie den französischen Dichtern, welche sich überhaupt zum Scherze neigen, und bei denen auch die Zärtlichkeit mehr den spielenden, als den sentimentalen Ton hat. Der Romanzendichter in diesem beschränktern Sinne travestirt entweder das Religiöse, Mythische und Heroische, wie Bürger in der Europa und Frau Schnipps, oder er wählt seine Situation, wie der Lustspieldichter, aus dem wirklichen Leben, wie Löwen, und die meisten französischen Dichter.

§. 593. **Die Ballade in dem eben angedeuteten Sinne liebt das Schauerliche und Wunderbare.** Ihr Wunderbares führt seine Beglaubigung unmittelbar mit sich; denn es ist gegründet in dem herrschenden Volksglauben der Zeit, auf die es sich bezieht. So

Digitized by Google

viel Reiz aber auch dieß Außerordentliche dieser Dichtart verleiht, so läßt sich darin doch nicht eine wesentliche Eigenschaft der Ballade geltend machen. Sie beschränkt sich oft auf eine tragische Situation, wodurch sie das Gemüth in Anspruch nimmt, oft auf eine phantastische Erscheinung, welche sie, wie eine Nebelgestalt, dem Auge vorüber gleiten läßt. Die Ballade kann sich auch der dramatischen Form nähern, wie z. B. die altschottische »Edward« übersetzt von Herder; aber immer wird sie den lyrischen Charakter beibehalten müssen. Uebrigens haben die Romanze und Ballade mit allen epischen Dichtarten die drei Hauptmomente, Exposition, Verwicklung und Auflösung gemein.

§. 594. **Verwandt mit der poetischen Erzählung ist ferner die Novelle, größtentheils exotischen und scherzhaften Inhalts, gleichsam eine Episode im Roman, in den sie mitunter auch, wie z. B. in Donquichotte, verwebt wird.** Wie der Roman, schließt sich die Novelle mehr an die Wirklichkeit an. Aber der eigentliche Roman zeigt das Leben in der Wirklichkeit in reicherer, phantastischer Verwicklung und mit größerer Ausführung der Charaktere, auf welcher ein Hauptinteresse derselben beruht. Die Novelle dagegen beschränkt sich mehr auf einfache Vorfälle des Lebens. Ihr Interesse liegt mehr in den Situationen und deren Verflechtung, weswegen die Charaktere mindere Ausführung erhalten. Die Novelle strebt, von ihrem Anfange an, zu einem nothwendigen Schlusse hin, der aus dem Mittelpunkte des Stoffes organisch hervorgeht. Der Schluß des Romans ist gewissermaßen mehr willkührlich, indem er sich gleichsam nur als letzte Begebenheit an eine Reihe von Begebenheiten, freilich zur vernunftgemäßen Befriedigung, anschließt. In der Novelle ist der Schluß als das entschiedenste und ihrem Interesse wesentlichste Moment anzusehen; das Interesse des Romans hingegen beruht nicht sowohl in dem Resultate des Ausganges, als in der fortlaufenden, mannichfach wechselnden Richtung des Lebens selbst. Vom Mährchen unterscheidet sich die Novelle dadurch, daß sie sich an das tägliche Leben an-, und das Wunderbare ausschließt. Ihr von der poetischen Erzählung verschiedener Charakter beruht aber nicht bloß auf der unrhythmischen Form derselben. Sie hat ihren Ursprung und ihre Heimath in der feinen Gesellschaft; weshalb sie auch in jenem Zeitalter vorzüglich blühend gefunden wird, wo Rit-

Digitized by Google

terthum, Religion und Sitten den edlern Theil von Europa vereinigten. Die Novelle ist ursprünglich eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, einer gewissen Pointe willen, die sie in sich schließt, so erzählt, wie man sie in gebildeter Gesellschaft erzählen würde, die an und für sich einzeln interessirt, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältniß der Bildung derselben zu sehen. Da sie interessiren soll, so muß sie in ihrer Form irgend etwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb seyn zu können verspricht. Der Erzähler wird seine Kunst dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts tändelnd zu unterhalten, und es durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessiren lassen. Aber da man es selbst in der besten feinen Gesellschaft mit dem, was erzählt wird, wenn nur die Art anständig und bedeutend ist, nicht eben so genau zu nehmen pflegt, so liegt der Keim zu diesem Auswuchs in dem Ursprunge der Novelle überhaupt. Doch sollte eine gewisse Züchtigkeit der Darstellung um so weniger fehlen, weil gerade das Ruhige, welches der Charakter der epischen Dichtart ist, jede Lascivität desto bemerkbarer macht. Oft sind aber dem künstlichen Erzähler die ersten Blüthen vorweggenommen; er muß also durch seine Kunst auch bekannte Geschichten durch die Art, wie er sie erzählt, und vielleicht umbildet, in neue zu verwandeln scheinen. Aber welchem Erzähler einzelner Geschichten, ohne innern, weder historischen, noch mythischen Zusammenhang, würden wir wohl lange mit Interesse zuhören, wenn wir uns nicht für ihn selbst zu interessiren anfingen? Die Novelle ist ganz geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigenthümlichsten derselben, indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen. Darum sey der Novellendichter ein philosophischer Geist, der die Verhältnisse der Gegenwart klar überschaut. Und in der That kann diese indirekte Darstellung des Subjektiven für manche Fälle angemessener und schicklicher seyn, als die unmittelbare lyrische, und gerade das Indirekte und Verhüllte in dieser Art der Mittheilung verleiht ihr einen höhern Reiz. Doch verliert dadurch die Novelle noch keineswegs ihren objektiven Charakter; sie bestimmt daher gerne das Lokale und das Kostüme genau, obwohl sie es, den Gesetzen und Gesinnungen der

Digitized by Google

feinen Gesellschaft gemäß, immer noch im Allgemeinen hält. Uebrigens drückt der Mangel der metrischen Form in der Novelle, wie im Roman, natürlich aus, daß diese Dichtart, so viel dichterisches Interesse sie auch habe, dem wirklichen Leben nahe stehe.

War, wie Wendt sich ausdrückt, die Novelle bei Boccaccio und seinem Nachfolger Bandello, die veredelte, durch den Geist des Erzählers getragene, zu einem Ganzen ausgebildete und abgeschlossene, und in der reizendsten Fassung mitgetheilte Anekdote; so gab ihr Cervantes eine ernstere Bedeutung. In seinen lehrreichen Novellen spricht sich ein sittlicher und selbst die Vorurtheile seiner Nation mit leichter Ironie behandelnder Geist aus. Durch Tiek empfing die Novelle die umfassendere Aufgabe, durch Entwickelung eines interessanten Lebensverhältnisses, welches in den Geist einer Zeit tief eingreift, die Bedeutung desselben und sein Verhältniß zu dem ganzen Leben nach allen Seiten zu enthüllen. Eigenthümlich ist der Tiek'schen Novelle im Vergleich mit der des geistreichen Steffens, des an Anschauungen und Reflexionen überströmenden Leop. Schefer, W. Alexis u. a., daß sich das Lebensverhältniß, welches zum Thema der Schilderung gemacht wird, durch fortschreitende Dialektik des Dialogs, welche aber in die leichte Form geistreicher Conversation gekleidet ist, entwickelt, so daß die Personen, welche er in bestimmter Situation versammelt, mehr noch durch ihre Ansichten und Meinungen, als durch Handlung sich darstellen, und, gleich wie Parteien ihr Recht, so auch verschiedene berechtigte Seiten der Sache aussprechen, durch deren Gegeneinanderstellung und abschließende Verbindung die Bedeutung des Ganzen und die Idee des Dichters hindurchschimmert. Zu höherer Kunstwürde erhebt sich die Novelle durch das Aneinanderreihen einer Mehrheit einzelner Erzählungen, die theils innerlich durch Gleichheit des Styls und Verwandtschaft des Inhalts, theils auch wohl (wie z. B. in Boccaccio's Decamerone) äußerlich durch eine sie in sich aufnehmende Gesammterzählung untereinander verbunden sind; Novellenkranz.

§. 595. **An die poetische Erzählung von der einen, und an die äsopische Fabel von der andern Seite grenzt das Mährchen, vergleichbar der Arabeske in der Malerei. Es ist auch Fabel oder Erzählung, und das Erzählte dient eben so, wie in der äsopischen Fabel, zu anschaulicher Darstellung und Erweckung allgemeiner Ansichten des menschlichen Lebens; aber sein inneres Wesen ist Ergötzung durch Erregung der Phantasie.**

Im Mährchen mischt sich das Natürliche mit dem Uebernatürlichen; alles in ihm ist wunderbar, geheimnißvoll und unzusammenhängend; mit gesetzloser Freiheit mischt sich die Natur mit der Geisterwelt; und doch wendet der Mensch mit kindlicher Lust sich den Erscheinungen einer solchen Wunderwelt und den beweglichen Gestalten einer arglos spielenden Phantasie zu; denn das Chaos einer solchen Schöpfung endet mit einer Auflösung, welche dem Gefühl einen eigenthümlichen angenehmen Eindruck zurückläßt, wie eine musikalische Phantasie in Melodie endet. Das Mährchen entstand aus den mündlichen Erzählungen der Völker in den frühesten Zeiten der Bildung, wo man anfing, über den Ursprung der Welt und die Erscheinungen der Natur nachzudenken, und diese kosmogonischen Naturmährchen sind von der Menschheit fast unzertrennlich; nicht nur im Kindesalter der Menschheit, auch noch jetzt bieten sich uns solche Naturmährchen dar, in welchen sich das Liebliche mit dem Schauerlichen, das Seltsame mit dem Kindischen mischt. Aber nicht nur die wunderbaren Kräfte und Gebilde der Natur, auch das Außerordentliche und Unerklärbare im Leben der Menschen, und das mannichfaltige Weben und Verschlingen ihrer Schicksale, geben den reichsten Stoff zum Mährchen. Scheiden sich die Mährchen schon nach dem Typus der Landschaften, so sondern sie sich eben so sehr nach den Sitten und Gebräuchen der Völker. So verschiedenartig sie auch sind, immer tragen sie ein eigenthümliches Gepräge, ein eigenes Kolorit, und ohne zu wissen, worin denn eigentlich ein Mährchen bestehen, und welchen Ton es halten soll, so fühlen wir doch den wundersamen Ton, der in uns anschlägt, wenn wir nur das Wort Mährchen nennen hören. Kinder sind im Fache der Mährchen wohl die besten Kenner; Erwachsene tragen gewöhnlich schon zu Vielerlei im Kopfe herum, um sich einem unbefangenen Spiele der Phantasie hinzugeben. Letztere können sich nicht vorstellen, daß es mit dem bloßen, einfältigen Mährchen abgethan sey, sie deuten es, weil sie meinen, es müsse allerdings noch etwas dahinter stecken. Und in der That es dient ein geheimnißvoller Sinn im letzten Hintergrunde als Halt dem Ganzen. Aber nur der kindliche Geist vermag ihn ahnend zu fassen; das Mährchen will freilich, ohne allen andern Anspruch, als den auf leichte Unterhaltung, immer zunächst ergötzen, es bringt uns aber daneben, ohne es zu wollen, einen Schatz mannichfaltiger Lehre

Digitized by Google

und Lebensweisheit entgegen. Soll aber das Mährchen wirken, soll sein herrliches Luftschloß nicht zerstäuben; so hüte sich der Dichter seine eigenen Gefühle als Wachen dem Traume gegenüberzustellen, durch eine dem Mährchen angehängte Moral uns zu sagen: »Ihr habt geträumt«; denn mit diesen Worten schwindet der ganze Zauber des Mährchens dahin. Mit Recht wird das Mährchen einem Traume verglichen; sollen beide ergötzlich seyn, so darf es an Einheit, an Absicht, sowohl im Ganzen, als in Fortleitung der Scenen nicht fehlen. Das Traumgebilde hebt uns über das alltägliche Treiben des wachen Lebens empor, so hebe uns auch über die gemeine Welt das Mährchen. Das Wunderbare des Traumes ist sein süßester Reiz; so wird auch das Mährchen desto anmuthsreicher, je zarter das Wunderbare das Mährchen umwebt, und es lebendig der Phantasie veranschaulicht. Wie endlich der Traum die leisesten Regungen und die geheimsten Wünsche unsers Herzens aufschließt, wie er den zufriedenen Sinn nach Ausübung des Guten, die Lockungen des Bösen und den Unmuth über unsere Verstrickung fühlen läßt, wie er uns mahnt, warnt und straft; so thue es auch das Mährchen. Was endlich den Ton der Erzählung betrifft, so scheint das Mährchen einen still fortschreitenden zu verlangen, eine gewisse kindliche Unschuld der Darstellung, die wie sanfte Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt; dabei aber anmuthige Beweglichkeit und eine lebhafte Farbe. Zeit und Ort, obgleich sie recht bestimmt und zuversichtlich gezeichnet werden müssen, sind doch nur Nebensache, die, so wenig wie das Kostüm, diplomatische Genauigkeit erfordert. Uebrigens kann Inhalt und Darstellung theils ernsthaft, theils komisch und selbst satyrisch, die Einkleidung rhythmisch oder prosaisch seyn. Bei Tiek (Blaubart, Fortunatus ꝛc.) und Oehlenschläger (Aladdin, die Fischertochter, Ludlamshöhle) nahm das Mährchen auch die dramatische Form an. Beruhen die Mährchen des erstern unläugbar auf einer geistreichern und originelleren Auffassung, so haben die des letztern den Vorzug einer größern Regelmäßigkeit der Darstellung voraus. Die dramatische Gestaltung thut aber dem Charakter des Mährchens Eintrag. Die Mährchen der Orientalen, bei denen Klima, Lebensweise, Neigung fürs Wunderbare ꝛc., diese Dichtart förderten, sind größtentheils die wahren, genialischen Mährchen, aus der lebendigen Welt wie ein Traum der Phantasie genommen, in gehaltener Größe zwischen Himmel und Erde fortschreitend.



Digitized by Google

Welch' einen köstlichen Schatz bieten die Mährchen in Tausend und Eine Nacht!

§. 596. **Aus der Novelle ist unläugbar der Roman entstanden, der nichts anderes ist als die Verknüpfung von Novellen zum Ganzen einer Lebensgeschichte. Er erhebt sich einerseits über die poetische Erzählung dadurch, daß er den einfachen Kreis bloß begebenheitlicher Handlung verläßt; und sich den eines abgeschlossenen Lebensganzen zur Darstellung wählt, bleibt aber anderseits darin unter der Höhe des eigentlichen Epos stehen, daß er nicht die weltgeschichtlichen, für die ganze Menschheit wichtigen Beziehungen in der Handlung zum Ziele seiner poetischen Auffassung und Veranschaulichung setzt. Besondere Bildungsgeschichte der Menschheit, Leben und Schicksale eines Einzelnen von seiner Geburt bis zu seiner vollendeten Bildung, an, und mit welchem aber der ganze Baum der Menschheit nach seinen mannichfaltigen Verzweigungen in der schönen Stillstandszeit seiner Reife und Vollendung, in der erzählenden Form, dichterisch dargestellt wird, das ist der Roman,** eine Dichtung, welche alle Seiten der menschlichen Natur und der bürgerlichen Gesellschaft umfaßt und darstellt; bestimmt, die zarteren Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern errathen zu lassen.

§. 597. Auch der Roman erhielt seine Benennung von der lingua volgare, der romanischen Sprache, die sich im Konflikt einer barbarischen mit einer gelehrten und klassisch vollendeten, gebildet hatte. Die Troubadours schrieben ihre fabelhaften Erzählungen in dieser Sprache, von welcher ihre Gedichte selbst den Namen »Romane« erhielten. Die Sphäre des Romans liegt zwischen der Poesie und der Wirklichkeit; er muß in Prosa geschrieben seyn, weil Vers und Sylbenmaß seine Mittlerrolle sogleich zerstören würde; aber er nimmt zuweilen kleine Gedichte in sich auf, um desto mehr an seine Verwandtschaft mit der Poesie zu erinnern. Wodurch wird aber der Roman poetisch? Das Individuelle erweitert sich zum Universellen, alle Elemente des höhern Lebens, Kunst, Wissenschaft und Religion verweben sich in die einfach und klar begonnene Geschichte; wir werden von dem beschränkten Standpunkte eines geselligen Verhältnisses nach und nach, gleichsam stufenweise, zu einer großen, lebendigen Weltansicht erhoben. **Der Kern des Romans ist philosophische Erkenntniß, welche der Zauberstab der Poesie in Bild und Anschauung**

Digitized by Google

umgewandelt hat. Der echte Roman ist das Resultat der höchsten Bildung. Er gedeiht aus der Fülle unserer Weltansichten, wenn sie sich klar im Innern ordnen, wenn uns der Mensch und das Leben in seiner Bedeutung aufgegangen ist. Daher ist die Romandichtung die philosophischste aller Kunstformen. Darum muß der wahre Romanendichter nicht nur die innersten Falten der Menschennatur erforscht haben, sondern auch ein helles, lebendiges Bild von der wahren Reinheit und naturgemäßen Vollendung menschlicher Charaktere in ihren verschiedenen Abstufungen, nach Alter, Stand und Geschlecht, vom Gemüthlichen wie vom Geistvollen, in der Seele tragen. Die Verbreitung und Herrschaft des Romans und der Novelle erklärt sich übrigens theils aus dem Vorwalten des Privatlebens und der Subjectivität über das öffentliche, theils aus dem Bestreben der Phantasie, sich aus den täglichen Umgebungen und aus der Gebundenheit des bürgerlichen Lebens in eine freiere Sphäre zu versetzen.

§. 598. **Auch der Roman fordert eine sogenannte Geschichtsfabel, an welche alle Beziehungen, die zur Entfaltung eines abgeschlossenen Lebensganzen nothwendig werden, sich anknüpfen. Diese Geschichtsfabel kann entweder aus der Wirklichkeit entlehnt, oder durchaus erdichtet seyn; immer aber muß sie den lebendigen Keim der poetischen Entwicklung in sich tragen, die freie Auffassung der Idee eines bestimmten Lebens gestatten.** Der Roman soll ein Spiegel seiner Zeit oder überhaupt einer bestimmt gezeichneten Wirklichkeit seyn, er mag es nun mit geistigen Interessen, oder mit historischen Begebenheiten als seinem Thema zu thun haben. Nicht die nackte Wirklichkeit wollen wir im Roman wieder finden. Sehr sinnreich war in dieser Beziehung Herder's Vergleich des Romans mit dem Traume. Wie der Traum, so entreißt uns der Roman den gemeinen Verhältnissen des gewöhnlichen Erdenlebens in eine höhere und freiere Welt, wo alles eine lieblichere Farbe, eine mildere Gestalt hat. Wir sind auf der Erde und fühlen uns nicht auf der Erde; wir befinden uns unter Menschen, aber wir finden an ihnen nicht Menschen mit der gewöhnlichen Denk- und Gefühlsweise; wir kennen sie und doch haben sie etwas Wunderbares und Geheimnißvolles. Wenn aber ein ganzes Menschenleben eines Individuums im Romane entfaltet werden soll, so darf dieß nicht verstanden werden, als solle der Dichter mit der Geburt des Helden anheben (daraus würde eine Biographie); der Roman beginne



Digitized by Google

wohl mit einem einzelnen Momente des wirklichen Lebens, mit einem einfachen Vorfalle, dieser aber scheint willkührlich zu seyn; der Dichter entwickelt jedoch die Anlagen desselben bis zur völligen Auflösung. Die Keime des einfachen Moments oder Vorfalles, mit welchen der Roman beginnt, entwickeln sich nach und nach, schlagen tiefe Wurzeln, welche wieder neue Sprößlinge treiben, die sich auf verschiedene Weise ineinander verschlingen, und endlich zu einer ganzen Blüthenwelt aufblühen.

§. 599. **Der Roman ist epischer Natur,** fordert eine ruhige Entfaltung objektiver Begebenheiten. Goethe hat den Roman eine subjektive Epopöe genannt, und er ist es auch insofern, als er in der modernen Zeit die Stelle des höheren Epos einzunehmen bestimmt ist, das, auf Nationalsage gegründet, in der spätern geschichtlichen Bildungszeit der Völker seine wahre Bedeutung nicht mehr erlangen kann; im Romane soll sich ein ganzes Menschenleben entwickeln; er wird also einen langsamen Gang nehmen, wird vielfache Anknüpfungen gestatten, willig auch längere Episoden aufnehmen, und selbst die kleinere witzige und philosophirende Abschweifung nicht verschmähen; nur dürfen sich diese nicht gegen das Ende hin aufdrängen, wo sich alle Strahlen immer enger zum Brennpunkte Eines Interesses koncentriren, und jede Reflexion muß sich von selbst ergeben, wie eine vom Baume reif in die Hand fallende Frucht. Ueberhaupt ist es Aufgabe für den Romanen- wie für den Novellendichter, die Reflexion möglichst in das Wesen und Weben der Charaktere hinein zu arbeiten, damit diese aufs beste in plastischer Klarheit hervortreten. Auch die Sprache wird zwar lebendig, geistvoll, blühend und musikalisch, aber doch im Allgemeinen ruhiggehalten seyn, und nur nach Maßgabe der Umstände sich zur höhern Bewegung erheben.

§. 600. **Der Roman fordert, wie jedes epische Gedicht, ein fortschreitendes Interesse durch eine natürliche Verwicklung und eine befriedigende Lösung derselben.** Aber momentaner Reiz und fortwährende Spannung können nicht das Hauptverdienst eines Kunstwerkes seyn, das auf den dauernden Elementen naturgetreuer Entfaltung der Charaktere und Darstellung der sichtbaren Natur in der Mannichfaltigkeit ihrer Erscheinungen basirt ist. Uebrigens soll der Romanendichter den Knoten bloß durch Vergangenheit, nicht durch Zukunft aufgehen lassen; was jetzt auftritt, muß nicht bloß erst künftig nöthig seyn, sondern auch schon jetzt.

Digitized by Google

Er anticipire von der künftigen Vergangenheit so viel er kann, ohne sie zu verrathen; der Dichter suche lieber Knoten des Willens, als des Zufalls, und hat er zwei geistige Verwicklungen, so mache er die eine zum Mittel der andern. Bei der Auflösung muß auch der Romanendichter poetische Gerechtigkeit handhaben, wenn der Leser sich nicht niedergedrückt oder erbittert fühlen soll durch den Uebermuth des Lasters, wie so oft in Klinger's Romanen. Doch ist dieß nicht so gemeint, als wenn immer im Roman das Glück auf die Seite des Rechts treten müßte; der eigentliche Sieg ist ja oft im Untergange und die Schmach im Leben. Auch wird dann der Ausgang immer tragisch für die Hauptperson seyn müssen, wo ihre Kraft gebrochen ist durch gehäuftes Leiden, oder ihre Wünsche und Hoffnungen zernichtet sind durch das Schicksal.

§. 601. **Eine vorzügliche Rücksicht verdient im Roman die Charakteristik.** Auch der Roman fordert wie das Epos eine, im Mittelpunkte des Ganzen stehende Hauptperson; aber verschieden vom Epos wird im Roman alles mehr auf das Einzelne koncentrirt, so daß sich aus dem Innern eines bestimmten Individuums eine ganze Welt entfaltet. Ist ferner der Held im Epos, obgleich handelnd, mehr das Werkzeug einer höhern Providenz, folglich zwischen den irdischen Mächten und der himmlischen mitten inne gestellt, gegen jene ankämpfend, auf diese vertrauensvoll sich stützend; so steht der Romanenheld, obgleich scheinbar leidend, auf sich selbst, zwischen den beiden Potenzen seines Ichs, der Sinnlichkeit und der Vernunft, mitten inne handelnd, und entweder dem bösen Princip in Ohnmacht unterliegend, oder dem Guten mit Freiheit sich ergebend. Gehört das eigentliche Epos mehr der antiken Poesie an, so ist dagegen der Roman ein Produkt der modernen Poesie; es waltet darin des Menschen Wille, bloß das Wunderbare in Ahnung, Sehnsucht und Gefühl, die Einfalt, Tiefe und Innigkeit des geistigen Lebens und seiner Erscheinungen, das Wunder des Epos aber fehlt. Weil indeß in keiner Lebensform der Mensch selbst durchgreifend sein Schicksal bestimmt, noch mit aller Anstrengung sich seinen Lebenskreis willkührlich nach Wunsch und Belieben bildet, sondern von allerlei fremden Einwirkungen, von vielen, seiner Macht nicht untergebenen Umständen und Begegnissen abhängt, und wider Absicht und Willen fortgetrieben wird; so muß der Held des Romans, wenn auch nicht unthätig und schwach, doch rücksichtlich des Ganges der Begebenheiten und der

Digitized by Google

Entwicklung des ganzen Getriebes vielfach passiv erscheinen. So erscheinen z. B. der Landpriester von Wakefield, Tom Jones, Wilhelm Meister, Wawerley u. A. Es versteht sich indeß von selbst, daß diese Passivität im Uebrigen mit der größten Thätigkeit verbunden seyn, daß sie auch selbst in Bezug auf die Handlung sich in verschiedenen Graden offenbaren kann. Der Haupthelb bleibt die Seele des Romans. Von ihm aus ergießt sich der romantische Geist über das Ganze. Gewöhnlich beseelt ihn die Liebe, die fast allein noch die poetische Seite des modernen Lebens ausmacht. Gesellt sich zu ihr Heroismus und religiöser Sinn; da erhalten die Werke dieser Gattung den ursprünglichen Farbenton, zumal jene Gemüthlichkeit, wodurch die alten Volksbücher so anziehend sind. In Beziehung auf die Charakteristik des Romans waltet wieder ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Epos und dem Roman ob; werden im Epos die Charaktere nur mit leichten Strichen angedeutet, so werden sie dagegen im Roman auf das bestimmteste gezeichnet. Nur in den beiden Humoristen Hippel und Jean Paul ist das plastische Darstellungstalent in Hinsicht der Figurenzeichnung gering, und wird von der lyrischen Ueberschwänglichkeit überwogen. Im Roman wird der Charakter des Helden aus der Anlage herausgebildet, die Situationen modificiren und gestalten ihn; im Epos sind die Charaktere ausgebildet und vollendet, und bewähren sich nur immer als dieselben in einer Reihe von Prüfungen. Auch die Gruppirung der übrigen Charaktere sowohl in Beziehung auf den Haupthelden, als auch unter sich, ist im Roman von Wichtigkeit. Sie muß das Leben und die Handlung bedeutsam bestimmen und bezeichnen, die Charaktere müssen einander selbst mehr hervorheben, oder durch ihre gegenseitige Stellung irgend einen ästhetischen Zweck verwirklichen. Treffende Belege hiezu finden wir vor allen in Goethe's Wilhelm Meister.

§. 602. **Auch der Roman verlangt Einheit, nicht zwar Einheit der Handlung, sondern Einheit des Geistes und des Lebens, organischen Zusammenhang, innere Nothwendigkeit.** Die Verschlingung der verschiedenen Ereignisse und Verhältnisse beruht freilich nur auf subjektiven Gründen, und ist darum zufällig; aber im Roman findet nicht die erhabene Zufälligkeit des Epos Statt, durch welche eine höhere Ordnung der Dinge offenbar wird. Zufall und Nothwendigkeit müssen im Roman ineinander verflochten seyn,

Digitized by Google

daß nicht der Traum eines Fieberkranken entstehe. Die Subjektivität des Dichters soll hiebei so viel möglich zurücktreten, und das Ganze objektiv ausgeführt werden; aber in dem Grade, wie im Epos, tritt sie nicht zurück; sie spielt, obgleich versteckt, im Roman immer noch eine bedeutende Rolle. Der Dichter kann die Einwirkungen seiner Zeit, seines Vaterlandes, selbst das Klima in sich nicht vertilgen. Gewöhnlich steckt der Dichter selbst in der Hauptperson.

§. 603. **Der Roman darf sich, wie alle Dichtung, keinen äußerlichen Zweck setzen, für den sie sich als Mittel hinstellt, sondern die poetische Schöpfung eines bestimmten Lebens ist hier eigentlicher Selbstzweck.** Es war also eine falsche Tendenz, wenn man Charaktere nicht nach einer poetischen Idee, sondern nach einem politischen oder moralischen Begriffe bildete, wenn sich jede Situation in eine Maxime, oder in eine belehrende Erfahrung auflöste. Häufig ward der Roman ein unversificirtes Lehrgedicht, ein dickeres Taschenbuch für Theologen, für Philosophen, für Hausmütter. »Allerdings lehrt und lehre die Poesie und also der Roman,« sagt Jean Paul, »aber nur wie die Blume durch ihr blühendes Schließen und Oeffnen, und selber durch ihr Duften das Wetter und die Zeiten des Tages wahrsagt. Hingegen werde ihr zartes Gewächs nie zum hölzernen Kanzel- und Lehrstuhl gefällt; die Holzfassung und wer darin steht, ersetzt nicht den lebendigen Frühlings-Duft. Im Dichter spricht bloß die Menschheit nur die Menschheit an, aber nicht dieser Mensch jenen Menschen.«

§. 604. **Für den Roman ist keine Form angemessener, als die erzählende, doch schließt er die dramatische und die Briefform nicht aus;** letztere wird da am schicklichsten gebraucht, wo das Ganze mehr den lyrischen Charakter trägt, und als eine Reihe von Monologen betrachtet werden kann, wie im Werther, dieser elegischen Monotragödie, die uns die Gefühlswelt der Gegenwart in aller ihrer Tiefe zeigt, die aber eben deshalb auf der Grenze der Lyrik und des Drama steht.

§. 605. **Wie es ein komisches Epos gibt, so gibt es auch einen komischen Roman.** Das komische Epos entspringt aus der Parodirung des heroischen, nicht so der komische Roman. Der komische Roman faßt die lächerliche Seite des Lebens auf. Er ist entweder rein komisch, wo ein edleres Streben des Menschen sich an Truggestalten heftet, die für ihn den Schein der Realität

Digitized by Google

und der Größe haben, wie im Donquixotte; oder satyrisch, wenn der Dichter das Leben in seiner Entzweiung mit dem Ideale zeichnet, wie Klinger in seinem Faust; oder endlich humoristisch, wie York's empfindsame Reisen und die meisten Romane unsers genialen Jean Paul, wo die Dichtung zwischen dem Komischen und Sentimentalen mitten inne steht, Witz und Gefühl sich den Gegenstand streitig machen, und die Phantasie mit beiden spielt.

§. 606. Ueber den historischen Roman, zu welchem der älteste aller Romane, die Cyropädie des Xenophon, gehört, und der besonders in Deutschland so sehr wucherte, haben die Kritiker ein verschiedenes Urtheil gefällt; die meisten haben, vom Standpunkte der poetischen Ansicht aus, den Stab über ihn gebrochen, weil in den meisten Werken dieser Klasse Geschichte und Dichtung nebeneinander, jedes in seinem eigenen Kreise, stehen bleiben, und sich nur äußerlich verbinden. Wo die Geschichte als solche, sich noch immer der Dichtung gegenüber stellt, und nicht ganz in den Aether dieser aufgeklärt und aufgelöst ist; da wird weder dieser, noch jener Genüge geleistet, und statt Licht herrscht eine unerfreuliche Nebeldämmerung, in welcher weder für Wahrheit, noch für Schönheit ein reiner Gewinn möglich ist. In den meisten Werken der Art vor W. Scott verfälschte und verunstaltete die Dichtung die Geschichte, und die Geschichte hemmte und lähmte den Flug der Dichtung. Aber sollte der historische Roman nicht auch künstlerische Geltung gewinnen können? Wie die Wirklichkeit überhaupt, sobald sie nur einer ästhetischen Auffassung nicht an und für sich widerstrebt, Gegenstand der poetisch-romanhaften Behandlung werden kann, so auch die eigentliche Geschichte. Es kommt dabei nur Alles gerade auf die echt poetische Auffassung und Durchführung an. Die Geschichte muß im historischen Roman auf ihre Selbstständigkeit verzichten, und sich ganz in Poesie auflösen; nur die Grundlage einer solchen Dichtung bleibt geschichtlich. Unläugbar bleibt Walter Scott das Verdienst, den historischen Roman als eine eigenthümliche poetische Gattung begründet zu haben, wenn er auch noch nicht das Höchste darin geleistet hat. Das innerste Wesen des historischen Romans ist in etwas ganz anderem zu suchen, als worin die historischen Darstellungen vor Walter Scott befangen waren. Im historischen Roman des berühmten Schotten ist der Mensch nur ein Produkt der Geschichte, gleichsam eine Blüthe, die aus ihrer Mitte

Digitized by Google

hervorsprießt, von ihren Säften genährt, und von ihren geheimen Kräften festgehalten. Die Helden aller walterscottisirenden Romane sind niemals Ideale, sondern nur Repräsentanten einer ganzen Gattung; sie dienen nur als Faden, um daran die Länder-, Völker- und Sittengemälde aufzureihen. Der Held ist also eigentlich nicht mehr der einzelne Mensch, sondern das Volk. Hier bleibt dem Dichter nur übrig, das Poetische in der Wirklichkeit zu erkennen, nicht es eigenmächtig zu erschaffen. Sobald der Dichter ein Volk schildert, muß er es treu schildern wie die Natur. Das Volk wurzelt einer Pflanze gleich in einem bestimmten Boden und Klima. Der historische Geist einer Gegend ist gewöhnlich das Interessanteste, Reizendste und das vorzugsweise Poetische in derselben. Ein zweites Element bietet der physische Charakter des Volkes selbst dar, die Nationalphysiognomie, die Stammesnatur, das Temperament, worin die Natur eine unerschöpfliche Fülle von anziehenden Eigenthümlichkeiten und echtromantischen Reizen entfaltet. Hieran knüpft sich das dritte Element, der geistige Charakter des Volkes, die Seele desselben. Hiezu kömmt noch das letzte Element, das Schicksal, die Thaten, die Geschichte der Völker. Die innerste Eigenthümlichkeit eines Volkes ist zugleich sein äußeres Verhängniß, und diese Ansicht ist der einzige poetische Schlüssel zur Geschichte. Im gedeihlichen Stillleben des Romans kann ein Dichter, ohne sich an die repräsentirenden Heroen zu halten, die ganze Geschichte eines Volkes lebendiger und interessanter aufleben lassen, als der Dramatiker und Epiker. So zaubert Walter Scott in seinen bessern Romanen, in denen schottische Geschichten die Grundlage bilden, indem er die Eigenthümlichkeiten, Sitten, Ansichten und Meinungen einer Epoche seines Vaterlandes aufführt, und seine erdichteten Personen in deren Geiste auftreten, die wirklich geschichtlichen aber nur gleich Heroen im Hintergrunde vorüber schreiten läßt, das Wesen der alten Zeit in seine neue Dichtung. Weil aber in einem solchen historischen Roman immer nur das Volk als der eigentliche Held des Romans betrachtet werden muß, so ergibt sich das erste Gesetz einer solchen Dichtung von selbst, daß nämlich der Dichter sich einer möglichst objektiven Darstellung befleißige. Das Volk muß immer treu nach der Wahrheit geschildert werden. Die glückliche Verschmelzung der historischen mit der poetischen Wahrheit, die der Phantasie mehr Haltung, ihren Schöpfungen eine bestimmtere In-

dividualität, und der Geschichte eine größere Lebendigkeit verleiht, ist eigentlich das Charakteristische des Genies des großen Dichters, was sich nicht immer in derselben Vollkommenheit, aber doch in allen seinen Werken findet. Walter Scott hat als echter Nationaldichter sich einen von wenigen Dichtern erworbenen Lorbeer verdient. Er zählt aber auch hierin mehrere Nebenbuhler.

§. 607. **Psychologische, pädagogische und Kinderromane bleiben aber, aus dem Standpunkte der Kunst betrachtet, immer verwerflich,** weil sie ohne poetischen Geist bloß äußere Zwecke verfolgen.

§. 608. Was die weitere Eintheilung der Romane betrifft, so ließ sich bisher kein allgemeines, fest bestimmendes Prinzip der Unterscheidung aufstellen. Jean Paul theilt den Roman nach dem innern Geiste und dem Style dieser Dichtungen in den der italienischen, deutschen und niederländischen Schule. Auch Zeitalter und Nationen liebten und lieben andere Arten des Romans. Waren die frühesten Ritterromane; so wurden in der Folge, zumal in Spanien und Portugal, die Schäferromane Mode; ward durch Richardson der Familienroman allgemein verbreitet; so ist jetzt seit Walter Scott der historische Roman herrschend geworden.

§. 609. **Auf der höchsten Stufe der erzählenden Poesie steht die Epopöe, oder das Gedicht, was wir vorzugsweise Epos nennen.** Die Epopöe als eine besondere Art aus der Gattung der epischen Poesie wird zwar als episches Gedicht allerdings unter den Gesetzen des Epos überhaupt stehen, aber als besondere Art in der Gattung auch ihre Eigenthümlichkeiten haben müssen, durch die es sich von jeder andern epischen Dichtart unterscheidet. Die Handlung des Epos erhebt sich auf mehrfache Weise über den Kreis des Gewöhnlichen zu einer eigenthümlichen Würde und Größe. **Das Epos fordert eine große, das Schicksal einer ganzen Nation oder selbst der Menschheit entscheidende Begebenheit.** So gilt es in der Iliade der beleidigten Ehre von ganz Griechenland auf der einen und dem Untergange des trojanischen Staates von der andern Seite. In der Aeneide wird ein neues, zur Weltherrschaft anstrebendes, Reich gegründet, und in der Messiade die Erlösung der sündigen Menschheit durch Christus gefeiert. **Im Epos gilt es also nicht, wie im Roman und im Drama, das Schicksal eines Einzelnen; darum ruht auch das Interesse im Epos auf der Handlung selbst, nicht auf**

Digitized by Google

**einem einzelnen Charakter, oder auf einzelnen Situationen.** Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt; desto natürlicher wird der Mensch dadurch an die ewigwaltende Ordnung der Dinge erinnert. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche anknüpft. **Im Epos gestaltet sich die Handlung nicht innerlich, wie im Roman, sondern äußerlich als Weltbegebenheit, in einer Reihe großartiger Erscheinungen;** nicht die Freiheit des Menschen waltet und herrscht, der Held ist nur das Werkzeug einer höhern Weltregierung; er kämpft also nicht, wie in der Tragödie, gegen die ewige, alles lenkende Nothwendigkeit feindlich an, sondern er gibt sich vertrauend der höhern Macht hin, stützt sich in seinem Handeln auf sie. Weil nun die Handlung nicht mittelst menschlicher Kraft und Freiheit sich durchführen läßt; so ergibt sich natürlich das Motiv für Einführung bestimmter übermenschlicher Wesen auf dem Wege der Personifikation, um so die Beglaubigung des Ungemeinen durch das Wunderbare zu vermitteln. **Das Wunderbare ist in der Epopöe nicht zufällig, sondern wesentlich und nothwendig.** Einmischung höherer Wesen, oder die unschicklich so genannte Maschinerie, wo nicht Volksglaube sie bestätigt, ist freilich nichts als Mißverstand; aber ohne diese, auf lebendigem Glauben beruhende, und dadurch bereits zu bestimmter Charakteristik gelangte Maschinerie entspricht die Epopöe ihrem wahren Begriffe nicht. Bloß allegorische Personen, wie z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade, ermangeln aller belebenden Kraft; auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen und wieder verschwinden, wie in den Gesängen Ossian's, sind zur epischen Magie unzureichend. Diejenigen, welche die epische Maschinerie für überflüssig erklären, suchen das Wunderbare bloß in den Fügungen der den Lauf der Begebenheiten lenkenden Nothwendigkeit, welche über alle menschliche Berechnung hinausliegen, und nur aus einer höhern Ordnung der Dinge begreiflich sind, wie im Niebelungenlied, in Goethe's Hermann und Dorothea. Auch findet ein Unterschied zwischen dem ernsten und komischen oder romantischen Epos in dieser Hinsicht Statt. Uebrigens muß hier sogleich von dem im Volke entstandenen, und organisch fortgebildeten, meist durch einen bedeutenden Dichter in der vollendetsten Gestalt fixirten, volksthümlichen Epos das Kunstepos unterschieden werden,

Digitized by Google

das in der Zeit hoher Kultur von einem kunstreich gebildeten Dichter nach Art jenes ursprünglichen Epos gestaltet wird.

§. 610. **Schon aus dem Gesagten erhellet, daß für den eigentlichen Epiker das Wichtigste die Geschichtsfabel des Epos sey, oder das Gewebe der Begebenheiten, die geschichtliche Grundlage der epischen Handlung.** Weil das Wahre und Wunderbare sich in jeder Beziehung einander durchdringen müssen; so wird eine große Begebenheit, welche ein passender Stoff für das Epos seyn soll, in die dunkle Ferne der Vergangenheit zurücktreten müssen, damit die höhern Mächte nach irgend einer poetischen Mythik in den historischen Theil der Komposition natürlich verflochten werden, und nicht etwa bloße poetische Figuren spielen. **Um der echten Epopöe ihren hohen Ernst, ihre volle Würde zu sichern, sey der Stoff der epischen Handlung eine wirkliche geschichtliche Begebenheit.** Dadurch gewinnt das Epos zugleich individuelle Bestimmtheit. **Am meisten aber eignen sich Nationalbegebenheiten, die im Munde des Volkes leben.** Den Stoff zum Epos gibt also die Sage. Jedes Volk bewahrt ohne Zweifel in seinen Ueberlieferungen einen Moment, welcher sein Daseyn entschied. Dieser Moment liegt bei allen Völkern in einer Zeit, wo die Naturkräfte personificirt erscheinen, wo der Mensch nicht bloß ringen muß mit seines Gleichen, sondern auch mit dem furchtbaren Unbekannten. Darum kann auch ein jedes Volk nur eine Nationalepopöe haben. In einer solchen wird das Wahre der Geschichte ganz vom Wunderbaren durchdrungen, das Natürliche ganz in das Uebernatürliche verflochten und aufgelöst, die Geschichte gleichsam schon im epischen Geiste vorgebildet seyn. **Aber der epische Dichter bearbeitet den geschichtlich gegebenen Stoff nicht mit historischer Treue, sondern mit poetischer Nothwendigkeit.** Er läßt daher weg, was nicht wesentlich zum Ganzen gehört, ändert ab, damit sich alles zum Zwecke füge, setzt hinzu, wodurch dieser besser erreicht wird. Dadurch wird auch der historisch gegebene Stoff Werk seiner Erfindung; der Dichter schafft etwas Neues aus dem Alten. **Das Epos umfaßt Eine Haupthandlung, die aber unendlich reich seyn muß an großen und pathetischen Momenten.** Es ist das freie Spiel gewaltiger Kräfte, die alle nach einem Ziele streben, aber in diesem Streben selbst sich oft einander hemmen, oder feindlich berühren. **Die Hauptpersonen in einem solchen Gedichte werden außerordentliche Menschen, Lieblinge**

Digitized by Google

der Götter, werden Heroen seyn. Die höchste Thätigkeit menschlicher und übermenschlicher Kräfte wird freilich gewöhnlich im Kampfe mit entgegengesetzten Kräften erscheinen, doch muß nicht aller Heroismus martialisch seyn; sondern der epische Heroismus kann so mannichfaltig seyn, als es ungemeine menschliche Kraftäußerungen gibt, durch welche wichtige nationale, oder auch allgemein menschliche Angelegenheiten zur Entscheidung gebracht werden können.

§. 611. **Die zweite Forderung, die an den epischen Dichter gemacht wird, ist die gehörige Organisirung des gewählten Stoffes.** Es ist also Aufgabe für ihn, eine solche Handlung zu bilden, worin nichts zu viel, nichts zu wenig vorkommt, und jedes Einzelne so gestellt und ausgeführt wird, daß es sich auf eine natürliche und verhältnißmäßige Art auf das Ganze bezieht. Er geht daher von einer Idee aus, und führt alles, selbst das fremdartig Scheinende, dahin zurück, und bringt so in das Mannichfaltige Einheit, Ordnung und Zweckmäßigkeit. Es bildet sich eine Kette von Ursachen und Wirkungen, wovon diese auf jene zurückgeführt, jene gegen diese abgewogen erscheinen, und ein beseelendes Princip das Ganze organisch durchdringt. **Die Kürze und Länge der Zeit, das Festhalten an einem Orte kommt hiebei weniger in Betracht, wenn nur die Handlung sich ununterbrochen fortbewegt.** Doch muß auch hier Maß und Ziel seyn, wenn die Erzählung nicht unangenehm werden soll. Der epische Dichter führt uns zwar gleich anfangs in die Mitte der Handlung (in medias res) hinein, holt aber alles das, was sich früher ereignet, was die Handlung vorbereitet, eingeleitet hat, mit historischer Ausführlichkeit nach. Ist der Schluß des epischen Gedichts auch nicht nothwendig ein wirkliches Ende, über das hinaus sich nun nichts mehr hinzufügen ließe; so müssen doch alle einzelnen Theile des Ganzen darin auf befriedigende Weise zusammenkommen. **Die Einheit der epischen Handlung bleibt aber von der dramatischen wesentlich verschieden.** Sie besteht darin, daß Ein Geist des Ganzen jedes Moment in seiner Einzelheit vollständig beseelt, so daß eine und dieselbe universelle Bedeutung des Epos sich in allen besondern Stellen wiederfindet, die Charaktere sich in stets neuen Situationen immer als dieselben bewähren und allseitig entwickeln. **Diese Einheit des Epos fordert auch organisches Eingreifen der Episoden.** Episoden, Zwischen- oder Nebenhandlungen sagen der Epopöe theils wegen ihres Umfanges, theils wegen ihrer epischen Natur völlig zu; aber sie sind doch nur da zu dulden, wo

Digitized by Google

sie unmittelbar in die Haupthandlung einwirken, und ihren Gang aufhalten, beschleunigen, oder verwirren. Nie darf ihnen der Dichter ein unabhängiges Interesse mittheilen, immer müssen sie der Haupthandlung untergeordnet bleiben, sowohl in Ansehung der Ausführlichkeit, als des Interesses, und gleich den Figuren eines historischen Gemäldes die Wirkung und den Eindruck des Hauptgegenstandes noch mehr befördern und erhöhen. Tadelnswerth erscheint daher das Detail, womit in Tasso's befreitem Jerusalem die Gärten der Armida ausgemalt sind. Auch findet die Einschaltung der Episoden nur da Statt, wo in dem Laufe der Haupthandlung selbst ein Stillstand oder Ruhepunkt ist; niemals aber dürfen sie den Fortgang der Erzählung gewaltsam unterbrechen. Episoden verträgt und verlangt ferner lieber der Anfang, wenn einmal das Interesse an der Haupthandlung fixirt ist, als später Mitte und Ende bei dem gewachsenen Interesse.

§. 612. **Die epische Handlung soll sich, so viel möglich, äußerlich entwickeln** (s. §. 609), **also einen objektiven Charakter haben.** Darum tritt die Persönlichkeit des Dichters im Epos ganz zurück, und die Handlung scheint sich aus und durch sich selbst zu entwickeln. Der epische Sänger steht wie ein bloß beschauendes Wesen über seinen Helden und über seinen Göttern, ordnet und trägt die in seinen mächtigen Tönen lebende Welt mit reinmenschlicher Besonnenheit und Ruhe. Wie unter dem heitern umgebenden Himmel, findet in dem Umfange seines Geistes jedes Ding eine schickliche Stelle, und erscheint in seinem wahren Licht. Die Gemüthsruhe des Sängers macht alle Theile seines Gegenstandes einander gleich; sie verleiht ihnen einerlei Rechte auf die Darstellung. Die weniger bedeutenden, aber zum stätigen Fortgange nöthigen werden nirgends verdrängt, und behaupten dicht neben den wichtigsten den ihnen zugemessenen Raum. **Der Charakter des Epos ist ruhige Darstellung des Fortschreitenden,** nie aber Darstellung des Ruhenden, oder so genanntes poetisches Gemälde, vielmehr wird das Ruhende selbst als ein Fortschreitendes dargestellt. Alles bewegt sich einfach, ruhig und in gleichmäßigen Schritten; nirgends ist ein Stillstand des Gesanges, aber auch nirgends ein unzeitiges Forteilen; überall herrscht das schönste Gleichgewicht und Maß der stätigen und unermüdlichen Dichtungsweise. Der Sänger verweilt bei jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungetheilter Seele, als ob demselben nichts

Digitized by Google

vorangegangen 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. Hierin ist Homer bis jetzt unerreicht, und ausschließlich musterhaft geblieben.

§. 613. **Auch die Motivirung darf im Epos, ganz im Gegensatze zum Drama, und selbst zum Roman, nicht überwiegend subjektiv seyn,** d. h. nicht aus dem Innern der handelnden Personen, von den Leidenschaften, Gefühlen und Bestrebungen, überhaupt nicht von den individuell-persönlichen Verhältnissen zunächst und vorzugsweise ausgehen, **sondern muß mehr objektiv seyn,** d. h. in Ereignissen, scheinbaren Zufällen, Einwirkungen höherer Mächte und Aehnlichem liegen.

§. 614. **Im Epos tritt nach Nüsslein's treffender Bemerkung an die Stelle des Schicksals hohe Zufälligkeit.** Die alles lenkende Nothwendigkeit kommt den Absichten des epischen Helden zu Hilfe durch eine Folge von Ereignissen, welche keine menschliche Klugheit berechnen, keine menschliche Einsicht vorhersehen konnte, und welche also in Hinsicht seiner Individualität hätten mißlingen müssen. Da diese Ereignisse nicht aus der freien Kraft und Thätigkeit des epischen Helden ausgehen; so erscheinen sie in Beziehung auf das Subjekt zufällig.

§. 615. **Die Natur der epischen Dichtung bringt es mit sich, daß sie eine Reihe hervorstechender Charaktere enthülle;** denn in das allgemeine Interesse der Menschheit oder einer ganzen Nation sind alle Interessen der Einzelnen verflochten; der Kampf eines Volks greift in alle Verhältnisse des Lebens, in alle Stände, in alle Alter und Geschlechter ein; jede höhere menschliche Kraft muß hier erscheinen in individueller Gestalt und eigenthümlicher Wirksamkeit. Dadurch entsteht zugleich in dem Epos eine Lebendigkeit und Allgemeinheit, wodurch es einer Welt gleicht. **Aber aus der Mitte der mannichfaltigsten Charaktere muß eine Hauptperson hervorragen, die übrigen an Kraft und Würde überstrahlend, der Einheitspunkt der verschiedenen Gruppen, der epische Held, an dessen Schicksal das Schicksal des Menschengeschlechts, oder des Volkes geknüpft ist.** Aber rücksichtlich des Haupthelden unterscheidet sich das Epos abermals von der Tragödie. In dieser bewegt sich alles um den Haupthelden, wie um einen Mittelpunkt; im Epos kann der Haupthelden auch auf längere Zeit, wie z. B. in der

Digitized by Google

Ilias, in den Hintergrund zurücktreten. Die andern Personen sind nicht bloß um seinetwillen da, er ragt nicht auf eine dürftige Art einzeln hervor; viele begleiten, umgeben, nähern sich ihm vielfach, stehen ihm entgegen, und Gestalten und Gruppen wechseln. Im Epos, sagt Jean Paul, trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt — ob er gleich dann unter, oder in sie begraben wird. Daß übrigens auch im Epos jeder Charakter poetisch aufgefaßt, und folglich mit bestimmter Individualität und zugleich mit idealer Geltung dargestellt werden müsse, versteht sich von selbst. Vor allem handelt es sich um Auffindung des innern Lebenspunktes, gleichsam des Keimes, aus dem sich die ganze Gestalt allmälig bis zu ihrer Vollendung entwickelt. Die Entwicklung des Charakters muß aber von innen ausgehen, und dieser muß sich lebendig in Wort und That darstellen. Doch ist dem Epiker auch die indirekte Charakterschilderung, welche im Drama durchaus verwerflich seyn würde, gestattet; in gewissen Fällen ist sie sogar noch die feinere Art. Ein unübertrefflich schönes Beispiel davon gibt die Kunst, mit der Homer die Schönheit der Helena charakterisirt. Einen ideal-vollkommnen Charakter, wie Jesus in der Messiade, gestattet das Epos, aber einen rein unvollkommnen Charakter, feige, schadensüchtige, ehrlose Schwäche stößt die Muse wie einen Wurm von sich. Uebrigens müssen auch Charaktere nach einem bestimmten Standpunkte, nach Zeit, Ort, Nationalität und andern damit unmittelbar oder mittelbar zusammenhängenden Beziehungen entworfen werden. Der Natur des Epos gemäß sind die Umrisse eines epischen Charakters größer, und die Züge erscheinen eben darum im Einzelnen schwächer, unbestimmter, und gewähren nur im Ganzen, in einer gewissen Entfernung, eine übersehbare, deutliche Vorstellung. Uebrigens müssen die epischen Charaktere nicht nur an sich verschieden, sondern auch mannichfaltig abgestuft seyn; vorzüglich aber wird sich die künstlerische Weisheit durch ihre Zusammenstellung, Gruppirung und gegenseitige Einwirkung kund geben.

§. 616. **Was endlich die epische Darstellung betrifft, so ergibt sie sich aus dem eigenthümlichen Wesen des Epos von selbst.** Die Großartigkeit, der erhabene Gang, der würdevolle Ernst einerseits, die Objektivität und die gehaltene Breite der Handlung andererseits, sollen zunächst und vorzüglich durch die Darstellung zu reiner, klarer Anschauung gebracht werden. Ruhige Ent-

Digitized by Google

faltung und objektive Klarheit des Dargestellten werden die Haupteigenschaften des epischen Vortrags ausmachen; er wird sich gleich weit von lyrischer Lebendigkeit, und von der Raschheit des Drama entfernt halten; sein Gang ist weitausgreifend und gehalten. Die Klagen, z. B. der Hekuba über Hektor's, des Achilles über Patroklus Tod, welche dem Inhalte nach ganz lyrisch behandelt seyn könnten, gehen dennoch nicht aus dem epischen Tone heraus, und eben so wenig fällt Homer in Situationen, die sich für dramatische Darstellung eignen würden, wie z. B. der Streit des Agamemnon und Achill im Rathe der Fürsten, oder der Abschied Hektor's und Andromache's, irgend in den dramatischen Styl. Der epische Ausdruck soll bei aller Würde höchst einfach und natürlich seyn. Er meide daher eben so die lyrische Metaphernsprache, als üppige Auswüchse und rhetorischen Schmuck; denn diese verletzen den Ernst und die Würde des Epos; durch ihre edle Einfalt wird die epische Sprache zugleich geeignet seyn, das Hohe und Niedrige, das Große und Kleine auf würdige Art auszudrücken. Zur Veranschaulichung bedient sie sich vorzüglich bezeichnender Beiwörter (epitheta) und treffender Gleichnisse. In solchen malerischen Beiwörtern, durch welche oft allein einer Vorstellung die lebendigste Anschaulichkeit verliehen wird, bewiesen sich Homer, v. Goethe und Voß als Meister. Gleichnisse haben die Wirkung reflektirter Farben; das Kolorit eines Gegenstandes erhält durch sie, wenn sie kunstgemäß sind, einen Glanz und Reiz, welchen die ursprüngliche Farbe an sich nicht hatte. Vorzüglich wendet aber der epische Dichter Gleichnisse da an, wo er ihrer Natur nach schnell vorübergehende Gegenstände darzustellen hat.

§. 617. **Die Grundform epischer Darstellung ist die erzählende; doch kann sie sehr oft in die dramatisch-dialogische übergehen, indem jede lebhaftere Darstellung von Leidenschaft und Handlung schon von selbst in den Dialog übergeht. Nur ist der epische Dialog wieder verschieden vom dramatischen, weniger abgebrochen, weniger rasch fortschreitend, und darum gehaltener. Auch die Reden, welche einen großen Theil des epischen Gesanges ausmachen, tragen das Gepräge des Epos.** Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziele, wenn dieß auch in dem Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende vorbereitet wird, scheint doch nur um sein selbst willen dazustehen, ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich-belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt.



Digitized by Google

§. 618. **Von dem innern, geistigen Rhythmus im Vortrag des Epos ist der demselben eigenthümliche Vers nur Ausdruck und hörbares Bild. Nur der Hexameter ist die wahrhaft epische Dichtart.** Der griechische Hexameter hat weder einen fallenden Rhythmus, wie z. B. der trochäische Tetrameter, der daher leidenschaftlich mit sich fortreißt; noch einen steigenden, wie der jambische Trimeter, der sich bei einem gehaltenen Hinanstreben doch entschieden rüstig und gleichsam handelnd zeigt, natus rebus agendis, wie Horaz sagt; sondern ist schwebend, stätig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen, und kann deswegen, ohne zu ermüden, den Hörer auf einer mittlern Höhe in ungemessene Weiten forttragen. **Wie bei den Alten der Hexameter der ruhigste Vers ist, so die acht- oder vierzeilige, fünffüßige Stanze bei den Neuern.** Der achtzeiligen Stanze fehlt es auf der einen Seite nicht an der epischen Ruhe und Besonnenheit, auf der andern neigt sie sich gern zum Rührenden und Humoristischen, so wie ihre drei wiederkehrenden Reime den Gegenstand mit magischer Kraft festzuhalten scheinen. Durch die letztere Eigenthümlichkeit ist sie die für das romantische Epos angemessenste rhythmische Form. Milton hat den fünffüßigen, reimlosen Jambus gewählt, der nicht nur wegen seiner Einförmigkeit sich weniger eignet für ein Gedicht von solcher Länge, sondern auch zu rüstig und zu handelnd ist. Dante bediente sich der Terzine, die dem magischen Helldunkel der Divina Comedia ganz entspricht. Die Franzosen bedienen sich des gereimten Alexandriners. Für die komische Epopöe möchte in neuerer Zeit die Wieland'sche, freie Behandlung der Octave zu empfehlen seyn, oder auch der burleske, vierfüßige Jambus, wie ihn Goethe so häufig gebraucht hat.

§. 619. **Endlich sind noch gewisse äußerliche Formbestimmungen des Epos zu bemerken, nämlich die Ankündigung des Hauptinhalts und die Anrufung irgend eines höhern Wesens.** Erstere sey nicht zu allgemein, nicht zu vielversprechend, sondern überdacht, kurz und bescheiden. Letztere sey dem Gegenstande gemäß, ehrerbietig und feierlich. Oft wird sie in die Ankündigung verwebt, die dann dadurch bescheidener und minder anmaßlich wird. **Seiner äußern Form nach wird das Epos in Abschnitte abgetheilt,** die bei den Homerischen Gedichten, als einzelne für sich bestehende Theile eines nachmaligen Ganzen, Rhapsodien heißen, und von den Römern und den Neuern Bücher, oder Gesänge, genannt werden. Ihre Anzahl wird durch den Umfang des

Digitized by Google

Inhalts und den Entwurf des Dichters bestimmt; wie sich überhaupt für Zeit und Dauer der epischen Handlung im Allgemeinen keine Grenzen festsetzen lassen. Die Stelle jener Abtheilungen ist jedoch nicht ganz willkührlich, sondern fordert zur Veranlassung einen gewissen Stillstand und Ruhepunkt in der Haupthandlung selbst, oder irgend einen Uebergang, welcher die Pause des Dichters rechtfertigt.

§. 620. Diese bisher erörterte rein epische Weise und Form kann sich auch mit einem an sich unepischen Inhalte auf eine Art organisch verbinden, daß daraus neue, eigenthümliche Dichtformen hervorgehen, die, wenn sich ein echt dichterischer Geist darin ausspricht, nicht als verwerflich angesehen werden dürfen. **Unter diesen Abarten des Epos sind die vorzüglichsten: 1) das historische, 2) das romantische, 3) das idyllische, und 4) das komische.**

§. 621. **Das historische Epos, wie Lucan's Pharsalia und Glower's Leonidas, unterscheidet sich vom eigentlichen Epos bloß durch die Ausschließung des Wunderbaren, als welches unverträglich ist mit Gegenständen, welche ganz der Geschichte angehören.** So groß in Lucan's Gedichte auch die sich befehdenden Zwecke erscheinen mögen, so sind doch die Gegenüberstehenden sich zu nahe, zu sehr durch den Boden des gleichen Vaterlandes verwandt, als daß nicht ihr Kampf zu einem bloßen Streit von Parteien würde, der jedesmal, indem er die substantielle Einheit des Volkes zerschneidet, zugleich subjectiv in tragische Schuld und in Verderben führt, und außerdem die objectiven Begebnisse nicht klar und einfach läßt, sondern verworren ineinander schlingt. Bei Gestaltung des historischen Stoffes wird die produktive Kraft des Dichters mehr oder weniger beschränkt seyn, je näher oder ferner ein solcher Stoff seiner Zeit liegt, und je mehr oder weniger die Phantasie freien Spielraum erhält. So hätte Alexander's Leben und Thaten, der Untergang des Darius, der Zug nach Indien einem griechischen Dichter sogleich einen günstigen Stoff dargeboten, wenn es einen gegeben hätte, der diesen Gegenstand hätte besingen mögen. So war die Wahl Camoens zur Lusiade sehr glücklich.

§. 622. **Das romantische Epos ist eine Frucht des Mittelalters, entsprossen aus der eigenthümlichen Mischung von Heroismus, Religiosität und Liebe, welche den Geist des Ritterwesens bezeichnet.** Das Wesen der romantischen Poesie bezeichnet im Gegensatze zur klaren Bestimmtheit der antiken ein un-



Digitized by Google

gisches Helldunkel. Den Stoff des romantischen Epos bilden ritterliche Abenteuer; das Wunderbare, dem Geiste jenes Zeitalters gemäß, Zauberer, Riesen, Geister, Feen, Gnomen u. s. w.; der Handlung mangelt es daher an welthistorischer Bedeutung, und an geschichtlicher Beglaubigung; Scherz und Ernst, Ironie und Begeisterung, heitere Laune und Feierlichkeit wechseln miteinander ab; die Episoden werden ausführlicher, die Zeichnung der Charaktere wird unbestimmter, das Kolorit glänzender und üppiger, die Darstellung subjektiver; kurz das romantische Epos gleicht einer großen musikalischen Phantasie, welche reich ist an kühnen Gängen, und durch die unendliche Abwechslung von Verwicklungen, Auflösungen und neuen Verkettungen in Erstaunen setzt, aber doch unfähig ist, am Schlusse das Zerstreute in ein Ganzes zu sammeln, und einen bleibenden Haupteindruck im Gemüthe zurückzulassen.

§. 623. **Das idyllische Epos ist eine Erfindung der Deutschen, wozu aber das Vorbild schon in der Odyssee gegeben war. Das Naive macht seinen unterscheidenden Charakter.** In dem Charakter des Naiven selbst liegt es, daß bei allem Trefflichen, was von dieser Seite die antike Kunst leistete, dennoch die moderne Dichtung vom klassischen Geist des Antiken durchdrungen, und so seine Reize und seine Schönheit in sich aufnehmend, den Charakter des Idyllischen vollendeter auszuprägen vermochte, als es sogar der hellenischen Dichtung möglich war. Von der Idylle unterscheidet es sich schon durch das bedeutendere Interesse der Handlung und durch den größern Umfang; aber zwischen den beiden Mustern dieser Gattung, Voßen's »Luise« und v. Goethe's »Hermann und Dorothea« waltet noch ein anderer wesentlicher Unterschied ob. Voßen's Luise ist das idyllische Gemälde eines Familienkreises, dessen Glieder mehr in ihrem Seyn, als in ihrem Handeln dargestellt werden; v. Goethe's Hermann und Dorothea hat bewegenden Fortschritt und das Interesse nicht nur des Familienvaters, sondern zugleich des Staatsbürgers.

§. 624. **Wird die Form und der Ton des Epos auf ein fremdartiges, kleinliches Objekt angewandt; so geht daraus das komische Epos hervor, das also eigentlich eine Parodie der ganzen Dichtart ist.** Das Lächerliche geht immer aus dem seltsamen Kontrast hervor. Jedoch hat auch das komische Epos mehrfache Weisen; **es ist entweder rein komisch, oder mehr satyrisch und humoristisch, bald eigentliche**

Digitized by Google

Parodie, bald mehr Travestie, wie Scarron's und Blumauer's Aeneis; letztere sollte aber strenge genommen nicht zur epischen Poesie gezählt werden. Eine komische Epopöe, die ganz den Namen verdient, wird noch erwartet. In ihr muß das Ideal der erzählenden Kunst sich umkehren, so daß das höchste epische Interesse sich in den höchsten Effekt des Lächerlichen auflöset. Ein solches wird dann eben so weltumfassend seyn, als die ernste Epopöe. Nur zwei Werke, aber beide von empörender Natur, Voltaire's Pucelle und Parny's Götterkrieg sind bis jetzt der wahren Idee des komischen Epos nahe gekommen. Ersterer hat den Namen der Jungfrau mit frechem Spotte geschändet, letzterer das Heilige in's Komische umgebildet, und es wieder durch frivole Einmischung der Sinnlichkeit gestört.

## Dramatische Poesie.

§. 625. Die dramatische Poesie stellt, wie das epische Gedicht, eine Handlung poetisch dar, erhielt auch von diesem Umstande (vom griechischen Worte δράω) seinen Namen. Dadurch unterscheidet sie sich auch wesentlich von der Lyrik und Didaktik; aber auch zwischen der dramatischen und epischen Poesie besteht ein Gegensatz, und zwar nicht nur in Hinsicht der Form allein, sondern auch in Ansehung des Stoffes. Wichtig bleibt schon der Unterschied, daß im Drama mehr die Handlung als Erscheinung des Willens, in dem Epos mehr die Begebenheit als Werk einer höhern Weltordnung, als Folge äußerer Ereignisse und Umstände herrschen muß, daß folglich im Drama der Charakter, zumal in der Tragödie, im Epos aber die Geschichtsfabel den wesentlichsten Bestandtheil der ganzen Dichtung ausmacht. Der Entwurf, die Ausführung einer Handlung, die aus dem Innern des Menschen hervorgeht, eine von seinem Willen abhängige Thätigkeit ist, die nicht bloß einen Wechsel äußerlicher Erscheinungen darstellt, ist die höchste, fast die einzige Aufgabe für den dramatischen Dichter. Die Fabel ist das Medium, worin sich der Charakter bewegt. Eins bedingt das Andere. Nur dem Griechen war die Fabel des Stücks wichtiger als uns, weil dessen tragische Kunst den Stoff aus dem höhern Leben ergriff. Auch bei den Spaniern, zumal bei Calderon, ist die Fabel die Hauptsache. Bei Shakespeare liegt weder auf dem Charakter,

Digitized by Google

noch auf dem Factum ein überwiegender Nachdruck, sondern beide greifen als gleichwichtige Momente organisch in einander ein. Die Ereignisse müssen entweder selbst von dem Willen des Helden bestimmt werden, oder ihn bestimmen. Für sich, ohne unmittelbare Beziehung auf das innere, geistige Leben, haben diese äußern Ereignisse, wenn sie auch noch so überraschend wären, keine dramatische Bedeutung. Wir wollen im Drama handeln sehen; wir wollen, daß der Charakter sich vor unsern Augen entwickle; wir wollen die Geheimnisse des menschlichen Herzens, die Macht der Leidenschaften, die Größe der Gesinnungen, die Erscheinungen der innern Welt kennen lernen. Das eigentliche Werden und Wachsen der That zeigen vortrefflich Hamlet, Macbeth, Lear, Egmont, Don Carlos.

§. 626. Ferner ist die Handlung im Epos universeller Natur, es gilt das Schicksal entweder der Menschheit, oder wenigstens einer ganzen Nation; das Hauptinteresse der ganzen Dichtung ruht nicht auf dem Schicksale des Einzelnen, wenn es auch die Hauptperson der ganzen Dichtung wäre, sondern auf dem Begriff der Handlung überhaupt. **Im Drama ist die Handlung eine individuelle**, das persönliche Schicksal des Helden nimmt unsere ganze Theilnahme in Anspruch; nur darf dieß nicht so verstanden werden, als könne die dramatische Handlung als Handlung nicht auch unsere Aufmerksamkeit festhalten, wie dieß der Fall bei Situations- und Intriguenstücken ist. Im Drama herrscht ein Mensch, und zieht den Blitz aus der Wolke an sich; im Epos herrscht die Welt und das Menschengeschlecht, sagt Jean Paul.

§. 627. Endlich erscheint im Epos der Held als Werkzeug einer höhern Macht, es offenbart sich eine absolute Eintracht zwischen Freiheit und Nothwendigkeit. **Im Drama dagegen erscheint ein Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit**, eine wirkliche Entzweiung, ein wahrhafter Widerstreit.

§. 628. **Stellt der Epiker seine begebenheitliche Handlung unter der Form der Vergangenheit, folglich erzählend; so stellt dagegen der dramatische Dichter seine Handlung in ihrer nahesten Vergegenwärtigung dar**, ihr Werden nach allen seinen bestimmten Momenten, die Handlung an sich selbst, in ihrer Wirklichkeit als gegenwärtig vor unsern Augen sich ereignend; die Personen handeln eben in diesem Momente, Alles, was geschieht, geschieht eben jetzt; wir sehen also im Drama die Hande-

Digitized by Google

lung selbst entstehen, den Knoten derselben sich schürzen, allmälig sich entwickeln und auflösen. Ist der epische Dichter in seiner Komposition durch keine Beschränkung der Zeit und des Raumes beengt; kann er die Schauplätze, wenn es die innere Anlage der Dichtung fordert, ohne Störung der Aufmerksamkeit und der Phantasie ändern, und der Epochen so viele festsetzen und sie so weit ausführen, als es der poetische Charakter der Handlung erheischt; so ist dagegen der dramatische mannichfach bedingt und beschränkt durch Raum und Zeit und andere äußerliche Umstände. Im Drama ist Koncentrirung aller Theile auf den Mittelpunkt der Handlung, Straffheit und nothwendiger Zusammenhang unter den einzelnen Scenen und eine Spannung, bei welcher die Einbildungskraft des Zuschauers immer in Erwartung dem zunächst Kommenden entgegen sieht, erforderlich.

§. 629. Auch die epische Dichtung muß objektive Haltung haben, die Welt des Epos ist vom Dichter ganz unabhängig, allein sie strahlt aus ihm zurück; der Dichter als Erzähler ist gleichsam nur Träger des Gegebenen. **Im Drama herrscht dagegen die höchste Objektivität**, der Dichter tritt, so zu sagen, aus seiner eigenen Individualität heraus, und stattet dafür andere Personen, welche er handelnd einführt, mit Selbstständigkeit aus. **Aus dieser objektiven Eigenthümlichkeit des Drama ergibt sich zugleich, daß die Motivirung in demselben mehr von den Personen, ihrem Willen, Streben, ihren Planen, und Neigungen herrühren müsse, also insofern innerlich sey. Zugleich wird aus dem bisher bestimmten Charakter des Drama begreiflich, warum sein Gang rascher und lebendiger als im Epos, und die dramatische Charakterisirung bestimmter und individueller seyn müsse, als die epische.** Darum entstand auch das Drama bei allen Völkern ohne Ausnahme erst in den Jahren ihrer Bildung, indeß das Epos zugleich mit der Sprache entsprang.

§. 630. Weil endlich die Personen im Drama aus eigener Freiheit handeln, und der Dichter seine Vermittlerrolle, die er im Epos übernommen, aufgegeben hat, die Sprache aber das Band der geselligt lebenden Menschen ist; die aufgeführten Personen also nur durch Rede aufeinander wirken, und im Wechselgespräch ihr Inneres kund thun können: so ergibt sich hieraus die **Nothwendigkeit der dialogischen Form** von selbst. Zwar tritt oft auch im Drama, da nicht alles vergegenwärtigt werden kann, die Erzählung in

Digitized by Google

dasselbe ein; aber dieß muß vorsichtig und sparsam geschehen, wenn nicht das dramatische Interesse geschwächt werden soll. Wo aber die Erzählung im dramatischen Gedichte nothwendig ist, da bezieht sie sich gewöhnlich auf eingreifende Vorgänge, und muß lebhafter dargestellt (und vorgetragen werden), weil wir hier gewöhnlich auch die Einwirkung des Ereignisses auf den Erzähler wahrnehmen sollen. — **Man könnte also das Drama erklären, als die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächsform, welche einen wahrhaften Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit in sich offenbart.**

§. 631. Die Handlung im Drama drängt ihrem Ziele entgegen; **der Dialog, als die Bedingung der dramatischen Handlung, muß darum rasch fortschreiten**, und darin unterscheidet sich der dramatische Dialog von dem epischen. Selbst das Gefühl darf nicht zu wortreich seyn, wo die Handlung drängt, wie gegen die Katastrophe hin. Dagegen verstieß Schiller im Fiesko in der Scene, wo dieser die ermordete Gattin erkennt. — Uebrigens darf man im Dialog keine Spuren von Vorbereitung entdecken; die augenblickliche Eingebung muß immer die Muse des Gesprächs bleiben. **Der Dialog muß ferner charakteristisch seyn**, und die Motive der Handlung, die Gesinnungen, Absichten und Leidenschaften der Personen vergegenwärtigen. Jeder Stand, jedes Alter, jedes Geschlecht und jede Leidenschaft haben ihre eigenthümliche Sprache. Im Dialog soll sich in fester Haltung des Charakters die augenblickliche durch die Handlung angeregte Stimmung der Handelnden kund geben, und die Handlung selbst ungezwungen und anschaulich fortbewegen. — Der Monolog rechtfertigt sich theils durch eine höhere Bewegung des Gemüths (doch wird hiezu nicht gerade Antagonismus der Gefühle und Leidenschaften erfordert), theils dadurch, daß er die motivirende Absicht und Stimmung der Handelnden errathen läßt. Ueberhaupt muß der Inhalt des Monologs mehr dramatischer, als lyrischer Natur seyn. Der Monolog muß eben sowohl die dialogischen Scenen verbinden, als auch eine bedeutende Veränderung in dem innern Zustande der Person bezeichnen, welche als Ursache auf das Folgende einfließt, so wie sie als Wirkung des Vorhergehenden angesehen werden kann. Im Uebrigen sind die Monologe darin verschieden, daß sie bald mehr Raisonnement enthalten, bald mehr pathetischen Inhalts sind. Einen bloß erzählenden Monolog kann es nicht geben. In der verkehrten monologischen und

Digitized by Google

dialogischen Darstellung besteht das Undramatische der indischen Dramen, wenn diese auch übrigens zum Theil von hoher poetischer Trefflichkeit sind.

§. 632. **Ein dramatisches Werk kann, nach A. W. Schlegel's Bemerkung, immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, nämlich insofern es poetisch, und inwiefern es theatralisch ist.** Das Drama, insofern es poetisch ist, bildet nicht nur ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes, befriedigendes Ganzes; Rede und Handlung gestalten sich mit vollkommner Freiheit, einzig nur dahin abzweckend, den Charakter in der vollständigsten und kräftigsten Form zu entfalten und auszubreiten; sondern die dramatische Dichtung spiegelt zugleich Ideen, die über das irdische Daseyn hinausgehen, in sich ab, und bringt sie bildlich zur Anschauung. Das Drama hingegen, sofern es auch theatralisch, d. i. für die Bühne, zur Aufführung bestimmt ist, muß sich nebenbei noch andern, zum Theil sehr beengenden Bedingnissen unterwerfen, nicht nur in Ansehung des Orts und der Zeit, und der körperlich auftretenden Personen, sondern auch in der Anlage des Ganzen, in der Vertheilung der einzelnen Scenen, in der Behandlung des Dialogs, damit die Aufmerksamkeit der Zuhörer kräftig angeregt, und immer mehr gespannt werde. Doch darf die theatralische Wirkung eines dramatischen Produkts nicht nach den sogenannten Theaterschlägen, nicht nach dem zufälligen Zusammentreffen zufälliger Umstände bei der Darstellung (z. B. neue Dekorationen, ungewöhnliches Kostüm, Brand, Kämpfe ꝛc.) bestimmt werden; nur die ästhetische Totalität der dramatischen Produkte für die äußere Anschauung entscheidet über den theatralischen Charakter, so wie die ästhetische Totalität für die innere Anschauung, für den poetischen Charakter des dramatischen Produktes entscheidet. Die Oekonomie der theatralischen Dichtung ist für den Theaterdichter unerläßlich, wenn er anders das erreichen will, was man theatralischen Effekt nennt.

§. 633. **Bei der Wahl des Stoffes hat der Dichter genau darauf zu sehen, ob derselbe einer dramatischen Gestaltung fähig, ob ein eigentliches Handeln möglich sey,** sonst ist er mehr episch (wie selbst in den Phönissen des Euripides, in Schiller's Wilhelm Tell, in Shakespeare's Hamlet und in allen, wo die Verhältnisse mehr Einfluß auf den

Handelnden haben, als er auf sie hat). Er kann übrigens rein erdichtet oder wirklich gegeben seyn, je nachdem es die Art der dramatischen Handlung aus ästhetischem Gesichtspunkte anräth. Kann irgend eine Dichtungsform ein klares und sprechendes Gemälde des wirklichen Lebens uns vor Augen stellen, so kann es die dramatische Dichtkunst am lebendigsten.

§. 634. **Einheit der Handlung ist wesentliche Bedingung des Drama's, denn nur durch sie ist Einheit des Interesses erreichbar; nicht so die Einheit des Orts und der Zeit.** Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und des Orts waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Allein sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß seyn, die Handlung selbst so zu vereinfachen, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichen Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in der nämlichen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

§. 635. **Was ist nun Handlung im dramatischen Sinne?** Eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit mit Beziehung auf die Idee der sittlichen Freiheit, kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüsse betrachtet wird. Ihre Einheit wird in der Richtung auf ein einziges Ziel bestehen; zu ihrer Vollständigkeit gehört alles, was zwischen dem ersten Entschlusse und der Vollbringung der That liegt. Dahin müssten wir aber auch den Entschluß miteinrechnen, die Folgen der That heldenmüthig zu ertragen, und die Ausführung dieses Entschlusses wird mit zu ihrer Vollständigkeit gehören. Der absolute Anfang ist also die Bewährung der Freiheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr absolutes Ende. Die Einheit der Handlung wird indeß in ihrer organischen Gliederung koncentrirter in der Tragödie hervortreten, als in andern Arten des Drama; nur darf man sich, wie A. W. Schlegel sagt, auch in der Tragödie die Reihe der Erfolge nicht wie einen dünnen Faden denken, dessen Abreißen man ängstlich zu verhüten hat, sondern wie einen großen Strom, der in seinem reißenden Laufe manche Hemmungen überwindet, und sich

zuletzt in die Ruhe des Oceans verliert. Er entsprudelt vielleicht schon verschiedenen Quellen, und gewiß nimmt er andere Flüsse auf, die ihm von entgegengesetzten Weltgegenden zueilen. Warum sollte der Dichter nicht verschiedene, eine Zeit lang abgesondert für sich bestehende Ströme menschlicher Leidenschaften und Bestrebungen nebeneinander bis zu ihrer brausenden Vereinigung fortleiten können, wenn er den Zuschauer auf eine Höhe zu stellen weiß, wo er ihren Gang übersieht? Und wenn das so angeschwellte Gewässer sich auch wieder in mehrere Arme theilt, und durch mehrere Mündungen in's Meer ergießt; bleibt es nicht dennoch ein und derselbe Strom? Zum Beispiele dienen die Phönissen des Euripides, König Lear von Shakespeare.

§. 636. **Das moderne Drama erhebt sich über die Einheiten der Zeit und des Orts**, wovon sich schon Beispiele bei den Griechen finden, z. B. in den Eumeniden, im Agamemnon des Aeschylos, dem Ajax des Sophokles; überhaupt steht dem Wechsel des Orts nichts entgegen, wenn der Gang der Handlung, also die innere Wahrscheinlichkeit ihn erfordert; dem Wechsel der Zeit aber, wenn das nämliche Individuum in seiner ganzen Individualität, ungeschwächt und unverändert durch das Fortrücken der Zeit mit den nämlichen Absichten und Mitteln thätig seyn kann. Vor der Gewalt der Kunst wagt der Verstand gar nicht mit seinen Rechten aufzutreten; unsere Uhren verlieren ihre Rechte, und wir hören nur die Räder der großen Weltenuhr und ihre Schläge. Zeit und Ort werden bloß vom Geiste, nicht vom Auge gemessen. Das auffallendste Beispiel von Verletzung der Einheit der Zeit bietet Calderon's Wiederfinden des Bildes der heil. Jungfrau dar, welches einen Zeitraum vom 7ten bis zum Ende des 11ten Jahrhunderts umfassend, doch vollkommene Einheit der Handlung hat. Bei dieser kommt es nur darauf an, daß alle einzelnen Momente der Handlung unter sich im organischen Zusammenhange stehen. Doch wird die Bestimmung eines Gedichts zur Vorstellung auf der Bühne auch den neuern Dichter in Absicht der beiden letzten Einheiten einigermaßen beschränken.

§. 637. **In Beziehung auf die Handlung ergibt sich von selbst der Unterschied zwischen der nur innern und nur äußern Handlung und der Vereinigung von beiden.** Jene erste ist's, die das höhere Gemüth ergreift. Die nur äußere Handlung hingegen, wie wir sie in den sogenannten Spektakel-

Digitized by Google

stücken sehen, gehört dem Pöbel zu; aber die Vereinigung von beiden befriedigt alle. Wirken v. Goethe's Stücke nicht auf alle; so liegt es darin, daß sie bei weitem mehr innere, als äußere Handlung gewähren. Wirken dagegen Kreuzfahrer und Konsorten gar gewaltig als die reinen Gegensätze der Goethe'schen Dramen, so ist die Ursache keine andere, als daß diese Stücke nur äußere Handlung in großer Menge gewähren. Lessing und Schiller trafen die schönste Vereinigung. Shakespeare's Dramen sind sämmtlich eben so reich an innerer poetischer, wie an äußerer scenischer Aktion.

§. 638. **Das Drama beginnt mit der Exposition.** Der Leser oder Zuschauer muß mit den Absichten, Hoffnungen, Wünschen und Besorgnissen der Hauptperson bekannt gemacht werden, er muß im voraus sich für sie interessiren. Das ist aber nur dadurch möglich, daß er gleich durch die erste Scene in die Situation hineingeführt werde, daß diese Situation selbst einen poetischen Charakter habe, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers gleich vom Beginn der Handlung an darauf geleitet werde, was als die Grundidee des Stücks gegeben ist. Dagegen fehlt z. B. Müllner's Yngürd. Es muß daher zur Exposition ein so fruchtbarer Moment gewählt werden, der, indem er die Gegenwart als Ergebniß eines Vergangenen offenbart, zugleich das Zukünftige aus dem Gegenwärtigen entspringen läßt. Die Exposition oder Darlegung der anfänglichen Lage der Dinge durch Vertraute oder Monologe ist fast immer tadelhaft. An diesem Gebrechen leidet die französische Bühne. Wie trefflich exponiren dagegen Sophokles, Shakespeare und Calderon! Sie treffen gleich anfangs die Phantasie lebhaft, und wenn der Zuschauer schon gewonnen ist, dann bringen sie erst die nöthigen Entwicklungen des Vorausgesetzten an. Man denke nur an König Oedip, Romeo und Julie. Doch ist die Art der Exposition verschieden. Shakespeare beginnt meist mit der Gruppirung seiner Figuren um irgend eine bedeutende That, Begebenheit oder Unternehmung, Calderon mit der Darlegung einer schwierigen, verwickelten Situation, Goethe mit einer Scene, in welcher einige mehr oder minder bedeutende Nebenpersonen durch ihre Ansichten, Urtheile oder Erzählungen den Charakter des Helden einführen.

§. 639. **Das Interesse muß gesteigert werden durch die Verwicklung.** Die Verwicklung entspringt aus dem Ineinander-

Digitized by Google

greifen der entgegengesetzten Interessen; sie ist aber nicht in allen Arten des Drama gleich. Die Schürzung des Knotens muß durch eine innere oder äußere Nothwendigkeit herbeigeführt seyn. Die Hindernisse aber, woraus die Verwicklung entsteht, liegen entweder in der Hauptperson selbst, oder in den Nebenpersonen, oder in dem, was wir Schicksal oder Zufall nennen.

§. 640. **Die Entwicklung (Katastrophe) muß nicht weniger natürlich und motivirt seyn, als die Verwicklung.** Ihr Keim muß gleichsam schon in der Haupthandlung selbst, in dem Charakter der Personen und in ihren Verhältnissen liegen. Soll das Interesse sich nicht vermindern, so darf die Lösung nicht schon in der ganzen Anlage des Stückes sichtbar seyn; der Leser oder Zuschauer muß sie nur fürchten oder hoffen. Die Katastrophe sey kurz, damit der Dichter nicht sinke und matt werde, und die Handlung spiele nach dem aufgelösten Hauptknoten nicht zu lange fort; aber sie sey, besonders was die Hauptpersonen betrifft, auch vollständig, damit die gespannte Erwartung befriedigt werde. Der wirkliche Erfolg darf nicht gewaltsam durch einen **deus ex machina**, mit Verletzung aller Wahrscheinlichkeit und Versündigung gegen die psychologische Wahrheit der Charaktere herbeigerissen seyn. Die Katastrophe muß die Erhebung in sich tragen und bewirken, und die Idee des Ganzen symbolisch klar machen, die der Dichter durch die Handlung anschaulich zu machen suchte.

§. 641. **Der wichtigste Theil der dramatischen Dichtung ist die Charakteristik.** Ist der Charakter überhaupt bloß die Brechung und Farbe, welche der Strahl des Willens annimmt, so ergibt sich von selbst, daß er nicht von Einer Eigenschaft, nicht von vielen Eigenschaften, sondern von deren Grad und Mischverhältniß zu einander bestimmt werde. Der poetische Charakter vereinigt in sich Allgemeines und Besonderes, worauf Horaz hinzudeuten scheint, wenn er sagt: **Difficile est proprie communia dicere.** Der Charakter spricht sich durch Handlungen und Reden aus; aber durch individuelle. Nicht was er thut, sondern wie er es thut, zeigt ihn, z. B. das bekannte **moi** der Medea. Welche Handlung könnte dieses Wort aufwiegen? Eben so groß antwortet in Goethe's Tasso die Fürstin auf die Frage der Freundin, was ihr nach einem so oft getrübten, so selten erleuchteten Leben übrig bleibe: »die Geduld.« Aus dem getreuen Nachahmen individueller Züge einzelner Personen kann höchstens ein ergötzliches Portrait ent-

Digitized by Google

stehen, das eigentlich nur dann zu interessiren vermag, wenn man das Original kennt. Als Charakter im Drama wird dem zu getreuen Portrait, oder der, gar aus einzelnen Zügen zusammengepinselten, Personage, immer die innere poetische Wahrheit fehlen, die nur durch die Betrachtung des Menschen von einem höhern Standpunkte aus erzeugt wird. Aber so wenig der dramatische Charakter eine Kopie eines wirklichen, oder bloß eine Wiederholung eines bereits poetisch dargestellten seyn darf; so muß er doch von der andern Seite in der Art, wie er sich unter den gegebenen oder erfundenen Umständen äußert, durchaus individuell gezeichnet werden, daß er, durch eine gewisse innere Nothwendigkeit bestimmt, nur in dieser, und in keiner andern Gestalt erscheinen kann. Darauf beruht die Wahrheit der Charaktere; sie fordert, daß sich in denselben nichts widerspreche; doch wird das Weib nie so individuell, als der Mann. Ein wahrhaft individueller und natürlicher Charakter in einem Drama kann darum doch auch ein idealer seyn, z. B. Iphigenie von Goethe. Gegen Schiller's bewunderungswürdige Jungfrau von Orleans läßt sich in dieser Hinsicht Vieles einwenden. Die Jungfrau erscheint bis zur Katastrophe im nur leidenden Zustande, in bloßer Abhängigkeit von einer höhern Macht. Selbstbestimmung, das Hervortreten individueller Charakterzüge fehlt Johanna zu sehr, als daß wir ihr unsere Theilnahme schenken könnten. Und wodurch wird denn Johanna wirklich strafbar? Erscheint sie nicht auch hier, im Zustande der Schuld, wie in dem der Begeisterung, ohne Wirksamkeit des eigenen Selbst, als blindes Werkzeug einer höhern Macht? und wodurch wird ihr seltsames Betragen bei den Beschuldigungen des sie vor König und Volk anklagenden Vaters, als habe sie durch Künste des Teufels Frankreich gerettet, genügend motivirt? — Dazu muß noch die Haltung sich gesellen, daß sie nämlich sich selbst immer gleich bleiben. Servetur ad imum, Qualis ab incepto processerit et sibi constet. Die schönsten Beispiele von in sich festen und consequenten Charakteren stellt uns Shakespeare auf. Wohl kann eine Veränderung der Persönlichkeit, eine völlige Umwandlung während des Stückes Statt finden, wie im Macbeth, in Grappe's Theodor v. Gothland; aber sie muß hinlänglich motivirt seyn. In Iphigenia in Aulis von Euripides werden fast alle Charaktere durch den Lauf und Fortgang der Begebnisse so verändert, daß sie einer nach dem andern in das Gegentheil dessen übergehen, was sie anfangs waren, aber zum Höheren, Herr-

Digitized by Google

lichern, Größeren sich emporarbeitend, vom Streit zur Versöhnung, von der Befangenheit zur Einsicht, von gegenseitigem Verkennen zum Verständniß des Großen, was jeder in sich trug und wollte. Auch gibt es allerdings Widersprüche in sonst konsequenten Charakteren, wenn z. B. herrschende Leidenschaften mit den Grundsätzen in Konflikt gerathen. Endlich muß die Charakterzeichnung leicht überschaulich seyn; damit man nicht über den Charakter unentschieden bleibe. In dieser Beziehung werden rein objektiv gehaltene Charaktere eine Klarheit in der Darstellung gewähren, welche in dem ganzen Seyn und Wirken derselben nichts verhüllt läßt. Von dieser reinen Objektivität und Klarheit hat Goethe in der Iphigenie das schönste Beispiel unter den Neuern gegeben.

§. 642. **Das Drama fordert, wie das Epos, einen Hauptcharakter; aber im Drama dreht sich die ganze Handlung um denselben, auf ihn koncentrirt sich das dramatische Interesse, was im Epos nicht der Fall ist.** Die Hauptperson muß darum das höchste Licht erhalten, und die übrigen müssen ihr untergeordnet werden. Das stärkere Hervor- oder Zurücktreten der Nebenpersonen wird durch den Antheil einer jeden an der Handlung bestimmt. Dieser Antheil darf aber kein zufälliger seyn, sondern muß sich aus dem Ganzen als nothwendig ergeben. Darum darf auch der dramatische Dichter für keine Nebenperson ein Interesse erregen, welches in der Folge unbefriedigt bleibt; es darf also keine sich scheinbar bedeutend ankündigen, und sich nachher von der Scene verlieren. Ueberhaupt wird auch die Zahl der handelnden Personen geringer seyn, als im Epos; um so leichter kann der Dichter Einförmigkeit in den Charakteren vermeiden, ohne grelle Kontraste zu suchen.

§. 643. **Die Eintheilung des Drama in Akte (Aufzüge) und Scenen (Auftritte) ist außerwesentlich, und durch die Einrichtung der modernen Bühne veranlaßt worden.** Wo sie aber Statt findet, muß die ganze Folge von Akten und Scenen gehörig verbunden seyn, eine Scene muß aus der andern hervorgehen, und sich wieder an die folgende anschließen; jeder Akt muß mit einer bedeutenden Situation enden, damit die Erwartung gespannt bleibe. Die Handlung darf zwischen den Akten nicht stille stehen; doch muß ihr Fortschreiten sich deutlich aus dem Anfange des nächsten Akts ergeben. Auch dürfen jene Momente der Handlung, welche zwischen den Abtheilungen verfließen, nicht solche seyn, welche wesentlich in

Digitized by Google

die Handlung eingreifen, und zur Verdeutlichung derselben, so wie der Charakterentwicklung wegen, nothwendig vergegenwärtigt und sinnlich angeschaut werden mußten; vielmehr nur solche, welche gewisse, durch die Einbildungskraft leicht zu ergänzende, Uebergänge zwischen den bedeutenden Veränderungen zweier Aufzüge bilden, oder zugleich nach dem Wesen der dramatischen Darstellung nicht vergegenwärtigt werden durften, durch die Einbildungskraft aber vorgestellt, von großer Wirkung sind (z. B. des Königs Mord in Macbeth). Kein Akt und keine Scene dürfen isolirt erscheinen, oder eine abgeschlossene Bedeutung für sich selbst haben. Man muß sie erkennen als Theile eines organischen Ganzen. Die Schlußscene muß etwas ankündigen, vorbereiten, etwas erwarten, hoffen oder fürchten lassen und dadurch zugleich den Zwischenakt zum Ersatz des griechischen Chorgesanges machen, welchen Schlegel ganz treffend als harmonisches Echo der vom Dichter bezweckten Eindrücke charakterisirt hat. Auch ist es nicht gleichgiltig, in wie viel Akte ein Drama abgetheilt wird. Am sachgemäßesten hat jedes Drama drei Akte, von denen der erste die Exposition, der zweite die Verwicklung, der dritte die Auflösung enthält. In der modernen Poesie folgen hauptsächlich die Spanier der Theilung in drei Akte; die Engländer, Franzosen und Deutschen hingegen zerlegen das Ganze in fünf Akte. Kein Drama kann in mehr als fünf Akte zerfallen; denn der Umfang einer jeden vollständigen Handlung begreift höchstens fünf Hauptmomente in sich — Anfang, Fortgang, Höhe, Neigung zum Ende, wirkliches Ende. In neuerer Zeit hat man auch tragische Stoffe in einem oder zwei Akten darzustellen versucht; allein da der beabsichtigte Total-Eindruck bei der Tragödie das Erhabene ist, so kann diesem auch nur ein großes Ganzes entsprechen; im Dramolet ist die Form zu beengt und der Eindruck muß peinlich werden.

§. 644. **Die Sprache des Drama nähert sich zwar dem Tone der Gesellschaftssprache; aber sie muß immer poetisch seyn, und verschieden nach den verschiedenen Arten des Drama selbst, nach Verschiedenheit der sprechenden Personen und ihrer Zustände; immer sey sie natürlich, leichthin fließend, fern von Prunk und gesuchtem Schmucke.** Darin bleiben die Griechen bewunderungswerth. Zur poetischen Vollendung des Ganzen gehört auch der Vers, und nur eine ganz oberflächliche Theorie hat die Versification aus dem Grunde verworfen, daß sie gegen die Natürlichkeit verstoße; doch wird der Mangel desselben bei wesentliche-

Digitized by Google

ren Schönheiten leicht übersehen. Das dramatische Sylbenmaß muß weder die feierliche Fülle des epischen, noch die melodischen Schwünge des lyrischen haben; es muß den gewöhnlichen Schritt der Rede beflügeln, ohne sich zu auffallend von ihm zu entfernen. Diese Eigenschaft hat der Jambe, der eigentlich dialogische Vers.

§. 645. Auch die dramatische Poesie hat, wie die epische, mehrere Arten, so daß hierauf selbst Zeit und Nationalität Einfluß haben. So vielfach die Seiten des menschlichen Lebens sich eigenthümlich bestimmt hervorheben, und der dramatisch-poetischen Anschauung darbieten; so verschiedenartig kann sich auch die dramatische Poesie eigenthümlich gestalten. Nun gibt es aber im Menschen zwei Hauptseiten, die sich wegen ihres entschiedenen und unvermischten Charakters für die Kunstschöpfung besonders eignen, somit auch einen bestimmten und höhern Effekt gestatten. Diese Seiten bezeichnen sich als Ernst und Scherz, Leid und Lust, Trauer und Freude. **Das Drama zerfällt also in das Trauer- und Lustspiel (Tragödie und Komödie), und dieß sind die Hauptarten desselben.** Weil aber das Leben sich in mannichfaltigen Abstufungen zwischen ernster Trauer und heiterer Lust hin und herbewegt, bald dem einen, bald dem andern mehr zugewandt, bald die Mitte in ihrer heiter-ernsten Ruhe darstellend; entstehen auf diese Weise so viele verschiedene dramatische Neben- und Mittelarten, als es Mittelstufen zwischen dem reinen Ernste und dem reinen Scherze gibt, welche der poetischen Auffassung und Gestaltung nicht eben widerstreben. Das Drama und die Bühne ist und bleibt ja ein Spiegel des Lebens.

§. 646. Nicht jeglicher Ernst, Schmerz oder Trauer eignet sich für die Tragödie; um in der Tragödie rein ästhetisch-wirksam zu erscheinen, muß er die Würde und die Form des Tragischen annehmen. **Demnach könnte man die Tragödie im Allgemeinen erklären als poetische Auffassung und Darstellung des reinen Ernstes in der Form des Tragischen mittelst gegenwärtig sich gestaltender Handlung.** Die Benennung stammt übrigens aus dem Griechischen, das Wort ist aus τράγος Bock und ᾠδή Gesang zusammengesetzt, bedeutet auf deutsch wörtlich einen Bocksgesang, bezeichnete aber ursprünglich den Chorgesang am Bachusfeste, sobald der dem Gotte geweihte Bock am Altare geopfert wurde.

§. 647. **Vor allem muß die Tragödie tragisch seyn,** sie muß uns nicht nur die Beschränktheit der Sinnlichkeit, ihre wirklichen Mängel und Leiden, sondern zugleich auch die erhebende Kraft



Digitized by Google

der Vernunft (Willensfreiheit) oder Religion wahrnehmen und lebhaft fühlen lassen. Das tragische Interesse beruht im Allgemeinen auf dem Gegensatze zwischen dem Streben menschlicher Kraft, und den Gesetzen einer höhern Weltordnung, und dieser Gegensatz muß durch die tragische Dichtung an der Handlung selbst zur lebendigen Anschauung gebracht werden. Wo zwischen Kraft und Leiden das Gleichgewicht aufgehoben ist, wie in so vielen täglichen Erscheinungen; da wird das Gemüth durch den Anblick schmerzlich berührt; wir suchen das Leiden zu entfernen durch Hilfeleistung, oder wenden uns davon ab, wo wir es nicht zu lindern vermögen; aber der Schmerz einer höhern Natur, wie sie in der Tragödie dargestellt wird, zieht unwiderstehlich an, indem er das Gefühl der eigenen Kraft in uns anregt. Hierin liegt der Grund, warum die tragische Bühne für uns so viel Reiz, ein Sterbehaus dagegen eher etwas Abstoßendes hat. Das Tragische der Handlung besteht auch nicht in dem, was man einen unglücklichen Ausgang nennt. Die Iphigenie auf Tauris von Euripides und die von Goethe, der Ion von Euripides und A. W. Schlegel, der Philoktet des Sophokles, Oedipus auf Kolonos gehören der Tragödie an, und doch ist die Entwicklung in denselben nicht eigentlich tragisch; aber die Situationen haben den hohen Ernst, welcher in dem Wesen der Tragödie begründet ist. Nicht der Untergang des physischen Menschen ist es, welcher im Drama den Begriff des Tragischen bestimmt, sondern das, was er als sittliches Wesen erleidet. Darum ist auch Goethe's Tasso eine Tragödie; denn sobald das Individuum genöthigt wird, den Kampf für seine Idee in soweit einzustellen, daß die Resignation einer persönlichen Vernichtung gleichkommt, ist dessen tragisches Geschick entschieden. Tragisch wird die Handlung durch den, in derselben sich entfaltenden, Kampf ungemeiner und bedeutsam menschlicher Kraft mit der im Gange der Dinge liegenden Nothwendigkeit. Je entschiedener und großartiger die individuelle Menschenkraft ist, welche sich mit freiem, selbstständigem Wirken jener Nothwendigkeit entgegenstellt; desto anschaulicher und individuell bestimmter tritt diese selbst hervor. So entsteht denn die Anschauung des sogenannten Schicksals, welches in jeder tragischen Dichtung unverkennbar hervortreten muß. Aber das Unvermeidliche und Unwiderstehliche im Laufe der Dinge wird nach Verschiedenheit der religiösen Ansicht der Nationen sich verschieden gestalten. In den Tragödien der Griechen hat das Schicksal allerdings eine erschütternde

Digitized by Google

Bedeutung; es tritt mit einer an Härte grenzenden Strenge hervor. Und doch waltete auch nach griechischen Begriffen in diesem mythischen Schicksale eine ewige und unwandelbare, nur in Dunkel gehüllte Gerechtigkeit. Das Schicksal stand als ewige Nothwendigkeit der himmelstürmenden Freiheit entgegen, und das Maß seiner Erhabenheit lag in der Kraft und Würde des Helden. Je freier, größer und gewaltiger der Held; desto mächtiger, tiefer, heiliger die Gewalt, die ihn stille stehen hieß. Im freien Willen, in der Kraft, und im innern Werthe des Helden lag so das Kriterium der Tragödie. Die Noth der Mächtigen erschien als Aufruf an die Starken und Stolzen zu weiser Mäßigung, und als eine Aufforderung, durch Erkennung der Schranken menschlicher Willkühr, der unendlichen Macht sittlicher Freiheit, und dem ewigen Gesetze der Gerechtigkeit zu huldigen, dessen Vollstrecker die Götter sind. Nach der Ansicht der christlichen Religion wird jenes Schicksal zum Walten einer höhern Weltregierung, zur göttlichen Schickung, die auch das Böse zum Guten lenkt, sich nicht bloß auf Vergeltung des Guten und Bösen, oder auf Offenbarung heimlicher Verbrechen beschränkt, sondern sich auf allgemeinere Zwecke der Menschheit verbreitet. In der modernen Poesie wird nicht nur Alles, was in der Handlung vorgeht, weit mehr psychologisch motivirt, das Schicksal in der genauesten Uebereinstimmung mit der eigenthümlichen Anlage des Charakters dargestellt; sondern erst hier kann die ganze Bedeutung, aller Tiefsinn des Lebens aufgeschlossen, erst hier die Wirklichkeit wahrhaft geheiligt und in jene Region erhoben werden, in welcher die Wirksamkeit der göttlichen Idee sich offenbart. In der Kraft des Erkennens, mit welchem das Bewußtseyn der Gebundenheit an das Schicksal sich bildet, ist auch die Möglichkeit bereitet, allmälig und umfassender den Weltzweck und seine erhabene Vortrefflichkeit einzusehen, neben welcher alles einzelne Wollen als unbedeutend verschwindet. So verwandelt sich die Gebundenheit an das Schicksal in die vollkommenste und edelste Freiheit, und das schmerzliche Gefühl des Schicksalszwanges in das schönste Selbstgefühl, dem großen Ganzen mit freier Willenskraft anzugehören. Die höhere Gemüthskraft bewährt sich bei dem schuldlos Leidenden und Tugendhaften durch feste Aufrechthaltung sittlicher Freiheit mitten im Kampfe mit Welt und Schicksal, und durch freie Aufopferung nicht nur des sinnlichen Wohlseyns, sondern selbst des Lebens für Pflicht und Tugend, durch den Sieg der sittlichen Würde, — bei dem Verirrten, Schuldigen und

dem Verbrecher durch reuiges Anerkennen seiner Schuld, durch männliches Ertragen verdienter Leiden und durch einen freiwilligen, mit dem gekränkten Sittengesetz aussöhnenden, Tod. Die Lösung des Mißverhältnisses zwischen Tugend und Glück, Laster und Strafe aber wird erreicht theils durch die Gewissensfolter des Verbrechers — das eigentliche, innere Unglück des Lasterhaften, bei allem Anschein von Sinnenglück, — auch wohl durch den Tod desselben, so daß also die gerechte Sache am Ende auch äußerlich siegt, wie z. B. im Macbeth (was man in der Kunst, wiewohl oft mißverstandner Weise, die poetische Gerechtigkeit zu nennen pflegt), theils durch die Gewissensruhe des Tugendhaften — das innere Glück desselben bei allen Stürmen des äußern Mißgeschickes, — theils und vornehmlich aber durch die trostvolle Aussicht in eine Zukunft des Lohns und der Vergeltung für den äußerlich unterliegenden Gerechten. So wird das Schreckliche von Gretchen's Untergang im Faust gemildert und versöhnt durch die Stimme von oben: »Sie ist gerettet.« Wir sehen hieraus, daß das Tragische den Glauben lebendiger, vollkräftiger und sogar unentbehrlich macht. In neuerer Zeit ahmte man häufig die antike Tragödie gerade in Beziehung auf die Schicksalsidee auch bei Stoffen der modernen Welt nach. Läßt sich dieß vom Standpunkte der christlichen Religionsansicht, die doch mehr oder weniger das leitende Princip der neuern Kunst ist, kaum billigen; so wird um so mehr jene Schicksalstragödie verwerflich seyn, wo das Schicksal nicht mehr als die heilige Nothwendigkeit, die ewige Schranke des allzukühnen Helden erscheint, sondern eine spielende Willkühr geworden ist. Ließ schon Schiller in seiner Braut von Messina ein tückisches und schadenfrohes Schicksal als ein mit der Handlung selbst gar nicht innerlich verbundenes Wesen triumphiren; so gab noch mehr Werner's 24ster Februar den allgemeinen Anstoß, und Müllner, Grillparzer, Houwald und andere haben dann diese Manier in der Breite weiter um sich greifen lassen. Hebt ein solcher Fatalismus nicht alle moralische Freiheit des Menschen auf, und würde und könnte nicht selbst der vollendetste Bösewicht darin einen Entschuldigungsgrund finden, daß er, vom Verhängnisse dazu getrieben, so und nicht anders habe handeln müssen? Ist der Totaleindruck solcher Schicksalstragödien nicht das Gefühl der Erbitterung, die den Menschen mit sich selbst entzweiet? Die Poesie ist bestimmt, das Größte und Edelste im Leben mit den erhabensten Zügen zu versinnlichen, und in jenen Stücken wird die Gottheit,

Digitized by Google

der Inbegriff der reinsten Gerechtigkeit, zu einem zornmüthigen, nachtragenden Dämon. Wo bleibt die Erhebung des menschlichen Gemüths? Soll die Dichtkunst nicht alle Mißklänge des Lebens lösen, und in einen harmonischen Akkord überführen? Noch eher kann dieß bei der komischen Offenbarung der fremden Macht Statt finden, wie die Spanier Schicksals-Intriguenstücke haben; wie Shakespeare's Cymbeline eine Schicksalskomödie ist. Darf die Bosheit im Drama durchaus nicht triumphiren, wie z. B. in Schiller's Don Carlos; so bleibt doch die Büßung begangener Verbrechen durch Selbstmord unzulässig; etwas anders ist der Selbstmord, wenn er, wie in Sophokles Ajax, und in Shakespeare's Othello als die Naturnothwendigkeit eines durch verbrecherischen Hochmuth oder Raserei der Leidenschaft getrübten Charakters erscheint.

§. 648. **Wie im Epos, so ist auch in der Tragödie eine Fabel nöthig, als Träger der ganzen Dichtung; die tragische Fabel bildet den Stoff der Tragödie.** Daß dieser das Gepräge hohen Ernstes und des Großartigen an sich tragen müsse, ergibt sich von selbst. **Der Stoff kann entweder aus der Mythenlehre entlehnt, oder geschichtlich begründet, oder rein erdichtet seyn.** Die Mythe gewährt erstlich den Vortheil, daß der Dichter darin die Heroen als Wesen von übermenschlicher Kraft, aber mit gewaltigen, ungebändigten Leidenschaften geschildert findet. Dazu bietet das Heroenalter die auffallendsten Beispiele von raschem Wechsel des Glücks mit dem schmerzlichsten Jammer, von sicherem Sturze gewaltthätigen Uebermuths, von unvermeidlicher Strafe des Frevels, und von der Nichtigkeit der Zuversicht, mit welcher der Mensch den Erfolg seines Strebens, einer höhern Macht gegenüber, selbstständig bestimmen zu können wähnt; das Interesse der tragischen Idee liegt also schon im Stoffe selbst, und doch gewinnt der Dichter bei Gestaltung desselben den freiesten Spielraum; nur wird von demselben gefordert, daß er seine Fabel im Geiste des Mythus bearbeite, daß er überdieß das im Alterthum waltende religiöse Princip nicht aus dem Auge verliere, daß er uns in seinen aufgeführten Personen die Begeisterung der Vaterlandsliebe und des Nationalgeistes lebendig darzustellen wisse, daß er endlich ein lebendiges Bild jener Zeit liefere, aus welcher er seinen Stoff wählte, folglich seine Personen im Geiste derselben reden und handeln lasse.

Digitized by Google

§. 649. Historische Stoffe gewähren dem Dichter den Vortheil, daß gleichsam der tragische Kern schon gegeben ist, und die weitere Dichtung eine feste, schon beglaubigte Grundlage hat. Sehen wir doch Menschen aller Generationen und Zeitalter in dem Irrthume befangen, als ob sie selbstständige Zwecke aus eigener Kraft, im Widerstreit mit den sittlichen Gesetzen ihres Daseyns, mit Sicherheit zu verfolgen vermöchten. Da der Dichter den Gegenstand, um den es sich handelt, wie die Personen seiner Handlung als bekannt voraussetzen kann, so bedarf er keiner weitläufigen Exposition und Sittenschilderung. Nur darf der geschichtliche Stoff nicht allseitig ausgebildet vorliegen, nicht zu bekannt seyn, und zu nahe stehen, weil dadurch die freie Dichterkraft sich beschränkt fühlt, und der tragische Effekt geschwächt wird. Auch ist dramatisirte Geschichte noch keine Tragödie. In der erdichteten Tragödie hat der Dichter allerdings größeren Spielraum für seine Erfindungsgabe, und Handlung und Charaktere sind ganz seiner Schöpferkraft überlassen; aber er steht eben dadurch auch in Gefahr, in's Unbegrenzte zu verfallen, und vor allem ist im Drama eine feste, bestimmte Begrenzung des Gemäldes erforderlich.

§. 650. Daß übrigens auch in der Tragödie Einheit und Vollständigkeit der Handlung erfordert werde, so daß sie ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet, in welchem der beabsichtigte tragische Effekt verbereitet und vollendet wird, ergibt sich aus dem, was über das Drama überhaupt gesagt ist. Aber im Gegensatze gegen das reichere Epos, folgt aus dem Wesen des reinen Trauerspiels auch nothwendig die Einfachheit der Handlung, wenn diese auch nicht im strengen Sinne der griechischen Tragödie genommen werden darf. Auch die Forderung der Exposition, der Verwicklung und der Auflösung kehrt in der Tragödie, wie im Drama überhaupt, wieder. Was die Verwicklung in der Tragödie betrifft, so dürfen sich die Fäden derselben nicht so vielseitig anknüpfen, nicht zu dem Grade verschlingen, daß sie die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers vorzüglich an sich und ihre Auflösung fesseln; denn dadurch geschieht dem Eindrucke der tragischen Handlung Abbruch, wie z. B. im Don Carlos. Ein wahres Meisterstück der dramatischen Verwicklung und Auflösung ist dagegen des Sophokles König Oedip. Im Philoktet dagegen, im Orestes des Euripides wird der Knoten durch einen Deus ex machina zerhauen. Die

Digitized by Google

Katastrophe wird bald durch Aenderung der bisherigen Glücksumstände, bald durch Erkennung bewirkt, ist aber selbst dreifacher Natur, entweder die des völligen Unterganges, wie bei Macbeth, oder der Versöhnung, wie in den Eumeniden des Aeschylos, in dem Oedipus a. Kolonos des Sophokles, oder die der Verklärung, die dem christlichen Dichter vorzüglich angemessen ist, und worin Calderon obenan steht. Was endlich die Motivirung in der Tragödie betrifft, so unterscheidet sich im Allgemeinen die tragische von der epischen durch ihre größere Subjektivität; denn in der Tragödie ergeben sich die Entwicklungsmomente hauptsächlich aus dem Innern der handelnden Personen, ihrem persönlichen Wünschen, Trachten und Streben.

§. 651. Was die tragische Charakteristik betrifft, so muß natürlich in der Tragödie, wie im Drama überhaupt, ein Hauptcharakter, ein Held im Mittelpunkte des Ganzen stehen, dem alle anderen Personen mehr oder weniger untergeordnet erscheinen, und auf den sich das Interesse concentrirt. Auch fordert die Tragödie wegen der größern Zusammendrängung ihrer Kraft, und überhaupt wegen ihres mehr individuellen Charakters, daß der Stoff sich an eine physische Persönlichkeit knüpfe; doch kann die Hauptperson auch eine moralische (Kollektiv-Person) seyn, wenn nämlich nicht bloß das Schicksal zweier Personen auf's innigste verflochten ist, sondern beide auch nur Ein Daseyn haben, oder nach Einem Daseyn streben, wie in der Liebe. So ist in Shakespeare's Romeo und Julie das Loos beider Liebenden unzertrennlich. Uebrigens muß der Hauptcharakter in der Tragödie, weil sich auf ihn das tragische Interesse concentrirt, und er den Kampf der sittlichen Freiheit mit der höhern Nothwendigkeit versinnlichen soll, wahrhaft tragisch seyn, eine großartige, energische Kraft entwickeln; der schwache Charakter kommt gewöhnlich zu keinem Vorsatze, geschweige zu einer Handlung; er ist zu schwach zur Tugend, wie zum Laster. Aber auch die Kraft darf nicht in's Uebermaß übergehen. Ihre Wirkung wird um so größer und mächtiger seyn, je klarer sie sich ihrer bewußt ist. Hier ergibt sich nun die Frage, ob ideale oder absolut vollkommene Charaktere für die dramatische Dichtung sich eignen? So wenig absolut-unvollkommene Charaktere, reine Schwächlinge, wie z. B. Brackenburg in Goethe's Egmont, und Fernando in dessen Stella, und vollendete Bösewichter, oder ein Verbrecher für sich, vollends wenn er schwach

Digitized by Google

und von Hause aus niederträchtig ist, wie der Held in Müllner's Schuld, tragisch seyn können; eben so wenig taugen ideale, oder rein-vollkommene, weil in letzteren ihre sittliche Freiheit zur Nothwendigkeit geworden, und die schöne menschliche Individualität in ihnen aufgehoben hat. Wo der tragische Dichter eine höhere Natur darstellt, wie z. B. Sophokles in der Antigone, v. Goethe in der Iphigenia und der Fürstin im Tasso, Schiller in der Königin im Don Carlos, muß er sie durch irgend eine innere Beschränkung immer noch in der Grenze des Reinmenschlichen halten; er will uns ja das Menschenleben, nicht die Geisterwelt vor Augen bringen. Sehen, wie die Tugend ihr eigenes Opfer wird, kann unserer sittlichen, wie ästhetischen Förderniß, wenig Heil bringen; aber sehen, wie ein sonst tüchtiger Mensch das Opfer einer Leidenschaft, einer Schwäche wird, kann uns sittlich fördern, kann unsere Leidenschaften reinigen, kann uns ästhetisch erheben. Allerdings ist es leichter eine reine Lichtgestalt, das Ideal zu dichten, um so mehr eine schwarze Höllengestalt, als eine menschliche, in der sich Licht und Schatten verbinden, mannichfache Farben kontrastiren, und durch leichte, angenehme Mitteltinten harmonisch verschmelzen. Aber alle derlei Charaktere, die entweder zu hoch oder zu niedrig stehen, erregen keine Theilnahme, kein reinmenschliches Gefühl, nicht der Mitfreude, nicht des Mitleids, nicht einmal der Bewunderung und des Abscheues, sondern nur des Erstaunens, das den Sinn betäubt, und den Geist niederdrückt. Hiermit wird nicht geläugnet, daß auch das Leiden des ganz Schuldlosen eine vollkommene tragische Wirkung hervorzubringen vermöge, wie uns dieß Calderon's standhafter Prinz und Oehlenschläger's Correggio darthut. Aber unser Gefühl wird leicht schmerzlich verletzt, und der Dichter findet sich veranlaßt, die Versöhnung und die Verklärung des Göttlichen noch auf einem andern Wege, als auf dem der bloßen Darstellung der tragischen Weltanschauung zu suchen. Der Tod des zarten Correggio wirkt niederbeugend und daher unpoetisch; denn ihm fehlt sowohl das Gegengewicht von Kraft, als von Schuld. Anders verhält es sich in Shakespeare's Romeo und Julie. Eine so unselige, ohne den Segen der Eltern geschlossene, Ehe kann nicht bestehen. Die Liebenden müssen untergehen, das fordert die ewige Gerechtigkeit. Böse Charaktere bleiben tragisch-darstellbar, sobald sich an ihnen entweder ein hoher Grad von Intelligenz, oder eine ungemeine Willenskraft, bei aller

Digitized by Google

Richtung auf das Böse, auf eine Weise äußert, daß dabei die reine sittliche Schuld durch irgend eine Beziehung, z. B. durch irrende Ansicht, durch ein heftiges Temperament, durch Gewalt der Leidenschaft und Aehnliches gemildert wird. Unser Abscheu gegen Jago im Othello wird offenbar gemildert selbst durch die Aufmerksamkeit auf die große Kunst, womit Jago den Othello verwandelte. Im weiblichen Charakter wird das Verbrechen bloß aus einer großen, überwältigenden Leidenschaft hervorgehen dürfen; denn die Besonnenheit würde hier die Weiblichkeit aufheben. Oft braucht der Dichter einen verruchten Charakter bloß zur Verwicklung. In diesem Falle muß er ihn gehörig motiviren, damit der Zuschauer die innere Möglichkeit desselben begreife. Hier ist es auch, wo der Dichter das durch die Verruchtheit empörte Gefühl aussöhnen muß durch die Idee der Vergeltung. Wie dieß dramatisch geschehen könne, hat Shakespeare durch die Erscheinung von Banquo's Geist im Macbeth, Schiller im letzten Monolog des Franz Moor in den Räubern gezeigt.

§. 652. **Der hohe Rang der Hauptpersonen ist für die tragische Darstellung wohl begünstigend, er macht die tragische Wirkung ergreifender, ist aber nicht wesentlich und unerläßlich;** denn nicht bloß die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Weh einer großen Menge Einfluß haben, nehmen unsere Theilnahme ausschließend in Anspruch, und die innere Hoheit der Gesinnungen muß nicht nothwendig mit äußerer Würde begleitet seyn, um bewundert und verehrt zu werden. Zeigt sich denn der Eintritt des ewigen Schicksals nur in den Palästen der Könige und Großen? Kann dasselbe nicht auf gleich furchtbare Weise in dem Kreise des bürgerlichen Lebens, ja selbst in der Bauernhütte sich offenbaren? Wodurch ergreifen denn Hamlet, Lear, Romeo und Julie, Othello, Iphigenie, Tasso, Faust ꝛc. so gewaltig unser ganzes Gemüth, wenn nicht dadurch, daß sie eben jene Verhältnisse offenbaren, welche die rein menschlichen sind, wir den Aufschluß dieser wunderbaren Dichtungen in uns selbst und in den nächsten Umgebungen finden?

§. 653. **Charakterzeichnung ist in allen Dramen unerläßliche Bedingung, und die sogenannten Charakterstücke unterscheiden sich von den übrigen, in Hinsicht auf Charakteristik, bloß wie Gattung und Art. Es sind nämlich entweder außerordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragi-**

Digitized by Google

schen Dichter zur Basis seiner tragischen Dichtung dienen, und wenn gleich oft alle diese drei, als Ursache und Wirkung, in Einem Stücke sich zusammen finden; so ist doch immer das eine oder das andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen. Ist die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, so braucht er sich nur insofern in die Leidenschaft- und Charakterschilderung einzulassen, als er jene durch diese herbeiführt. Ist hingegen die Leidenschaft sein Hauptzweck, so ist ihm oft die scheinbarste Handlung schon genug, wenn sie jene nur in's Spiel setzt. Ein am unrechten Orte gefundenes Schnupftuch veranlaßt eine Meisterscene im Mohren von Venedig. Ist endlich der Charakter sein vorzügliches Augenmerk; so ist er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darstellung des ganzen Menschen verbietet ihm sogar einer Leidenschaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben sich beinahe einzig auf Situationen und Leidenschaften eingeschränkt. Darum findet man bei ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik. Erst in neuern Zeiten, und in diesen erst seit Shakespeare, wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der erste, der in seinem Macbeth, Richard III. ꝛc. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns v. Goethe in seinem Götz von Berlichingen das erste Muster dieser Gattung. Doch ist bloße Charakteristik an sich noch nicht dramatisch, der Charakter des Handelnden muß sich durch Zweck und Handlung offenbaren. Die tragischen Figuren der Franzosen und Italiener können mehr oder weniger nur als bloße Personifikationen bestimmter Leidenschaften der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrschsucht, Tyrannei u. s. f. gelten. Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Als Meister dagegen in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen Andern Shakespeare fast unerreichbar da.

§. 654. Uebrigens fordert die höhere Tragödie bei ihrer edlen Einfachheit und bei ernsterem Gange eine minder individuelle Charakteristik, als die Komödie und andere Arten des Drama. Was endlich das Verhältniß und die Gruppirung der Charaktere in der Tragödie betrifft, so muß eine strengere Unterordnung der Nebenpersonen unter den Hauptcharakter Statt finden, als in den übrigen dramatischen

Digitized by Google

Dichtungen, weil eben dadurch die tragische Wirkung gesteigert wird. Die Gegenüberstellung der Charaktere des Faust und des Don Juan bei Grabbe gehöret zu den tiefsinnigsten und gewaltigsten Erfindungen der gesammten tragischen Poesie der Neuern.

§. 655. Wir haben so eben erwähnt, daß auch Leidenschaft den Stoff zur tragischen Dichtung hergeben könne. Zwar sind die Liebe, die Eifersucht, der Ehrgeiz und die Rachsucht beinahe im ausschließenden Besitze der tragischen Bühne; inzwischen wird die geniale Dichterkraft an die Darstellung jeder Leidenschaft eine große tragische Wirkung knüpfen können, wenn sie dieser Darstellung Großartigkeit und Tiefe zu geben weiß; denn die Leidenschaft ist schon an und für sich tragisch. Die leidenschaftlichen Motive erhalten ihre tragische Kraft und ihren ästhetischen Werth durch die Objekte, auf welche ihr Streben gerichtet ist, und durch die Macht der Hindernisse, welche demselben entgegenstehen. So günstig und vortheilhaft übrigens die Entschiedenheit der Leidenschaft ist, so kann dennoch ein stärkeres Schwanken derselben Statt finden, wo vom Dichter die Stärke der Leidenschaft durch den Kampf mit einer andern oder mit einer Neigung zur Anschauung gebracht wird. Die poetische Darstellung der Leidenschaften fordert Wahrheit und Klarheit. Die Wahrheit der Darstellung der Leidenschaften beruht allein darauf, daß der Zusammenhang zwischen diesen und ihren Aeußerungen als ein nothwendiger erscheine; die Klarheit fordert, daß die Leidenschaft leicht zu fassen sey, und einen entschiedenen Eindruck hervorbringe.

§. 656. Hiebei muß noch der von Aristoteles aufgestellten Forderung an die Tragödie, durch Furcht und Mitleiden diese Leidenschaften zu reinigen, gedacht werden. Leidenschaften, oder lieber Gemüthsbewegungen, reinigen heißt, in der Sprache jenes Philosophen, sie auf das Mittelmaß zurückführen, welches die Vernunft unseren Neigungen bestimmt hat, sie wecken, wo sie schlummern, sie beleben, wo sie ermatten, aber auch sie schwächen, wo sie zu stark, sie mäßigen, wo sie zu heftig sind. Allerdings reinigt die tragische Poesie jene Leidenschaften. Sie erweckt durch die tragische Abspiegelung des Lebens die Vorstellung von der Nichtigkeit aller menschlichen Kraft, von der Wandelbarkeit alles irdischen Glückes; die Macht, welche über die menschlichen Schicksale gebietet, erscheint entweder als eisernes Fatum, oder als

Digitized by Google

sittliche Weltregierung; im erstern Falle mäßigt selbst die Vorstellung jener unentfliehbaren Uebermacht die Furcht vor derselben, im letztern Falle ist die Reinigung der Furcht die milde Frucht ruhiger Ergebung und des festbegründeten Vertrauens auf das Göttliche. Was der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft. Das Mitleiden wird nicht nur erregt durch das Leiden der tragischen Personen, sondern auch gereinigt durch die Ueberzeugung, daß eine höhere Weltordnung das ausgleichende Verhältniß zwischen Schuld und Strafe, zwischen den Leiden des Unglücklichen und seinen Ansprüchen an Glückseligkeit wieder herstelle. Der Grundton in der Tragödie soll demnach ein verklärendes Gefühl seyn. Ueber der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt. **Die tragische Rührung und Erschütterung bleibt daher im Trauerspiele nur Mittel, wird nicht Zweck. Zweck bleibt die poetische Darstellung der ernsten Beziehungen des Lebens, die Auflösung eines großen menschlichen Schicksals.** Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß die Tragödie durchaus eine sittliche Tendenz habe; doch darf diese nirgends sichtbar werden, weil sie sonst den dramatischen Charakter in einen didaktischen verwandeln würde.

§. 657. **In der Tragödie kann auch das Wunderbare von großer Wirkung seyn; es verstärkt das Furchtbare und erschüttert uns noch tiefer; nur muß es, so sehr es auch gegen das Ganze in den Hintergrund zurücktritt, in den Gang der Handlung eingreifen, sie verwickeln, oder die Auflösung herbeiführen.** In dem Dunkeln und Räthselhaften dieser wunderbaren Welt liegt das Erschreckende; darum sagt Lessing mit Recht: »Die Haare stehen auf dem ungläubigen und gläubigen Hirnschädel zu Berge.« Der Dichter kann das Wunderbare, die Geisterwelt, nicht frei gestalten; er bleibt hierin von dem Volksglauben jener Zeit abhängig, in welche er seine Handlung verlegt. Hierin bleibt Shakespeare groß und bewundernswerth. Er läßt ja nicht, wie Voltaire in der Semiramis, seine Geister am hellen Tage erscheinen, sondern in der Stunde der Mitternacht, sie

Digitized by Google

sind nicht jedem Auge sichtbar, und beim Hahnenruf verschwinden sie wieder. Auch bereitet er den Zuschauer auf irgend eine Art auf die Geistererscheinung vor. Im Hamlet ist der Geist unentbehrlich, da sich uns durch ihn die Nothwendigkeit der That als etwas absolut Gegebenes, dem weichlichen Reflektiren der Hauptperson gegenüber, gegenwärtig erhält. Die Hexen im Macbeth sind in umgekehrter Beziehung dasselbe, was der Geist im Hamlet: sie erhalten den Gedanken als einen unausweichlichen, die Seele ganz umklammernden uns und dem Helden immer gegenwärtig; sie sind nur der poetische Widerschein seines eigenen starren Wollens. Und wie meisterhaft hat Shakespeare das Wunderbare mit dem Wirklichen und Natürlichen verschmolzen? Ariel donnert in der Rede, die er als Harpye an die Sünder hält, ihnen die Stimmen ihres eigenen Gewissens in die Seele, und am Ende hat der Schuldigste von ihnen seine Stimme am lautesten gehört, der minder Schuldige weniger laut, und der unschuldige, redliche Gonzalo gar nicht, ja dieser und die zwei harmlosen, aber unbedeutenden Kavaliere des Ariel Erscheinung nicht einmal gemerkt. Doch bringen alle Geistererscheinungen eine größere Wirkung beim Leser hervor, als bei dem Zuschauer; dort wird nur die Phantasie angeregt, hier treten die unbekannten Gestalten vor den klaren Sinn des Auges, und das Grauen fällt hinweg, so wie das Unbekannte die Form eines Bekannten annimmt.

§. 658. **Oefters bedient sich der tragische Dichter, um uns die höchste Zerrüttung des Seelenzustandes einer tragischen Person durch Schmerz oder Schuld zu schildern, des Mittels, sie uns im Wahnsinn zu zeigen.** Allerdings bringt dieser mächtige Hebel in der starken Hand eine mächtige und sichere Wirkung hervor. Nur muß uns der Dichter immer die beginnende Zerstörung einer edlen Natur zeigen, und der Darstellung des Wahnsinns nicht mehr Raum einräumen, als unumgänglich nöthig ist. Ueberhaupt darf er von diesem tragischen Motiv nicht allzuhäufig Gebrauch machen. Erinnerung an Lear. Der Narr ist in diesem Drama nur der ergänzende Theil des zerrütteten Königs. Er ist die seitab gegangene Vernunft Lear's; alles, was er spricht, dient dazu, den Lear zum Nachdenken über sich selbst zu bringen. Von dem Augenblicke an, wo Lear völlig überschnappt, verschwindet der Narr ganz. Goethe's Lila ist dagegen schwach ausgefallen.

§. 659. **Die tragische Diction erhebt sich über den**

Ton des gewöhnlichen Lebens. Ihre nothwendigen Erfordernisse sind edle Haltung, ungesuchtes, prunkloses Pathos und lebendige Anschaulichkeit; sie vereinigt Stärke und Adel, Fülle und Bestimmtheit, Ruhe und Kraft. So mannichfaltig auch die redenden Personen, ihre Charaktere und Gemüthszustände wechseln, immer beherrsche der Dichter den Ausdruck mit männlicher Besonnenheit. Steigt die Gemüthsstimmung der Handelnden bis zur lyrischen Schwunghöhe, berührt die Leidenschaft die äußerste Grenze des Pathos; so muß sich natürlich auch die Sprache aus der mittlern Höhe des Styls bis zur Kühnheit und Lebendigkeit lyrischer Begeisterung erheben. Nur das rhetorische Element bleibe von der tragischen Sprache entfernt. In diesem ist die französische Bühne befangen; dagegen bleiben in der tragischen Diction Sophokles und v. Goethe musterhaft.

§. 660. Der gebundene Rhythmus ist auf jeden Fall die der tragischen Dichtung angemessenste Form; sie unterstützt auch die edle Würde des Vortrags. Ohne Vers sinkt der Kothurn zu leicht zum niedrigen Sokkus herab. Jedoch wird der prosaische Vortrag im sogenannten bürgerlichen Trauerspiel dem tragischen Charakter nicht geradezu widerstreben. Die Griechen wählten, mit Ausschließung des im lyrischen Versmasse abgefaßten Chors, den Trimeter, oder sechsfüßigen Jambus, aus welchem sie, je nach dem Bedürfniß des Ausdrucks, in den achtfüßigen Trochäus übergingen, mitunter auch spondeische Reihen einfließen ließen, die eine fürchterliche Bedeutsamkeit haben. Und in der That hat der senarische Jambus den rein-dramatischen Charakter, wie schon Horaz erkannte: Alternis aptum sermonibus, et populares Vincentem strepitus, et natum rebus agendis. Dem modernen Drama, dessen Bewegung rascher, und welches überhaupt mannichfaltiger gestaltet ist, scheint der fünffüßige, reimfreie Jambus angemessener, den man aber, um ihm mehr Mannichfaltigkeit und etwas Lyrisches zu geben, an bedeutenden Stellen, besonders am Schlusse der Scenen und Akte sich reimen, und auch wohl in den Momenten der höchsten Leidenschaft mit lyrischen Sylbenmaßen abwechseln läßt. Shakespeare's Jamben sind zuweilen ausgezeichnet harmonisch und volltönend, immer mannichfaltig und dem Inhalte angemessen; bald eilen sie beflügelt fort, bald treten sie mit gewichtigem Nachdruck auf. In neuester Zeit haben mehrere deutsche Tragiker, Müllner, Grillparzer u. A. den trochäischen Vers versucht nach dem Vorgange der Spanier. Shakespeare

Digitized by Google

hat verschiedene Versarten gemischt, nach dem Erforderniß der Situation, des Standes und Charakters, und dazwischen auch wieder mit Prosa abgewechselt, um durch letztere den dichterischen Theil seiner Schauspiele mehr zu heben. In Goethe's Faust ist der Gebrauch des Reims mit Meisterschaft durchgeführt, indem er bald kurze Verspaare in Hans-Sachsischer Weise bindet, bald Jamben von verschiedener Länge bis zum Alexandriner, mannichfaltig alternirend, begrenzt. Der Rhythmus wechselt mannichfaltig, immer mit der Eigenthümlichkeit der Personen, die redend und handelnd auftreten, und mit den Gesinnungen und Leidenschaften, die sie äußern, in genauer Uebereinstimmung.

§. 661. Ueber die Verschiedenheit der antiken Tragödie und des romantischen und modernen Trauerspiels. Außer den bereits in der aufgestellten Theorie der tragischen Poesie angeführten Verschiedenheiten kommen hier noch folgende zu beachten: 1) Die Darstellung der antiken Tragödie ist nach A. W. Schlegel immer idealisch; nur darf dieß nicht so verstanden werden, als wären die darin aufgeführten Personen insgesammt sittlich vollkommen. Es werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen, an ihnen geschildert; aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung nur irgend gestattet. Das Idealische beruht besonders darauf, daß sie in eine höhere Sphäre versetzt sind. Der griechische Styl sieht stets das Allgemeine, das Reinmenschliche, und schließt die Zufälligkeiten der Individualität aus.

Eine zweite Eigenheit der griechischen Tragödie ist, daß die Mythologie vorzüglich den tragischen Stoff darbietet. Dadurch gewann der Künstler den Vortheil, daß die tragische Fabel immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervortrat. Die griechischen Tragiker hatten also nur gleichsam Poesie auf Poesie zu impfen. Da überdieß der Grieche diese Personen schon durch die Sage kannte, so hatte der Dichter nicht erst nöthig, mit denselben bekannt zu machen, sondern er konnte die Aufmerksamkeit gleich unmittelbar auf die Handlung selbst hinlenken. Dazu knüpfte sich an jene Personen und ihre Großthaten, Unternehmungen und Schicksale ein nationales Interesse, wodurch natürlich die Wirkung der tragischen Dichtung noch gesteigert und erhöht wurde. Eine dritte Eigenheit der antiken Tragödie ist der Chor. Er hat

einen historischen Ursprung. Aber die attische Tragödie erhob ihn aus der niedern Sphäre eines mimisch-nachahmenden Lobgesanges auf den Bacchus und später auf andere Götter und Heroen, bei öffentlichen Volksfesten, wobei der mimische Hymnus erst das Ganze ausmachte, dann Eine Zwischenperson erhielt, welche die Fabel des Bacchus, später jede andere Fabel vortrug, — zu der ernsten, feierlichen Rolle einer theilnehmenden Welt an einer, für das Geschick der handelnden Personen entscheidenden Handlung einer hohen öffentlichen Person. Erst Sophokles, der Vollender, wie Aeschylos der Schöpfer der griechischen Tragödie, vollendete die Absonderung des Chors von den mithandelnden Personen, und gewann durch diese Absonderung die moralische (symbolische), ohne Leidenschaften, so wie ohne Schranken des Individuums, die Dinge aus einem höhern Standpunkt des Allgemeinen betrachtende Person, die eben so wenig mit einem fremdartigen Gegenstande beschäftigt, der die handelnden Personen des Stückes nichts anginge, als ihrer eigenen Angelegenheiten wegen ihre Rolle auf der Bühne spielte. So war der Chor, außerhalb oder über der auf der Bühne dargestellten Handlung stehend, der personificirte Gedanke über dieselbe, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters, als Sprechers der gesammten Menschheit, der idealisirte Zuschauer. Der Chor ist es also, der, wie das Ewige betrachtend, über dem Bewegten steht, und den Blick der irdischen Leidenschaft liebevoll, weise nach der Idee des Höchsten hinlenken will. Er spiegelt sich, wie die Sonne, in den dunklen Fluthen der Begebenheiten und innern Handlungen. Aus seinem Charakter erklärt sich das Prophetische, Geheime, das oft in der Erhabenheit des Chorgesanges zu den Menschen redet, und ein höheres Einverständniß mit dem allerschütternden Schicksal andeutet. Er erinnert uns an die innere Stimme in uns selbst, die in unser irdisches Treiben in der Zeit oft so wunderbar wie aus der Ewigkeit herüberspricht, mahnend, besänftigend, warnend, strafend, tröstend. Aus seinem höhern Standpunkte berichtigt er die, nach Maßgabe der verschiedensten Charaktere, mannichfaltigen Urtheile und Gesinnungen der Personen und verhütet die schädlichen Eindrücke derselben auf das Herz. Zugleich erhält der Chor die Continuität der Handlung, und verhindert die Einmischung fremdartiger Eindrücke während des Laufs des Stückes; der Chor gehört aber nach Hegel's treffender Bemerkung, wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwicklungen noch nicht

Digitized by Google

bestimmte rechtsgiltige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegen halten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint, und nur das Gleichmaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Collisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieses gesicherte Asyl wirklich vorhanden sey, davon gibt uns der Chor das Bewußtseyn. — Wie das Theater selbst seinen äußern Boden, seine Scene und Umgebung hat; so ist der Chor das Volk, gleichsam die geistige Scene, und man kann ihn dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgibt. Das Ungereimte, das Home im griechischen Chor findet, und das er durch Beispiele aus dem Hippolyt, der Iphigenia in Tauris, der Medea des Euripides, und aus den Trachinierinen des Sophokles zu erhärten sucht, verschwindet sogleich, sobald man erwägt, daß der Chor der Repräsentant des Reflexes sey. Mehrere neuere Dichter, Racine in seiner Athalie, Delavigne im Paria, Heinrich von Collin in der Polyxena, Schiller in der Braut von Messina, Manzoni in seinem conte di Carmagnola Adelchi, Oehlenschläger in Baldur dem Guten, u. a. haben es versucht, den tragischen Chor wieder auf die Bühne zu bringen. Zu bedauern ist es, daß Schiller, der wahrhafte Begründer der tragischen Bühne der Deutschen, bei aller Einsicht, den Versuch mit so wenig Erfolg machte. Worin versah er es wohl, da doch die lyrischen Chorgesänge dieses Gedichtes zu dem Gelungensten gehören, was der große Dichter hervorgebracht hat? Zum Theil schon in dem mehr oder weniger theatermäßigen, als großen Charakter der Fabel, vorzüglich aber in der Charakterlosigkeit des Chors. Darin verfehlte Schiller ganz den Sinn der Alten; indem jedem der feindlichen Brüder ein eigener Chor parteiisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beide auf, ein wahrer Chor, d. i. eine über alles Persönliche erhabene Stimme der Theilnahme und Betrachtung zu seyn. Für die romantische Tragödie zeigt sich der Chor weder passend, noch ist sie aus Chorgesängen ursprünglich entstanden. — Eine vierte Eigenheit der antiken Tragödie ist die Einfachheit der Fabel und der Behandlungsweise überhaupt. Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen. Das antike Drama beschränkt sich auf leicht übersehbare und in einen engern Umfang des Raums und der Zeit zusammenge-



Digitized by Google

drängte Erfindungen; es findet sich in diesen Dichtungen eine kunstreichere und durchgebildetere Metrik; die romantische und moderne gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alles Entgegengesetzte, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod verschmelzt sie auf das innigste miteinander. Diese Zusammenstellung und Vermischung der dramatischen Gegensätze leistet im neuern Drama ganz dasselbe, was im antiken die Einflechtung des Lyrischen leistete. Sehr sinnreich vergleicht daher A. W. Schlegel die antike Tragödie mit einer plastischen Gruppe; die Figuren entsprechen dem Charakter, ihre Gruppirung der Handlung, und hiemit ist das Ganze abgeschlossen, — das romantische Drama hingegen einem großen Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reichern Gruppen auch noch Vorder- und Hintergrund, und alles unter einer magischen Beleuchtung dargestellt sey. Ein solches Gemälde wird weniger vollkommen begrenzt seyn, als die Gruppe; indessen wird der Maler durch die Einfassung des Vordergrundes, durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andere Mittel den Blick gehörig festzuhalten wissen. In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Plastik wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen ertheilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders zu den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sie durch den Blick, welchen die Plastik doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüthe lesen, und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen Gegenständen sichtbar macht, was am wenigsten sichtbar ist, Licht und Luft. Gerade dergleichen Schönheiten sind dem romantischen Drama eigenthümlich. Der Wechsel der Zeit und des Orts, der Kontrast von Scherz und Ernst, endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandtheile sind im romantischen Drama nicht etwa bloße Licenzen, sondern, zweckgemäß angewendet, wahre Schönheiten. Man vergleiche in dieser Beziehung Oedipus Tyrannos von Sophokles mit König Lear von Shakespeare, Hamlet mit den Choephoren des Aeschylus, und der Elektra des Sophokles. — Aus dieser Einfachheit zum Theile, anderer Seits aus der Objektivität der Darstellung, und weil alles aufs Leben bezogen wird, geht in der griechischen Tragödie die Klar-

Digitized by Google

heit hervor, durch die wir am meisten gefesselt werden. An die Stelle dieser Klarheit tritt im romantischen Drama Tiefe, die oft weit glücklicher ist, die Dichtung über die Erde emporzuheben, als sie auf dieser im hellen, milden Lichte zu zeigen, das über die Werke der Alten ausgegossen ist. Durch die Einfachheit der Fabel ward es auch dem Dichter leicht, das Interesse ungetheilt der Hauptperson zu erhalten.

§. 662. Soll der Scherz in der Komödie zu wahrhaft künstlerischer Darstellung kommen, so muß er die Bedeutung und Form des Komischen annehmen. **Man könnte die Komödie erklären als die dichterische Darstellung der rein-scherzhaften Seite des Lebens, in der Form sich gegenwärtig gestaltender Handlung.** Nicht einzelne witzige Einfälle und Erfindungen, nicht unzusammenhängende komische Züge genügen, um die Komödie als eine eigenthümliche Dichtform zu gestalten. Das Komische muß sich durch die ganze Darstellung hindurchziehen; die Situationen, die sich zum Ganzen einer Handlung vereinen, müssen an sich schon komisch seyn. Man muß in dieser Rücksicht sehr wohl unterscheiden, ob die handelnden Personen für sich selbst komisch sind, oder nur für die Zuschauer. Das Erstere allein ist zur wahrhaften Komik zu rechnen, in welcher Aristophanes Meister war. Der glückliche Ausgang darf eben nicht als das charakteristische Merkmal angegeben werden, im Gegentheil kann er oft eine mehr ernste Wirkung hervorbringen, wenigstens für die Hauptperson, wie z. B. in den Komödien des Aristophanes, wie in Moliere's Tartüffe, le faux dévot.

§. 663. **Mit Recht wählt der Lustspieldichter seinen Stoff aus dem wirklichen und eigentlich gemeinen Leben, weil in allen höhern Verhältnissen des Lebens Würde und Ernst walten, die dem komischen Effekt hinderlich sind.** Die reingeschichtliche Fabel bleibt in der Komödie ausgeschlossen, obwohl wirkliche Begebenheiten ihr als Veranlassung und Vermittlung größerer individueller Anschauung unterliegen können. Treffender wird die Darstellung durch die Wahl solcher Vorfälle und Personen, welche dem Zuschauer gleichzeitig sind; auch wird der Dichter dabei gewinnen, wenn sowohl die Haupthandlung, als die Personen und der Schauplatz einheimisch sind. Immer kann der Erfindungsgeist des Dichters hier am freiesten walten und gestalten. Doch muß der Dichter nicht nur die Grundzüge der Menschheit überhaupt, sondern auch das individuelle Leben der Zeit poetisch auffassen, und darf nicht in der Zeit befangen seyn, um sie mit Freiheit aufzufassen und nach sei-



Digitized by Google

nem Zwecke frei zu gestalten; daher gute Komödien seltner sind als Tragödien und andere Dramen.

§. 664. **Die Komödie gestaltet die scherzhafte Seite des Lebens zu gegenwärtiger Handlung; sie faßt das Lächerliche im Leben auf und bildet es in eine dramatische Form; das Lächerliche erhält aber erst einen ästhetischen Charakter durch die komische Kraft, womit es der Dichter darstellt.** Dieser bewährt seine höhere Kraft dadurch, daß er die Täuschung des Wahns scherzend oder spottend in ihr Nichts auflöst. **Die Komödie zerfällt demnach in die heiter-scherzende, und die scherzhaft-spottende (satyrische).** Von der letztern Art sind von Shakespeare die lustigen Weiber von Windsor. Beide können sich nach Gegenständen und Beziehungen höchst verschiedenartig gestalten. Entweder erscheint mehr das Hochkomische, oder das Niedrig-, oder Groteskkomische. In jenem liegt eine höhere Bedeutung, und es erhebt sich der Dichter bis zum Wunderbaren; aber er zernichtet es wieder durch die muthwillige Laune, womit er das Höhere an das Gemeine anknüpft, und als bloßes Produkt seiner Phantasie behandelt. Des Aristophanes Komödien bleiben bei allen ihren groben und verwegenen Späßen immer noch das höchste Komische, was wir besitzen. Das Niedrigkomische äußert sich häufig in der freien Lust des Volkes, und ist mit einer gewissen Derbheit verbunden. Zum Hochkomischen wird eine feinere Beobachtungsgabe, und eine tiefere Seelenkunde, zum Niedrigkomischen ein sprudelnderer Witz und eine kräftigere Auffassung des Individuellen gefordert; das Hochkomische kommt mehr in ergötzlich durchgeführter Charakteristik bei Darstellung solcher Personen, deren ganzes Wesen gleichsam eine Ironie auf sie selbst ist, in zart und anmuthig gewebter Verwicklung, in sinnreichen Kontrasten, das Niedrigkomische mehr in glücklichen Inpromptus, in ergiebiger, vor Uebertreibung keineswegs zurückbebender Witzbolderei, in lebhaften, pikanten, wenn auch nicht sehr wahrscheinlichen Situationen zum Vorschein.

§. 665. **Herrscht in der Tragödie das Schicksal in seiner hehren Gestalt, so tritt in der Komödie an dessen Stelle der neckende Zufall; tritt dort die menschliche Freiheit dem ernsten Schicksale entgegen, nach Gründen handelnd und gesonnen, fest bestimmte Plane zu verwirklichen; so erscheint hier Laune und Willkühr, ohne vernünftige Zwecke, ohne Gründe handelnd, das Thörichte, die Ironie der Freiheit.** Darum kann man auch die Komödie, ihrer Selbstständigkeit als

Digitized by Google

Kunstform unbeschadet, eigentlich als Parodie der Tragödie ansehen, welche das Wesen der Tragödie auf ironische Weise darstellt.

§. 666. Fordert die Tragödie (s. §. 650), da sie den seiner Natur nach einfachen Gang des ernsten Lebens darstellt, eine einfachere Verwicklung, einen nicht zu künstlich geschürzten Knoten; so gestattet die Komödie dagegen bei ihrer unbeschränkten Willkühr vielseitigere Verschlingungen; aber auch nach Verschiedenheit der einzelnen Arten der Komödie wird der jedesmalige Grad der Verwicklung verschieden seyn. **Der komisch-dramatische Effekt wird nämlich bald mehr durch komische Situationen, bald mehr durch Ueberraschung, bald vorzüglich durch Charakteristik bewirkt. Daraus gehen das Situationsstück (oder das reine Lustspiel), das Intriguen- und das Charakterstück hervor;** nur darf man, bei den beiden letztern besonders, die vorwaltende Richtung des dramatischen Gedichtes nicht als ausschließend ansehen, wenn das Ganze Gehalt und Bewegung haben soll; denn bloße Intrigue ermüdet, bloße Charakteristik läßt kalt. Wenn der Charakter nicht in die Fabel des Stückes eingreift, nicht mit ihr innig verwebt ist, stört er das dramatische Leben. Die Entwicklung der komischen Charaktere erfordert kontrastirende Lagen, und diese entstehen eben aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle, worin das Wesen der Intrigue besteht. Auch das Situationsstück fordert treffende Charakterzeichnung. Die Situationen müssen aber im reinen Lustspiel auch rein-komisch seyn, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beimischung; denn das Lächerliche hat seine Begrenzung in dem Ernste. Darum bleiben auch körperliche und sittliche Gebrechen billig vom Gebiete der Komödie ausgeschlossen. Die sentimentalen Motive mögen nach Al. Schreiber vom Komiker immer gebraucht werden, um des Kontrastes willen; aber vorherrschen dürfen sie nicht, und eben so wenig darf sich in ihnen ein tiefes, schwärmerisches Gefühl ankündigen, außer wo es durch seinen Gegenstand oder irgend ein anderes Mißverhältniß dem Zuschauer als lächerlich erscheinen muß. Calderon's reizendste Gebilde heiterer Art gehören zum Theil in diesen Kreis. Das Intriguenstück duldet nicht nur, sondern fordert sogar die verschlungenste Verwicklung; hier treibt der neckende Zufall mit den thörichten Wünschen und Hoffnungen des Menschen das muthwilligste Spiel. In den Charakterstücken muß sich das

Interesse vorzugsweise in Einem Charakter vereinigen, welcher deshalb durch seine eigenste Individualität den ästhetischen Effekt der ganzen Handlung begründen und tragen muß. In den Charakterstücken wird insbesondere das, was einer Klasse von Individuen, deren Repräsentant der Held des Charakterstückes ist, eigenthümlich befunden wird, dargestellt, indem man alle Hauptzüge eines Charakters, die man sonst nur bei mehreren zerstreut findet, auf Eine Person häuft, und so gewissermaßen den personificirten Charakter selbst, wie z. B. in Moliere's Geizigen, erhält. Insbesondere sind es die Bizarrerien der Leidenschaft, welche hier ein reiches Feld des Komischen eröffnen. Nur ist überall bei der dramatischen Durchbildung des persönlichen Charakters zugleich das Wesen des Drama selbst treu zu bewahren, daß es nämlich die Handlung zur vollen Anschauung bringe, die sich auch in der Persönlichkeit charakterisirt; denn eine bloße Charakterentwicklung, so viel Komisches sie auch in ihrer besondern Darstellung gewähren mag, vermag noch keineswegs die Handlung zum vorgesteckten Ziele des Lustspiels zu führen. Ein gewisser Grad der Uebertreibung des Lächerlichen in den Vorfällen und Charakteren muß dem Lustspieldichter gestattet werden, weil sie das komische Interesse verstärkt. Nur muß auch hier das Gesetz der poetischen Natürlichkeit dieser freiern Anwendung dichterischer Kunst ihre gehörigen Grenzen setzen; denn auch der komischen Erfindung darf innere Wahrheit nicht fehlen, die zum Wesen der schönen Dichtung gehört, und die selbst in der Posse nur scheinbar vermißt wird. Diese fordert nämlich eine minder berechnete Haltung, eine minder strenge Richtigkeit der Zeichnung; in ihr spielt der Dichter wahrhaft mit seinem Gegenstande. Das Unwahrscheinliche bei ihm ist es aber bloß für den Verstand, nicht für die Phantasie. Auch den Gebildeten ergötzt es, je freier er gebildet, und je weniger er von Vorurtheil, Beschränktheit und Thorheit befangen ist, mit dem Gemeinen frei zu spielen, ohne sich in dasselbe zu verlieren, und aus Herzensgrunde zu lachen über die sich närrisch geberdende Laune, welche Lebenslust und üppige Kraft des Witzes offenbart. Man kann aber zwei Richtungen der Posse unterscheiden, indem in derselben entweder der Witz oder die Phantasie vorwaltet; im ersten Falle entsteht die satyrische Posse, im zweiten die Zauberposse. Zu der erstern Art kann man auch die Mimen der Alten rechnen.

§. 667. Der Stoff der Komödie findet sich in jeder Zeit,

bei jeder Nation; nur wird er zu selten erkannt, weil nur wenige Menschen sich über ihre Zeit erheben. Für das satyrische Lustspiel bleibt eine unerschöpfliche Quelle alle Thorheit, Albernheit, Geckerei, Pedantismus, Knabendünkel, Eitelkeit, Phantasterei, religiöse Schwärmerei, politische Kannengießerei, Ausartungen des Kunstgeschmacks u. s. w.

§. 668. Die moralische Tendenz des Stücks schadet, wie Bouterweck treffend bemerkt, dem komischen Interesse nicht im mindesten, wenn sie natürlich in den Situationen liegt. Uebrigens ist das Lustspiel nicht mehr und nicht weniger, als jedes andere Gedicht, bestimmt, die Sitten zu bessern. Eine unmoralische Tendenz hat das Lustspiel, wenn es irgend eine Absicht des Dichters vermuthen läßt, ein Laster in Schutz zu nehmen, nur zu reizen, und ohne eine geistige Saite anzuschlagen, die sinnliche Empfindung anzuregen, den Geist in die Tiefe des Triebs zu versenken. Wie es untragisch und unwahr ist, wenn in der Tragödie das menschlich Gute und Große nicht durch seine eigene Schwäche und die mit ihm verwachsene Sündhaftigkeit, sondern durch irgend eine andere Macht (Schicksal — Macht der Verhältnisse ꝛc.) oder die objektiv ihm entgegenstehende Gewalt des Bösen überwunden und vernichtet wird; eben so ist es unwahr und unkomisch, wenn in der Komödie die sittliche Schwäche und Verkehrtheit, die gemeine Lebensklugheit, der bloße Witz und Verstand den Sieg behält, das Böse nicht durch seinen eigenen Widerspruch sich selbst aufhebt. Gegen Dichtungen dieser Art, so witzig sie auch seyn mögen, kann die Kritik sich nicht laut und nicht stark genug erklären. Aber die schmutzigen Späße, mit denen so viele der ältern Lustspiele gewürzt sind, beweisen mehr Uebermuth des Witzes oder Mangel an Geschmack, als unsittliche Absicht, und sie lassen uns selbst aus dem Feuerbade der Sinnlichkeit mit einer geistigen Stärkung hervortreten. So ist die von Witz trunkene Muse des Aristophanes mitten in den Umgebungen der Unkeuschheit züchtig, und in dem Rausche eines scheinbar zügellosen Muthwillens zeigt sie auf ernstem Gesichte den tiefen Sinn ihres Spiels. Zur Nachahmung werden sie Niemanden verführen, dessen Gefühl für Schicklichkeit gebildet ist.

§. 669. Der Dialog des Lustspiels ist nothwendig rascher, lebendiger und im Tone abwechselnder, als in der Tragödie. Ausgezeichnet ist hierin Kotzebue, außer wo er auf Witz Jagd macht. Der Monolog wird hier nur selten Statt finden können. Uebrigens wird das Lustspiel sich oft zu seinem Vortheile

Digitized by Google

nur in drei Akte theilen; doch ist dieß nicht nothwendig, und hängt ganz von der Fülle des Stoffes ab.

**Die Sprache muß auch hier dem Inhalte, dem Charakter der redenden Personen, ihrer jedesmaligen Situation und dem geselligen Tone angemessen seyn, und daher im Ganzen abwechseln;** Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung, Gewandtheit und Feinheit in allen Formen des Ausdrucks, und gediegene Bildung bei einer scheinbaren Nachlässigkeit werden die Vorzüge der Diction in der Komödie seyn.

**Der Vers wird in der Komödie, die so oft in die prosaischen Kreise herabsteigen darf, wohl nicht unbedingt gefordert werden können, doch wird er zur Vollendung des Ganzen beitragen.** Im Niedrigkomischen bewirkt der Vers allein, daß es sich ohne Gemeinheit darstellen läßt. Denn der Vers zeigt klar, daß der Dichter nur scheinbar in poetisch-freiem Spiele sich herabwürdige. Das Sylbenmaß der Tragödie eignet sich auch für die Komödie; doch ist in dieser auch der Alexandriner nicht verwerflich.

**Was endlich den Titel des Lustspiels betrifft, so kann dieser von der Hauptperson, von der Intrigue, oder der Entwicklung entlehnt seyn; nur muß er nichts verrathen, um nicht die Ueberraschung zu stören.** »Der Titel eines Stückes,« sagt Lessing, »muß kein Küchenzettel seyn. Je weniger er von dem Inhalte verräth, desto besser ist er.«

§. 670. **Unterschied der alten Komödie, wie sie uns im Aristophanes erscheint, und der neuern.** — Ging die Tragödie aus den dithyrambischen Chören hervor, welche in den hellenischen Städten zur Verherrlichung der dem Bacchus geweihten Feste aufgeführt wurden; so scheint die Komödie aus den, durch ihre rohe Ausgelassenheit ausgezeichneten, Phallosliedern hervorgegangen zu seyn. Muntere Landbewohner zogen an diesen Festen auf Wägen schwärmend in den Dörfern umher, sangen Scherz- und Spottlieder, und belustigten die Zuschauer mit Schwänken und drolligen Späßen, bis das Uebermaß der Freude sie sättigte. Der Dichter benützte in der Folge dieses alte Vorrecht der saturnalischen Freiheit für die Spiele seiner Phantasie, und weil zunächst der Athener äußerst empfänglich für Witz und Laune und dabei sehr gutmüthig war, auch über sich selbst scherzen zu lassen; so ging jene eigenthümliche dramatische Form, die alte Komödie, hervor, welche keine Schranken, weder religiöse, noch politische beachtete, sich der unbedingtesten Lust und der muthwilligsten Satyre hingab, und gleich

Digitized by Google

anfangs eine politische, demokratisch-republikanische Tendenz nahm. Kein Bürger stand so hoch, und keiner so niedrig, den nicht die Pfeile der Satyre trafen, dessen Handlungen und Denkungsart, dessen Thorheiten und Laster nicht dem ganzen Volke als ein Gegenstand des Spottes und der Verachtung aufgestellt wurden. Ja, so lange die demokratische Verfassung der Athener bestand, hielt man diese Freiheit der alten Komödie für ein heilsames Vorrecht der demokratischen Verfassung. Die alte Komödie war der vollendete Gegensatz der Tragödie in Ton und Richtung, obwohl wie jene national. Die alte Komödie mußte die Wirklichkeit als das Verkehrte und Nichtige im Ganzen und Großen auffassen, und ihr Anblick hat daher immer etwas Erschütterndes. Das Charakteristische der alten Komödie besteht hinsichtlich des Inhalts in der Kühnheit und Willkühr der Dichtung, hinsichtlich der Form im Gebrauche der Chöre und der Parabasen. Der Chor der Komödie, der gewöhnlich aus den, vom Dichter in mythische verarbeiteten, Gestalten besteht (Wolken, Fröschen, Vögeln, Wespen ꝛc.) hat nicht die ruhige, in sich abgeschlossene Einheit und Vollendung des tragischen Chors, indem es in einer Komödie auch mehrere Chöre geben kann, welche bald zugleich gegenwärtig gegeneinander singen, bald ohne Beziehung auf einander wechseln und sich ablösen. Durch den Chor, als Repräsentanten des Volks, wird die menschliche Thorheit und Narrheit auf das Ganze bezogen. Die Parabase, ein Theil des Chors, ist die Anrede des Chorführers an die Zuschauer im Namen des Dichters, welche in gar keiner Beziehung auf die Handlung des Stückes stand. Vermittelst dieses, der alten Komödie wesentlichen, Theils erhebt der Dichter bald seine eigenen Verdienste, und verspottet seine Feinde und Nebenbuhler, bald gibt er ernsthaft gemeinte oder scherzhafte Rathschläge für das gemeine Wohl, bald spricht er von den Personen, welche er dem Volke verhaßt machen will. Die alte attische Komödie blühte nur so lange, als die demokratische Verfassung in Athen vorherrschend bestand. Nach Aristophanes bildete sich die mittlere Komödie aus, welche die persönlich-satyrische Richtung aufgab, und an ihre Stelle die maskirte und charakteristisch-bezeichnende aufnahm. Als auch diese verboten wurde, trat die neue Komödie ein, welche den Chor verbannte, statt des politischen Geistes der alten Komödie und der mit ihr verbundenen Freiheit eine behutsame Schilderung des Privatlebens, seiner Fehler und Thorheiten wählte, eine schärfere Charak-

terbezeichnung lieferte, und in einer sittigen Sprache mehr ethischen Geist athmete. Und diese neue Komödie der Griechen ging durch die Nachbildungen der Römer Plautus und vorzüglich Terentius in die neueuropäische Literatur über.

§. 671. **Die dramatischen Mittelarten entsprechen den hauptsächlichern Abstufungen des mittlern Lebens, und sind von nationellen und temporellen Einflüssen abhängig; weshalb auch dieselben in der Geschichte der Poesie keine durchgängige Allgemeinheit ansprechen können. Die vorzüglichsten derselben sind:**

1) **Das humoristische Schauspiel.** Wie sich im Leben Scherz und Lust, Leid und Freude, Ernst und Scherz, Weinen und Lachen, Ideales und Gemeines oft gegenseitig erzeugen, beschränken, feindlich begegnen, freundlich unterstützen, so daß aus ihrer Zusammenstellung eigenthümliche Lebenserscheinungen hervorgehen: so können diese Erscheinungen poetisch aufgefaßt, und mittelst gegenwärtiger Handlung aus einem idealen Standpunkte veranschaulicht werden. Daraus geht das humoristische Schauspiel hervor, in welchem sich Witz und Gefühl den Gegenstand streitig machen, die Phantasie aber mit beiden spielt. Die erste Forderung an diese dramatische Dichtart ist wahre Durchdringung von Scherz und Ernst; nicht genügt also ein bloß mechanisches Zusammenstellen jener beiden Lebensseiten, noch weniger darf ein wirklicher Gegensatz in der Art eintreten, daß Scherz und Ernst sich in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirksamkeit geradezu aufheben. Verwicklung, Vielseitigkeit, tiefe und bedeutsame Charakteristik, jedoch ohne eigentliche Entwicklung und Durchführung, Gewandtheit in der Sprache nach allen ihren Abstufungen, und künstlerische Weisheit rücksichtlich des Gebrauchs derselben, je nach dem Wechsel des Kleinen und Großen, des Unbedeutenden und Bedeutenden, der tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, der sinnreichsten Spiele des Witzes und der Phantasie mit der innigsten und zartesten Gemüthlichkeit, sind eben so viele unerläßliche Anforderungen, welche an ein wahrhaft humoristisches Schauspiel gestellt werden müssen. Tieck's gestiefelter Kater gehört hieher.

§. 672. **Mit demselben verwandt ist 2) das romantische Schauspiel.** Auch hier begegnen sich Scherz und Ernst mannichfaltig, aber es fehlt die höhere Weltanschauung des Humoristen. Freude und Schmerz, Lust und Leid, Scherz und Ernst, Thorheit und Weisheit spielen hier wechselnd durcheinander, bloß

Digitized by Google

um in diesem bunten Wechsel einen eigenthümlichen Zauber zu vermitteln, welcher durch seine lebendige Anschaulichkeit das Gefühl und die Phantasie über die bestimmte Wirklichkeit in leichter Bewegung emporhebt. Höchste Vielseitigkeit der Beziehungen, und Mannichfaltigkeit in der Abstufung der Scenen, leichte Uebergänge vom Lichte zum Dunkel und umgekehrt, auffallende Kontrastirung, überraschende Situationen, Ereignisse und Auflösungen, sprachfigürliche Anschaulichkeit, frisches, reiches Kolorit, Leichtigkeit, gewandtes Auf- und Abbewegen in der Sprache und Darstellung überhaupt, eignen vorzüglich dem romantischen Schauspiele. Warum sich im klassischen Alterthume weder das humoristische, noch romantische Schauspiel ausbilden konnte, ergibt sich aus dem, was über die Verschiedenheit der antiken Kunst von der modernen, und was vom Humor gesagt worden. Die meisten Beispiele liefert das englische und spanische Theater, besonders das ältere. Die romantischen Schauspiele sind eigentlich Phantasiestücke, und insofern ist selbst der Sommernachtstraum, und der Sturm von Shakespeare ihnen zuzugesellen. Tiecks Kaiser Octavianus.

§. 673. 3) **Das geistliche Schauspiel.** Auch in der Richtung auf das Religiöse und das damit zusammenhängende Sittliche nähert sich das menschliche Leben dem Ernste. Bringt nun der Dichter dieses Verhältniß des Menschen zur dramatischen Anschauung, so entsteht das geistliche Schauspiel, und dieß stellt bald mehr den religiösen Glauben, bald mehr die sittlichen Beziehungen des Menschen dar. Das Hauptaugenmerk des Dichters gehe dahin, daß der dem Religiösen eigenthümliche Ernst nicht verletzt, und das Gefühl der Andacht durch die veranschaulichende Handlung selbst bewirkt werde. Die Verwicklung muß hier einfach seyn, das dramatische Interesse mehr durch den feierlichen Charakter der Handlung und die Heiligkeit göttlicher Geheimnisse, als durch Spannung der Erwartung und überraschende Auflösung begründet werden. Ist das Religiös-Sittliche nächster Gegenstand, so muß es in individueller Gestalt und poetischer Unmittelbarkeit zur Erscheinung kommen. Mysterien und Moralitäten des Mittelalters. Autos Sakramentales der Spanier (Calderon in der Andacht zum Kreuze — im Fegfeuer des heiligen Patrik — im wunderthätigen Magus).

§. 674. 4) **Das historische Schauspiel.** In sofern ge-

Digitized by Google

schichtliche Ereignisse und Thaten bloß aus ihrem geschichtlichen Standpunkte und nach ihrer geschichtlichen Bedeutung poetisch aufgefaßt und dramatisch veranschaulicht werden, bildet sich das historische Schauspiel. Es steht zwischen dem Epos und der Tragödie mitten inne, unterscheidet sich aber von letzterer selbst dann, wenn deren Stoff aus der Geschichte genommen ist. Denn das historische Schauspiel will nicht das Tragische irgend eines historischen Ereignisses zur ästhetischen Anschauung bringen, sondern nur die geschichtliche Geltung und Wirksamkeit. Der Zweck einer solchen historischen Dichtung kann nur seyn, die innerste, tiefste Bedeutung der geschichtlichen Begebenheiten, mithin das wahre, eigenste Wesen der Weltgeschichte, in klarer künstlerischer Anschaulichkeit darzustellen. Vorzüglich sind es nationalgeschichtliche Begebenheiten, welche von dem historischen Schauspiele mit der größten Wirkung veranschaulicht werden. Die Hauptzüge der Begebenheiten müssen treu aufgefaßt, ihre Ursachen und sogar ihre Triebfedern lichtvoll durchschaut, und durch die lebendige Darstellung der Einbildungskraft unauslöschlich eingeprägt werden. Shakespeare geht nie in Hauptsachen von der Geschichte ab, nur in Nebenumständen, und jede Abweichung hat einen dramatisch-künstlerischen Grund. Die dramatische Einheit ist auch dem historischen Schauspiele unerläßlich; es darf nicht bloß eine interessante Reihe von Scenen, sondern muß ein in sich abgeschlossenes, organisch-vollendetes Ganzes liefern; weil jedoch das historische Drama sich dem Epos nähert, so ist die Einheit der Handlung bei demselben nicht so streng, wie in der Tragödie; seine Einheit liegt mehr in der Einheit und dem Charakter der Begebenheit, welchen dasselbe dramatisch vergegenwärtigt, die Verwicklung muß sich immer auf ein poetisches und ein nationales Interesse beziehen, was im historischen Trauerspiele nicht der Fall ist. Das historische Schauspiel muß immer von der sittlichen Freiheit ausgehen, und folglich die Personen das Resultat einer Begebenheit bewirken lassen; Idealität und Individualität vereinen sich ohne Beeinträchtigung des eigentlich geschichtlichen Interesses. Was das historische Drama an vollendeter dramatischer Durchbildung, namentlich in formeller Hinsicht, verliert, das gewinnt es auf der andern Seite reichlich wieder dadurch, daß es seiner Natur nach nicht bestimmt in sich abgeschlossen ist, sondern durch jenes epische Uebergewicht gleichsam über sich selbst hinausgreift, sich von selbst an ein zweites und drittes Drama anschließt, leicht zum Cyklus wird.

Digitized by Google

Während ferner die Tragödie den menschlichen Geist und seine Freiheit mehr von Seiten der in ihm selbst liegenden Nothwendigkeit, die Komödie mehr von Seiten seiner subjektiven Selbstbestimmung oder Willkühr darstellt, faßt das historische Schauspiel wiederum beide Seiten zusammen. Hier erscheint die That, wie sie als selbstständiger Akt der schöpferischen Willensfreiheit auch das Geschick des Thäters unmittelbar aus sich erzeugt, zugleich aber auch, wie sie vom großen Ganzen der Geschichte bedingt und getragen, in ihren weit über das Leben und die Absicht des Thäters hinausgreifenden Wirkungen oft sich in sich selbst und zu ganz entgegengesetzten Resultaten führt. Am bekanntesten sind die historischen Schauspiele Shakespeare's; bei den Spaniern heißen die historischen Schauspiele heroische Komödien. Calderon. v. Goethe's Götz von Berlichingen, Uhland's Ernst von Schwaben, Heinr. Kleist's Prinz von Homburg, Grabbe's Hohenstaufen; Raupach's Hohenstaufen, die historischen Scenen Vitet's ꝛc. Zum historischen Schauspiel muß auch das Ritterschauspiel gerechnet werden. Dieses soll den eigenthümlichen Geist der ritterlichen Vorzeit in dramatischer Form zur lebendigen Anschauung bringen. Aus diesem Grunde hat das Ritterschauspiel einen größern Umfang als die Tragödie, indem es sich nicht sowohl auf einen einzelnen Moment in dem Leben eines Helden beschränkt, sondern vielmehr seinen ganzen heroischen Charakter entwickelt. Daher vertragen solche Stücke auch einen gemischten Ton, eine größere Anzahl von Personen, und mehr Verwicklung in den Begebenheiten; auch können sie in der Aufführung mehr äußern Pomp haben. Nur ist leider! die Rüge zu gerecht, wenn A. W. Schlegel von den meisten unserer Ritterschauspiele sagt: »In ihnen ist gewöhnlich nichts historisch, als die Namen und andere Aeußerlichkeiten, nichts ritterlich, als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch, als vermeintlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen eben so modern, als gemein. Aus Ritterstücken sind wahre Reiterstücke geworden, die zuletzt mehr von Pferden, als von Menschen aufgeführt zu werden verdienen. Höchstens sprechen einige oberflächliche Erinnerungen an die Vorzeit die Einbildungskraft an.«

§. 675. 5) Das Familiendrama, welches Familienbeziehungen des Menschenlebens in dramatischer Form zur Anschauung bringt, in sofern jene einer poetischen Auffassung fähig sind. Dieses kann sich verschiedenartig gestalten, bald mehr der heitern, bald mehr

der dunklen Seite des Lebens zuwenden, bald einen ruhigen, einfachen Gang wählen, bald der Verschlungenheit der Intrigue sich nähern; immer aber muß es den Keim der poetischen Konstruktion in sich tragen. Aber wegen der zu nahen prosaischen Wirklichkeit wird diese gewöhnlich so schwer; der Dichter soll sich über das Gewöhnliche erheben, und doch alles treu der Natur ablauschen, soll Wahrheit in sein dichterisches Gemälde bringen. Darum steht diese Dichtart auf der untersten Stufe der dramatischen Dichtung, beinahe dem Stillleben in der Malerei vergleichbar, und nur wenige Stücke, wie z. B. die bessern Iffland's, seine Jäger, sein Vaterhaus, werden sich in der poetischen Sphäre erhalten. Hat indeß der Dichter nur eine wahrhaft tiefe Liebe für das Familienleben in sich selbst erzeugt, so wird ihm auch der heitere Scherz nicht fehlen; denn nur der peinliche Ernst thut hier der Poesie Eintrag. Dem öffentlichen Geiste der Nation gemäß konnten die Griechen das Familiendrama nicht ausbilden. Zu demselben gehört eigentlich auch das sogenannte rührende Schauspiel (die weinerliche Komödie). Diderot gab in seinem Hausvater den Ton dazu an.

§. 676. 6) **Das idyllische Drama** umfaßt das reine, freundliche Naturseyn des Menschen, stellt in der Handlung gerade die unbefangene, von keinen positiven oder konventionellen Verhältnissen bedingte Befreundung des Menschen mit der Natur dar. Es muß also nicht sowohl das Menschenleben an und für sich, als vielmehr die reine Natur in demselben zu klarer, ästhetisch-interessanter Anschauung vermitteln. Der Hauptcharakter des idyllischen Drama ist, so wie der des idyllischen Epos, das Naive. Die Beziehungen des Menschen zum Naturleben dürfen weder tragisch, noch eigentlich komisch, sondern nur sanfterschütternd seyn. Das sogenannte Schäferspiel ist daher nicht die einzige, oder auch nur vorzügliche Art des idyllischen Drama. Goethe's Jery und Bätely. — T. Tasso's Aminta und Guarini's Pastor fido, das größte dramatische Kunstwerk der Italiener.

§. 677. **Endlich verdienen als eigenthümliche dramatische Nebenarten mit Uebergehung des allegorischen Gelegenheitsstückes 7) das dramatische Sittengemälde, und 8) das didaktische Drama erwähnt zu werden.** Das dramatische Sittengemälde entfaltet in der Handlung und ihrem Werden Lebensarten bestimmter Zei-

Digitized by Google

ten und Nationen gerade ihrer selbst wegen. Hier werden vor Allem Treue, Wahrheit und Lebendigkeit bei freier Auffassung und origineller Wiederdarstellung gefordert. Die allgemein herrschenden Sitten können sich entweder vorzüglich an Charakteren, oder in und an der Handlung selbst individuell abbilden. Im erstern Falle müssen die gewählten Charaktere als Repräsentanten bestimmter, in einer Zeit, Nation und Standesart vorwaltender, Sitten gelten können; im letztern Falle muß die Handlung selbst charakteristisch seyn. Immer soll eine Wechselbedingung der Charkteristik der Personen und der Handlung obwalten. Hieher gehören auch die Maler-Schauspiele, die uns entweder das Leben und Wirken eines Malers, als solchen zur Anschauung bringen, oder das Eigenthümliche einer ganzen Malerschule vergegenwärtigen. Oehlenschläger's Correggio, der sehr viel Aehnliches mit G. Tasso hat, aber doch unendlich verschieden von diesem ist; die vier ersten Akte gehören zu den allervortrefflichsten und rein rührendsten, die überhaupt irgend eine Literatur aufzuweisen hat. Fr. Kind's Van Dyk's Landleben.

§. 678. Im didaktischen Schauspiele entwickelt sich entweder eine einzelne Ansicht, oder es gestaltet sich ein ganzes Leben, in welchem philosophische Ideen individualisirt dargestellt werden. Bei dieser Art von Schauspielen ist die erste und unerläßliche Forderung, das im höhern Sinne Didaktische in die Handlung selbst zu legen, und das künstlerische Interesse durch den poetischen Charakter der Handlung selbst zu bestimmen. Lessing's Nathan der Weise und v. Goethe's Faust. Charakterisirung beider Werke.

§. 679. 9) Musikalisches Schauspiel. Die Oper (Singspiel) ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, das sich in der Aufführung mit Musik verbindet, welche in ihrem Wesen lyrisch ist. Der Dialog muß daher eine fortwährende leidenschaftliche Bewegung haben, und die Situation gleichsam von selbst in Musik übergehen. Die Oper hat daher nicht sowohl eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit ihren mannichfaltigen Verwicklungen vorzustellen, sondern vielmehr die Gefühle, welche die Handlung begleiten. Darum ist aber die Oper nicht ohne Handlung; nur wird der Fortgang, die Verwicklung und Auflösung der Handlung nicht unmittelbar und an sich selbst, sondern mittelst des Gefühls dargestellt, in welches die dabei betheiligten Personen versetzt werden. In dem Wechsel der Gefühle aber, welche die bei einer Handlung in-

Digitized by Google

teressirten Personen äußern, stellt sich uns das Bild der Handlung, ihr Fortgang, ihre Verwicklung und Auflösung auf eine unzweideutige Weise dar. Der Operndichter muß, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde noch richtiger Zeichnung, in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und die Musik stellt nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive, daß Alles lebendig hervortritt, und sich einzelne, willkührlich scheinende Pinselstreiche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen. Der Operntext seyn nur der Carton, nicht das Bild selbst. Die plastische Gestaltung des Shakespeare'schen Drama muß man als den direktesten Gegensatz der Oper betrachten und sich daran die verschiedenen Auffassungsweisen der beiden verschiedenen Kunstgattungen klar machen. Darum darf der Inhalt nicht allzu gedankenschwer und von philosophischer Tiefe seyn, wie z. B. die Schiller'sche Lyrik. Wie daher die Poesie im Lyrischen wahr, höchst einfach, mit wenig Worten die Situation und das Gefühl andeutend seyn muß; so im Dramatischen ohne allzu verzweigte Verwicklung klar und lebendig. Vor allem sind die Texte der berühmteren Gluck'schen Opern hervorzuheben, welche sich in einfachen Motiven bewegen, und im Kreise des gediegensten Inhalts für das Gefühl halten, die Liebe der Mutter, Gattin, des Bruders, der Schwester, Freundschaft, Ehre u. s. w. schildern, und diese einfachen Motive und wesentlichen Kollisionen sich ruhig entwickeln lassen.

§. 680. **Die erste Aufgabe für den Operndichter ist es eine solche Handlung zu erfinden, durch welche die Personen in Lagen gebracht werden, in welchen sie ihre Gefühle vorzüglich lyrisch aussprechen können, und mannichfaltige Affekte und Leidenschaften in verschiedenen Graden und Abstufungen wechseln.** Wenn dieß die strenge Ausbildung der Charaktere und den ununterbrochenen Fortgang der Handlung zu hemmen scheint; so ist die Oper auf der andern Seite geschickter, gewisse Stoffe zu versinnlichen, welche dem strengen Drama sich mehr entziehen. Doch darf das dramatische Interesse nicht ganz zurücktreten, weil dadurch auch der dramatische Charakter der Musik unmöglich gemacht würde, hiemit zugleich die Eigenthümlichkeit der Oper, als eines dramatischen Kunstwerks, aufhörte.

§. 681. **Der Operndichter muß daher mit der Natur der Musik vollkommen vertraut, musikalisch dichten,** d. h. sowohl den dramatischen Stoff, als die einzelnen Theile, in der

Ausführung so behandeln, daß er der Tonkunst Gelegenheit gebe, das, was der Poesie unaussprechlich bleibt, auf die ihr eigenthümliche Weise auszudrücken. Haupterfordernisse der Behandlung sind daher nach dem Vorigen: leicht gezeichnete und gut kontrastirte Charaktere, Mannichfaltigkeit lyrischer Situationen, Angemessenheit des lyrischen Ausdrucks in Beziehung auf den Charakter der Personen, einfache, leichte Rhythmen, Gedanken, die mehr Gefühl und Phantasie, als den Verstand in Anspruch nehmen. Die darzustellende Leidenschaft oder Situation muß in kräftigen und bündigen Worten ausgesprochen werden. Eines besondern Schmuckes bedarf es nicht, am wenigsten der Bilder. Sorgt der Dichter dabei noch für gehörigen Wechsel, für einen gewissen äußerlichen Glanz, weiß er an den rechten Stellen die Hebel der Sinnlichkeit, nicht nur ohne Nachtheil des innern Gehalts, sondern zum Gewinn desselben in Bewegung zu setzen; so hat er ein Meisterbild geliefert.

§. 682. **Die Musik soll in der Oper mit der Poesie verschmelzen; keine der beiden Künste muß vorherrschen,** muß das anmaßend übernehmen wollen, was die andere vorzüglicher auszuführen vermag; allein in dem, was jede einzeln vorzüglicher zu leisten im Stande ist, wird sie auch unbeschränkt walten. Auch soll der Tonkünstler in Absicht auf die Oper eben so dramatisch dichten, wie der Dichter musikalisch. Auch keine der übrigen mitwirkenden Künste, Baukunst, Malerei, Tanzkunst u. s. w. darf sich eitel hervordrängen, noch vernachlässigend zurücktreten; sondern jede muß dem Verhältnisse gemäß hervortreten, in welchem sie zu den andern und zum Ganzen steht. Poesie und Musik sollen auf des Rhythmus tönender Welle Geist und Seele wiegen in zauberischem Entzücken, indeß das Auge wohlgefällig haftet auf dem harmonirenden Wechselspiel eines schönen körperlichen Ausdrucks und der ganzen Umgebung.

§. 683. **Die schicklichsten Stoffe für die Oper scheinen das Romantische und das Komische zu seyn, zumal wird das phantastisch-Wunderbare immer von großer Wirkung seyn.** Nur muß dem das Wunderbare darstellenden Dichter die Zauberkraft der poetischen Wahrheit zu Gebote stehen; das Wunderbare muß als nothwendig erscheinen. Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt, und das Gemüth des Zuhörers auf eine eigene, wunderbare Weise ergreift. Keinem We-



Digitized by Google

sen der Phantasie ist der Zutritt zu diesen Zauberhainen untersagt, als den widrigen. Das Historische schließt sich durch seine Natur davon aus, da es nur durch strenge Charakterentwicklung im fortschreitenden Handeln ausgeführt werden kann, auch dabei das eigentlich Phantastische wegfällt.

§. 684. **In der Anordnung der Oper ist das Verhältniß der Wechselreden, Arien und Chöre genau zu berücksichtigen.** Es darf keine willkührliche Mischung derselben Statt finden; sie ergeben sich nothwendig aus der Situation und aus der Natur dieser Dichtart. Bei der Einfachheit des Stoffes und bei dem Zutritt der zeitausfüllenden Musik wird das Ganze keinen zu großen Umfang haben müssen, und drei Akte werden für eine große Oper genügen.

§. 685. **Man theilt die Oper gewöhnlich in die eigentliche Oper, Operette und das Melodrama: die eigentliche Oper selbst wieder in die ernsthafte (Opera seria) und komische (Opera buffa).**

Die ernsthafte, heroische Oper nähert sich der Tragödie, doch sollte sie nie eine tragische Katastrophe haben. Freundlich beruhigend muß jede Oper enden, wenn sie nicht zwecklos spielen soll. Wie das Trauerspiel nie die lyrische Fülle der Oper, so kann die Oper nie die geistige Würde und Hoheit der Tragödie erstreben. »Der höchste Schmerz, sagt H. A. Schreiber treffend, ist nicht mehr musikalisch, und eben so wenig ist es die höhere Ruhe, in welche der Schmerz übergeht, wenn im Siege (sittlicher) Freiheit sich die Mißklänge des Lebens in eine geistige Harmonie auflösen.« Immer muß sie im wahrhaft großen Styl erfaßt werden.

Die Opera buffa gehört ursprünglich den Italienern an, und ist durchaus national. Die Opera buffa kann keine so verwickelte Intrigue haben, als das Lustspiel; denn die Musik spricht unmittelbarer zum Gefühle als zum Verstande; das Komische, dessen Ursprung die Reflexion ist, vermag daher nicht ohne lyrische Beimischung die Oper auszufüllen; weshalb das Groteske und Burleske der Oper sehr günstig ist. Hier schreitet das Abenteuerliche in das gewöhnliche Leben hinein, und in den daraus entstehenden Widersprüchen scheint das Wesen der eigentlichen Opera buffa zu liegen. Erinnerung an Mozart's Così fan tutte.

§. 686. **Die Operette ist eine niedere Potenz der Oper, und ein Schauspiel mit Gesang, bei welchem nämlich die musikalische Begleitung durch Dialog unterbrochen wird, wäh-**

Digitized by Google

rend welcher Zeit die Musik schweigt. Die Operette ist daher auf Arien und Chöre eingeschränkt, und soll sie verständig konstruirt seyn, so muß der Dichter die Gesangstücke in ihr wirklich da eintreten lassen, wo eine lyrische Bewegung der handelnden Personen, ein Ausdruck ihrer subjektiven Gefühle, möglich und nothwendig ist, der sich unvermerkt an den vorhergehenden Dialog anschließt.

§. 687. **Das Melodrama, diese dramatische Mosaik, besteht aus einem Aufzuge, in welchem Instrumental-Musik und Rede abwechseln. Es wird also nicht gesungen, sondern bloß deklamirt.** Es ist eine Zwittergattung zwischen Schauspiel und Oper, unterscheidet sich von dem ersten dadurch, daß die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen, ergänzt und verstärkt wird, von der letzten dadurch, daß kein von den handelnden Personen gesungenes Solo- oder Ensemblestück darin vorkommt. Es ist gewöhnlich von ernstem, leidenschaftlichem Inhalte, und bald Monodrama, bald Duodrama. Dem Schauspieler gewährt es während der Ruhepunkte des Vortrags Gelegenheit zu malerischen Attituden, steht aber in seiner Wirkung der Oper weit nach. Die Musik dient bloß zur Versinnlichung und Erweiterung der in der Rede bereits ausgedrückten Gefühle und Ereignisse, oder zur Vorbereitung auf die künftigen. Durch den Mangel mehrerer Personen hat das Melodrama zu wenig Abwechslung und Mannichfaltigkeit; weshalb sich auch sein Stoff nur auf einen kleinen Kreis von Gefühlen und Ereignissen beschränkt. Dazu kommt, daß die eintretende Musik, je mehr sie dem Charakter der dargestellten Gefühle anpaßt, das Einförmige des Eindrucks verstärken muß, weil sie durch Töne nichts anderes darstellen darf, als was bereits durch Worte ausgedrückt worden ist. Auch wird der Gang des Gefühls durch die stets wiederkehrende Musik in seinem natürlichen Flusse aufgehalten, und dadurch der freie, innere Zusammenhang zu oft gestört. Erinnerung an Gotter's Medea und Brandes's Ariadne auf Naxos. In neuern Zeiten hat man in größern Stücken an einzelnen Stellen (z. B. in Pretiosa) Gebrauch von dieser Manier gemacht. Etwas zweckmäßiger scheint es wohl zu seyn, wenn (wie in der Stummen von Portici) das Geberdenspiel von Musik begleitet wird.

§. 688. **Zum musikalischen Schauspiele kann auch die Kantate gerechnet werden, in so fern ihr eine bestimmte dramatische Situation zum Grunde liegt,** wie in Ramler's Tod Jesu und Pygmalion. Wo diese Basis fehlt, ist sie rein lyri-

sches Gedicht. Die Kantate ist eine, zum Gesange und zu musikalischer Begleitung bestimmte, Dichtart; der lyrische Ton wechselt in den Arien und Chören mannichfaltig ab, steigt bald, bald sinkt er wieder, und nähert sich also bald dem Liede, bald der Ode, bald der Elegie; nur müssen die Uebergänge aus einem Gefühl in das andere durch die Recitative gehörig motivirt werden, und die einzelnen Theile der Kantate ein in sich abgeschlossenes, vollendetes Ganzes bilden.

§. 689. **Der Dichter einer Kantate muß vorzugsweise musikalisch dichten**, darf also bei der Wahl des Stoffes, bei der Anordnung und Ausführung den Tonkünstler und die Natur des musikalischen Ausdrucks nie aus dem Auge verlieren. Deshalb muß er selbst in der Wahl und Verbindung der Wörter, ja selbst im Gebrauch einzelner Vokale, immer auf Wohllaut und poetischen Numerus Rücksicht nehmen. Vorzüglich aber muß sein Produkt einen Reichthum musikalischer Ideen enthalten, und dadurch den Komponisten für den musikalisch darzustellenden Gegenstand wahrhaft begeistern. Bei allem Wechsel der Gefühle muß ein Hauptgefühl vorherrschen, damit der Tonsetzer dadurch in der Wahl seines Thema bestimmt und geleitet werde. Die Sprache muß höchst sorgfältig, klar und lebhaft seyn; die angebrachten Bilder und Gleichnisse dürfen durchaus nicht lang ausgesponnen, sollen aber dafür bei aller Kürze desto bezeichnender seyn; endlich darf der dichterische Rhythmus nicht immer derselbe bleiben.

§. 690. **Die äußere Form der Kantate beruht auf der Abwechslung des Recitativs, der Arien und des Chors.** Das Recitativ, dessen Vortrag zwischen dem eigentlichen Gesange und der bloßen Deklamation in der Mitte steht, hat die Bestimmung, die darzustellenden Gefühle und die Wirkung derselben auf die Zuhörer zu veranlassen und vorzubereiten. Der Text des Recitativs liegt demnach zwischen der prosaischen Rede und dem lyrischen Gedichte. Sein Inhalt ist daher zunächst Erzählung und poetische Reflexion. Sein freieres Fortschreiten eignet das Recitativ aber auch zu schnell wechselndem Inhalt. Es kann daher sowohl den ruhigen, einfachen Bericht, wie die bewegte Schilderung und das flüchtig vorübergehende Gefühl aussprechen. Der Ton des Ausdrucks ist bei allem Wohllaute einfacher, als in den übrigen Theilen dieser Dichtart. Das Sylbenmaß pflegt im Recitativ nicht durchaus gleichförmig, und folglich die Länge der Verse ungleich zu seyn; das einzige Gesetz desselben

Digitized by Google

bleibt der Rhythmus. Der Reim kann zwar fehlen, doch werden gereimte Schlußzeilen des Recitativs immer eine gute Wirkung machen, und die Hebung zur Arie vorbereiten. Diejenigen Stellen des Recitativs, worin die Leidenschaft merklich steigt, oder bei denen ihrer Wichtigkeit wegen länger verweilt wird, und die man daher auch dem Zuhörer fühlbarer zu machen wünscht, werden von dem Dichter durch höhern lyrischen Ton hervorgehoben. Dieß ist das sogenannte obligate Recitativ, welches, mit Würde und Gefühl behandelt, vornehmlich in pathetischen Stellen von bedeutender Wirkung ist. Steigt im Recitativ das angeregte Gefühl so weit, daß es den ruhigen, mehr kontemplativen Gang desselben unterbricht, so entsteht das Arioso; weil es ein eng begrenztes, mildes und sanftes Gefühl zeichnet, so ist auch der musikalische Vortrag desselben einfach und gefällig. Steigt das Gefühl zu einer bedeutenden Höhe der Lebhaftigkeit, läßt es eine gewisse Dauer zu, um gehörig motiviren zu können, und koncentrirt es sich gleichsam auf einem Punkt, so tritt die Arie ein, die aus vier, sechs oder acht Zeilen besteht, und zwei Hälften bildet, deren Schlußzeilen aufeinander zu reimen pflegen. Duett, Terzett, Quartett und Quintett sind an sich, bloß Modifikationen der Arie, die dem Dichter und Tonkünstler Gelegenheit darbieten, die darzustellenden Gefühle mannichfaltiger zu schattiren und reicher durchzuführen. Etwas reicher als das Arioso, aber beschränkter und kürzer als die Arie ist die Kavatine, die der Absonderung in zwei Haupttheile ermangelt. Die Arie erfordert ein gleichmäßiges, strophisches Metrum von wohllautenden Worten und einfachem Zusammenhang, und offene Vocale. Der Chor endlich koncentrirt das Gesammtgefühl, und bildet entweder den Schluß der ganzen Dichtung, oder den Schluß der jedesmaligen einzelnen Abschnitte einer längern Kantate. Der Chor bewegt sich natürlich mit höherer Kraft, in ihm steigt der Grundton am höchsten. Doch sey der Ausdruck im Chor möglichst unverkünstelt, und er trete überall, zumal in der Oper, nur da ein, wo sein Mitsprechen und Mithandeln nicht allein die Wirkung des Momentes zweckgemäß hebt, sondern überhaupt auch in den Fortgang des Ganzen wirksam und fördernd eingreift. Ueber die Poesie der Kantate siehe Krause von der musikalischen Poesie. Berlin 1752. Gust. Nicolai über musikalische Dichtkunst, in dessen Arabesken für Musikfreunde. Lpz. 1835. 8. — Die größeren durch großartigen Stoff und Styl ausgezeichneten geistlichen Kantaten werden, besonders wenn sie die Leidensgeschichte

Digitized by Google

Jesu vorstellen, Oratorien genannt. **Das Oratorium verlangt mehr Erzählung, mehr Dramaähnliches, als die verwandte Kantate.** Die Erzählung der Fabel darf aber nur äußerst kurz seyn; das Allermeiste muß in der Aufeinanderfolge der verschiedenen Charaktere liegen, und aus dieser Zusammenstellung sich meist ohne alle Worte entwickeln, so daß eine Situation, ein Gefühl das andere lebendig hervorruft. Der zu behandelnde Stoff muß den Hörern durchaus bekannt seyn; ferner müssen die Grundrichtungen aller auftretenden Personen genau und stark genug gezeichnet seyn, damit man sie gehörig sondere und wieder zusammenfasse; endlich wird Alles auf eine glückliche Gruppirung ankommen. Die Sprache des Dichters sey höchst sorgfältig, verständig, klar und lebhaft; die angebrachten Bilder und Gleichnisse dürfen durchaus nicht lang ausgesponnen, sondern müssen kurz, aber desto bezeichnender seyn; der dichterische Rhythmus bleibe nicht gleichmäßig; wie sehr sich aber auch das Rhythmische ändere, so müssen doch jederzeit die Einschnitte der einzelnen Verse genau bestimmt und abgesondert dastehen; keine Zeile darf ohne grammatikalischen oder logischen Ruhepunkt in die andere fließen, damit weder dem Komponisten, noch dem Hörer das Werk ohne Noth erschwert werde.

## Literatur der Poetik.

§. 691. **Aristoteles** περὶ ποιητικῆς, bloßes Fragment, oder roher Entwurf.

**Horatius de arte poetica, ep. ad Pisones.**

**M. Hieronimus Vida Poeticorum libr. III. (Ed. Klotzii, Altenb. 1776).**

**Nic. Boileau Despreaux l'art poétique. Paris 1673.**

**Jul. Caes. Scaliger Poetices libr. VII. Lugd. B. 1681.**

**Ger. Joh. Vossius de artis poeticae natura ac constitutione. Amstelod. 1647.**

**M. Marmontel poétique française. 2 T. Paris 1763.**

J. C. Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst. 2 Thle. Leipzig 1729.

J. J. Breitinger, kritische Dichtkunst. 3 Thle. Zürich. 1740.

J. J. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. 1. Thl. (unvollendet). Berlin 1783. N. A. 1804.

A. H. Clodius, Entwurf einer systematischen Poetik. Leipzig 1804. 2. Thle. 8.

Digitized by Google

Theod. Heinsius Text 3. Thl. 6. Aufl. Berlin 1839. 8.

J. St Zauper, Grundzüge zu einer deutschen Poetik aus Goethe's Werken entwickelt. Wien 1820. 8.

Grundlinien der Poetik ꝛc. München 1821.

J. P. Eckermann, Beiträge zur Poesie. Stuttg. 1824. 8.

G. Reinbeck, Poetik ꝛc. 2. Aufl. Essen 1826. 8.

Jos. Hillebrand, Lehrbuch der Literar-Aesthetik ꝛc. Erster Band die allgemeine Aesthetik und die Poetik enthaltend. Mainz 1827. 8.

J. N. Uschold, Lehrbuch der Poetik. München 1835.

Außerdem: G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie. Berlin 1765. 8. — Laokoon, oder über die Grenzen der Poesie und Malerei. Berlin 1766. N. A. m. Ueberdieß gehört mehreres aus den Literaturbriefen hieher.

J. G. v. Herder, Preisschrift: Ueber die Wirkungen der Dichtkunst auf die Sitten der Völker, in den Abhandlungen der baierischen Akademie.

— — vom Geist der hebräischen Poesie. Dessau 1782.

— — Mehrere Aufsätze in der Adrastea, in seinen Fragmenten über neuere Literatur u. a. m.

Fr. Schiller, mehrere Aufsätze in den kleinen prosaischen Schriften.

Fr. und A. W. Schlegel, verschiedene Aufsätze in den einzelnen Zeitschriften.

Sulzer's allgemeine Theorie, besonders die Nachträge und Zusätze.

---

## Redekunst.

§. 692. Wie sich die Sprache der Beredsamkeit von der Sprache der Poesie und Prosa unterscheide, ist bereits §. 447 erwähnt worden. **Die Redekunst ist nur eine relativschöne Kunst**; denn sie verfolgt einen äußern Zweck, geht aus den Verhältnissen der wirklichen Welt hervor, bezieht sich auf die praktischen Angelegenheiten des Lebens, sie will durch ihre eindringende und lebendige Darstellung auf die Willensbestimmung ihrer betreffenden Zuhörer einwirken. Die Rede, wenn sie sonst in ihrer Art vollkommen ist, bildet aber ein harmonisches Ganzes, indem die

einzelnen Theile in Wechselbeziehung stehen, jeder derselben an sich schon als nothwendiger Theil eines bestimmten, organischen Ganzen erkannt wird, und alle insgesammt zu einem Hauptzwecke hinwirken. Die Rede verfolgt zwar nur einen äußern Zweck, und unterscheidet sich eben dadurch von poetischen Erzeugnissen, welche ihren Zweck in sich selbst tragen; sie treibt zwar ein Geschäft des Verstandes, aber nicht wie der Prosaiker ein Geschäft des reinen Verstandes, sondern sie wirkt durch den Verstand auf den Willen, zieht daher das Interesse und die Affekte und Leidenschaften in ihren Kreis, sie betreibt ihr Geschäft zugleich als ein freies Spiel der Phantasie. Nähert sich der reine Prosaiker der Vollkommenheit um so mehr, je mehr er durch Klarheit, Bestimmtheit, Einfachheit im einzelnen Ausdrucke und im ganzen Periodenbau eine klare, vollkommene Einsicht bewirkt; so wird der Redner um so kräftiger und sicherer durch Scharfsinn in der Auffindung und Zusammenstellung der Gründe, durch schickliche Erregung der Affekte und Leidenschaften, durch Schönheit und Stärke in seiner Darstellung und durch eine angenehme und ausdrucksvolle Deklamation auf die Entschließungen seiner Zuhörer einwirken. Und obwohl die Sprache des Redners tief unter der Dichtersprache steht, so vermag er doch, ohne den Zauber der Metrik, ohne den Reichthum der Bildersprache, seinen Gegenstand zur lebendigen Anschauung zu bringen.

§. 693. **Man legt oft der Beredsamkeit fälschlich den Zweck unter, zu überreden.** Wo die Beredsamkeit nichts weiter als Ueberredungskunst ist, da ist sie ausgeartet; und der strenge Tadel, den Kant über diese Ueberredungskunst ausspricht, ist völlig gegründet. Wäre Beredsamkeit einerlei mit Ueberredungskunst, so müßte auch der kalte Sophist, der seinen Zweck erreicht, zu den Rednern gezählt werden. Nicht zu überreden, sondern der Kraft der Gründe, die dem Verstande einleuchten sollen, zu Hilfe zu kommen durch den Eindruck, den die mitgetheilten Vorstellungen auf das ganze Gemüth des Zuhörers machen, ist die wahre Bestimmung der oratorischen Prosa, die in Verbindung mit der Deklamation und der ausdrucksvollen Geberde zur eigentlichen Beredsamkeit wird. Begeisterung für eine gute Sache, für Wahrheit, Selbstständigkeit, Recht und Pflicht, für Freund und Vaterland, und was irgend zu den höhern Gütern des Lebens gehört, Enthusiasmus im edelsten Sinne des Worts, also nicht Leidenschaft, ist die

Digitized by Google

Seele der wahren Beredsamkeit. Freilich schließen auch die erzählende und didaktische Prosa eine gewisse oratorische Wärme nicht immer aus, wenn die Vernunft sich mit hohen, besonders moralischen und religiösen Gegenständen beschäftigt; und der unterscheidende Charakter liegt daher nicht in der Eindringlichkeit, welche dadurch entsteht, daß die Rede das ganze Gemüth ergreift. Auf den Willen muß die Rede wirken, wenn sie eigentlich Rede heißen soll. Uebrigens ergibt sich von selbst, daß die Rede nur durch ihre äußere Form an das Gebiet der Poesie grenze, longo, sed proximo intervallo.

§. 694. **Die Theorie der Beredsamkeit ist aber noch ganz etwas anders, als eine sogenannte Theorie des Styls.** Nur die lebensvolle Sprache der Beredsamkeit steht unmittelbar unter ästhetischen Gesetzen; bei der Sprache der Prosa findet eine entferntere Beziehung auf diese Gesetze Statt; deshalb kann auch die Theorie des prosaischen Styls nicht in die Rhetorik aufgenommen werden, sobald man nicht den Charakter beider verkennt, und ihre Grenzen willkührlich ineinander laufen läßt.

§. 695. **Die Figuren und Tropen, in denen die Sphäre der bildlichen und uneigentlichen Bezeichnung enthalten ist, gehören der Poesie und Redekunst gleichmäßig an,** und werden daher fälschlich rhetorische Figuren genannt, gleichsam als ob sie bloß der Sprache der Beredsamkeit eigenthümlich und von der dichterischen Darstellung ausgeschlossen wären. Diese bildliche Darstellung wirkt unaufhaltbar, sobald sie nur ein Produkt der selbstthätigen Phantasie und reiner Naturton der innern Zustände ist, nicht aber mühsam gesucht und erkünstelt wird.

§. 696. Weil der Redner nicht etwa durch Tropen und Figuren, harmonischen Periodenbau und volltönenden Numerus, nicht durch Gleichnisse und Vergleichungen und wie die übrigen Zierrathen des Schön-Redners heißen mögen, sondern weit mehr durch tiefe Kenntniß der Staatsangelegenheiten, des Menschen und der Welt, und der Verhältnisse des Menschen zur Gottheit, und durch das Heilsame und Wohlthätige seiner Rathschläge auf die Entschließungen seiner Zuhörer einwirken soll; so muß er einen hohen Grad humaner Bildung besitzen, vielseitige und reichhaltige Kenntnisse aus den mannichfaltigsten Theilen des menschlichen Wissens, um die verschiedenartigsten Gegenstände, die er den Gemüthern seiner Zuhörer näher bringen will, mit Geist und Kraft zu umschließen. Vorzüglich muß er auch

Digitized by Google

den bestimmten Kreis seiner Zuhörer kennen, um auf ihre Vorkenntnisse, Bedürfnisse, Neigungen, Richtungen, Hoffnungen und Erwartungen achten zu können. Ferner muß der Redner nach seinem ganzen Charakter als rechtlicher Mann (vir bonus dicendi peritus) im Kreise seiner Zuhörer anerkannt seyn. Es muß über ihn die allgemeine Ueberzeugung herrschen, daß er die Kraft der Beredsamkeit nie zu einem unedlen Zwecke mißbrauche, sondern nur das empfehle, wovon sein ganzes Wesen durchdrungen ist, und was er als das Beste und Rathsamste anerkennt. Jeder Verdacht eines bösen Willens überhaupt, oder einer in Hinsicht auf den bestimmten, vorzutragenden Gegenstand sträflichen Absicht in einem Menschen von großem Ueberredungstalent, macht uns den Gegenstand selbst verdächtig; jede entfernte Ahnung dieser Art in dem Zuhörer muß als Argument gegen die Sache selbst gelten. In der gerichtlichen Beredsamkeit z. B. heischt es oft genug des Vertheidigers Pflicht, daß er das sage, was mit seiner innersten Ueberzeugung als Privatmann keineswegs zusammenstimmt; in einem solchen Falle wird nur der rechtliche Mann die zarte Grenzlinie treffen, zwischen dem, was die Menschlichkeit will, daß alle Mittel zur Sicherung eines guten Erfolgs in Bewegung gesetzt werden, und zwischen den Forderungen der Ehre, daß gleichwohl den unvergänglichen Geboten des Rechts, der Wahrheit, der persönlichen sittlichen Würde nichts vergeben werde. — Ueberdieß wird vom Redner philosophische Begründung gefordert, um seine Ideen völlig deutlich, verständlich und im natürlichen Zusammenhange unter sich mitzutheilen. Aus der eigenthümlichen Auffassung der Gegenstände selbst aber wird auch eine individuelle Gestaltung seiner Produkte hervorgehen. Weil nun der Redner auf den Willen seiner Zuhörer einwirken soll; muß er zugleich eine reiche, fruchtbare Phantasie besitzen, um den dargestellten Gegenstand dem innern Sinne so nahe zu bringen, daß der Zuhörer, ergriffen und belebt von dem Vortrage des Redners, eine lichtvolle Anschauung von dem dargestellten Gegenstande auffasse, und der Wille durch dieses Bild bewegt, zum Handeln bestimmt werde. Doch darf sich der Redner von der Phantasie nicht beherrschen lassen, sondern er muß mit besonnener Kraft frei über sie zu gebieten vermögen. Die Kraft der Phantasie des wahren Redners besteht demnach in einer der Vernunft gleichmäßigen und harmonischen Wirksamkeit, wodurch über das Ganze der Darstellung ein hohes, kräftiges Leben

Digitized by Google

verbreitet, und die entschiedenste Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer gesichert wird. — Hiemit steht die völlige Herrschaft über die Sprache, deren sich der Redner bedient, in der genauesten Verbindung. Er muß seine Sprache und ihre Eigenthümlichkeiten vom Grunde aus kennen, ihren Charakter im Ganzen und Einzelnen erfaßt, die höchste Gewandtheit und Sicherheit im Gebrauche ihrer Formen und Fügungen sich angeeignet haben; und mit ihrem Reichthume frei schalten können. Endlich muß die äußere Darstellung dem rednerischen Produkte seine Vollendung geben; denn Reden werden ja nicht verfaßt, um gelesen, sondern öffentlich vorgetragen zu werden. Dazu gehört nicht nur ein völlig getreues Gedächtniß, eine unerschütterliche Freimüthigkeit und natürliche Unbefangenheit, sondern auch ein gutes Sprachorgan, und die mannichfaltigste Uebung und vielseitigste Ausbildung desselben für die mündliche Darstellung (davon in der Deklamation), und nicht minder die angemessenste Haltung des Körpers und der zweckmäßigste Gebrauch der einzelnen Theile desselben (davon in der Mimik).

§. 697. **Weil nun alle rednerischen Produkte für die mündliche Darstellung berechnet sind, so theilt man die Rhetorik (Theorie der Beredsamkeit) in die innere und äußere.** Die erstere enthält die Grundsätze, nach welchen oratorische Werke producirt und die vorhandenen beurtheilt werden müssen, die letztere stellt die Regeln auf für die äußere Darstellung, oder für Deklamation und Gestikulation, oder für die körperliche Beredsamkeit. Wie hoch Demosthenes diesen letztern Theil der Beredsamkeit gehalten habe, ersehen wir daraus, daß er auf die dreimal wiederholte Frage, was das Vornehmste bei Reden sey, immer zur Antwort gab: ἡ ὑπόκρισις. Quinct. XI. 3. Val. Max. VIII, 10. Daher sagte selbst Aeschines, als er den Rhodiern die Rede seines Nebenbuhlers nebst seiner eigenen Gegenrede vorgelesen hatte, und die Zuhörer ihre hohe Bewunderung zu erkennen gaben: Wie, wenn ihr ihn erst selbst gehört hättet! Valerius Maximus macht, nachdem er dieß erzählt hat, die sehr treffende Bemerkung: **Ergo in Demosthene magna pars Demosthenis abest, quod legitur potius, quam auditur.** — In der That, eine noch sowohl gesetzte Rede würde ohne einen schönen Vortrag keinen Effekt machen; oft aber kann auch schon durch den bloßen mündlichen Vortrag eine Rede, die wenig innere Kraft hat, so gehoben werden, daß sie dennoch die beabsichtigte Wirkung hervorbringt.

Digitized by Google

## Literatur der Rhetorik.

§. 698. Gleich der Poesie und den übrigen schönen Künsten, die früher da waren, als Poetik und Kunsttheorie, ward auch die Beredsamkeit früher ausgeübt als gelehrt, oder auf Regeln zurückgeführt; und diese wurden auch hier hauptsächlich von jener frühern Ausübung entlehnt und abgezogen. Bei den Griechen veranlaßte selbst die blühende Aufnahme der eigentlichen Rednerkunst die ersten Anweisungen der Rhetoren; so wie die Untersuchungen der Sprachlehrer, und ihre Regeln über die gute Schreibart überhaupt, ursprünglich Beobachtungen und Zergliederungen der besten schriftstellerischen Muster waren. Unter den griechischen Lehrern der Beredsamkeit, deren schriftlicher Unterricht dieser Art auf uns gekommen ist, sind:

Aristoteles Rhetorices libri tres etc.

Dionys v. Halikarnaß περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, s. de structura orationis — Τέχνη s. ars rhetorica ad Echecratem. —

Hermogenes scripta rhetorica etc.

Demetrios Phalereus περὶ ἑρμηνείας s. de elocutione liber etc.

Longin περὶ ὕψους s. de sublimitate etc.

Aphthonios und Theon progymnasmata etc. die merkwürdigsten.

Nach Besiegung der Hindernisse, welche der kriegerische Nationalgeist der Römer anfänglich der Aufnahme und dem Fortgange der Redekunst in den Weg legte, fing man auch in Rom an, sie sowohl mündlich als schriftlich zu lehren. Dieß letztere geschah vorzüglich von Cicero opera rhetorica etc. Quinctilian de institutione oratoria l. XII und dem unbekannten Verfasser des Gesprächs über die Ursachen des Verfalls der Beredsamkeit. — Mehrere kleinere Schriften lateinischer Rhetoren stehen in folgender Sammlung: Antiqui rhetores latini, ex bibliothec. F. Pithoei. Paris 1799. 4. — Ein wohlgeordneter Auszug aus den ältern Rhetoren sind die praecepta rhetorica e libris Aristotelis, Ciceronis, Quinctiliani, Demetrii et Longini collecta, disposita passimque suppleta a F. A. Wideburg. Braunschweig 1786. 8.

Von den neuern Schriftstellern, die seit der Wiederherstellung der Literatur rhetorische Anweisungen, oder Lehrbücher, geschrieben haben, sind die vorzüglichsten: in lateinischer Sprache: Vos-

Digitized by Google

sius Commentarii rhetorici s. institutionum oratoriarum l. VI. Leyden 1643. 4. — und de rhetoricae natura ac constitutione et antiquis rhetoribus, Sophistis ac Oratoribus liber. Haag 1658. 4.

J. A. Ernesti Initia rhetorica. Leipzig 1750. 8. — in italienischer:

S. Bettinelli Saggio sull' eloquenza im 8. Thle. seiner opere. Venedig 1782.

Dom. Michelazzi istituzioni dell' arte oratoria esposte in forma di dizionario. 2 Thle. Florenz 1788 ff. — In französischer:

Rapin Réflexions sur l'usage d'eloquence, im 3. Thle. seiner Werke.

Fenelon Réflexions sur la rhétorique et sur la poetique. Amst. 1717. 12.

— — Dialogues sur l'eloquence en général et sur celle de chaire en partieulier. Amst. 1718. 12.

Cl. Buffier traité philosophique et pratique d'éloquence. Paris 1728. 8.

Fr. Ph. Gourdin principes généraux et raisonnés de l'art oratoire. Rouen und Paris 1785.

Ed. Mallet principes pour la lecture des orateurs. Paris 1785. 3 Vol. 8. — In englischer:

J. Lawson Lectures concerning Oratory. Lond. 1759. 8.

G. Campbell philosophy of rhetoric. London. 1776. 2 Vol. 8. Thl. 1 übersetzt von Jenisch. Berlin 1791. 8.

Jos. Priestley Lectures on Oratory and Criticism. London 1777. 4.

H. Blair Lectures on rhetoric and belles lettres. London 1783. 2 Tom. übersetzt mit Anmerkungen und Zusätzen von Schreiter. 4 Thle. Liegnitz und Leipzig 1785 ff. 8. — In deutscher:

J. Ch. Gottsched ausführliche Redekunst. Leipzig 1750. 8.

J. B. Basedow, Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit. Kopenhagen 1756. 8.

J. Pet. Miller, Anweisung zur Wohlredenheit nach den auserlesensten Mustern. Leipzig 1776. 8.

J. G. H. Maaß, Grundriß der allgemeinen und besondern Rhetorik. Halle und Leipzig 1798. 8. 1813. 8. 1821. 8. 4. Aufl. 1829. 8.

Digitized by Google

G. G. Fülleborn, Rhetorik; ein Leitfaden. Breslau 1802. — Neu herausgegeben von Menzel. Breslau 1823.

K. S. Zachariä, Anleitung zur gerichtlichen Beredsamkeit. Heidelberg 1810.

G. Reinbeck, Rhetorik. 2. Aufl. Essen 1823. 8.

Die Beredsamkeit eine Tugend, oder Grundriß einer systematischen Rhetorik von Franz Theremin. Berlin 1814. 8.

H. A. Schott, kurzer Entwurf einer Theorie der Beredsamkeit. 2. Aufl. Leipzig 1815. 8.

— — Theorie der Beredsamkeit mit besonderer Beziehung auf die geistliche. Leipzig. 1. Thl. 1826. 2. Aufl. 1828. 8. 2. Thl. Theorie der redneriſchen Erfindung mit besonderer Hinsicht auf geistliche Reden dargestellt und an Beispielen erläutert. 1833. 8. 3. Thl. 1. Abtheilung: Theorie der redneriſchen Anordnung. Leipzig 1827. 3. Thl. 2. Abth. Theorie der redneriſchen Schreibart und des äußern Vortrags. Leipzig 1828.

G. Ph. Ch. Kaiser, Entwurf eines Systems der geistlichen Rhetorik. Erlangen 1816.

Grundlinien der Rhetorik nach einem neuen und einfachen Systeme. München 1820. 8.

D. J. Hillebrand, Literär-Aesthetik. 2. Band. Mainz. 1827. 8.

H. L. Pölitz, Gesammtgebiet der deutschen Sprache. Leipzig 1825. 4 Thle. 8. Hierher gehört der 2. und 4. Band.

— — Lehrbuch der Prosa und Beredsamkeit. Halle 1827.

Heinsius, Teut im 3. Bande — und mehrere Lehrbücher der Aesthetik.

Heinrich Richter, Lehrbuch der Rhetorik für die obern Klassen der Gelehrtenschulen. Leipzig 1832.

Ueber Beredsamkeit und Rhetorik. Ein Vortrag von Karl Jahn. Berlin 1817. 8.

G. D. Köler, Vergleichung der alten und neuern Redekunst. Lemgo. 1786. 8.

K. W. Schmidt, über die Würde und Bildung des Redners.

Ludw. Aurbacher, Grundlinien der Rhetorik und Poetik. 2. verb. Aufl. München. 1838. 12.

Dr. H. A. Kerndörfer, Handbuch der Beredsamkeit, zum Schul- und Privatunterricht. Leipzig 1839. 12.

Die unmittelbare Anweisung zur geistlichen Beredsamkeit gehört in die Homiletik.

Digitized by Google

§. 699. **Die allgemeinen Grundsätze der innern Rhetorik beziehen sich 1) auf Erfindung, 2) auf Anordnung, 3) auf Ausführung.**

**Unter Erfindung (inventio) versteht man in der Rhetorik sowohl die Wahl eines Gegenstandes (Hauptsatz, Thema), als die Auffindung des ganzen Umkreises der Ideen, Begriffe und Sätze (Materialien, Stofftheile), welche zur Ausführung des Gegenstandes nothwendig gehören.**

§. 700. **Schon die Wahl eines Thema beurkundet den wahren Redner;** denn das in seinen Beziehungen entwickelte, und von Gründen unterstützte Thema ist als der Kern der Rede anzusehen, um welchen sich das Uebrige erst ansetzt. Der Redner muß nämlich einen Gegenstand wählen, dessen Wichtigkeit entweder an sich bereits in der Ankündigung desselben entschieden ist, oder dessen Wichtigkeit von dem Redner durch die Art der Behandlung und Ausführung hinlänglich belegt wird; er darf demnach keinen Gegenstand wählen, über den er nicht mit der nöthigen Einsicht, mit voller Ueberzeugung, mit wahrer Theilnahme sprechen kann; auch soll der Gegenstand den geistigen Bedürfnissen und Fähigkeiten der Zuhörer, wie den äußern Umständen angemessen seyn, folglich darf er auch nicht einer tief eingehenden Untersuchung bedürfen, weil in diesem Falle die dogmatische Seite nothwendig überwiegen, und die Kraft des gegenwärtigen Eindrucks schwächen würde, folglich der entschiedene Einfluß auf Bestimmung des Willens verloren ginge. Ist der Gegenstand auf irgend eine Weise gegeben, und hat der Redner keine freie Wahl; so wird er besonders bestrebt seyn müssen, diejenige Beziehung hervorzuheben und festzuhalten, welche gleichsam den Mittelpunkt bildet, die wirksamste und vielseitigste Entwickelung gestattet, und das Interesse der Sache am vollkommensten und reinsten in sich schließt. **Wie ferner das Thema einfach ausgedrückt und unzweideutig bezeichnet werden muß; eben so muß der Hauptgegenstand die ganze Entwicklung hindurch unverändert bleiben, diese überall bedingen, Jegliches auf sich beziehen, und dabei in vielseitiger Behandlung verdeutlicht werden. Endlich muß das Thema in einem richtigen Verhältnisse zu dem Umfange stehen, den die Rede haben kann.** Eine zu reiche Fülle der Materialien nöthigt den Redner, entweder dem Vortrage einen zu großen Umfang zu geben, der die Kraft des Redners wie die der Zuhörer ermüdet, oder eine trockene und dürftige Skizze zu liefern.

Digitized by Google

§. 701. Ist das Thema bestimmt, so kommt es nicht bloß darauf an, die Stofftheile, welche die zweckmäßige Ausführung des Hauptsatzes erfordert, aufzufinden, sondern auch die Erläuterungen und Beweise nach den Umständen zu wählen und mehr oder weniger ausführlich zu behandeln. Was die Erläuterungen betrifft, so bestimmen sich diese theils durch den Charakter der Rede überhaupt, theils durch das Verhältniß dessen, was der Erläuterung bedarf, zu dem besondern Zweck und Thema der Rede, theils durch die Fassungskraft der Zuhörer.

§. 702. Die Rede, als solche überhaupt, liebt, ihrem Charakter nach, Kürze und Sparsamkeit in Erklärungen und Eintheilungen, und sucht ihre schulgerechte Form durch Mannichfaltigkeit der Wendungen und eine gewisse Fülle und Anschaulichkeit der Darstellung zu verbergen. Zugleich braucht sie die Beschreibung, Vergleichung der Begriffe und die Mittel der Versinnlichung weit öfter und mannichfaltiger, als eine didaktische Abhandlung.

§. 703. Das Verhältniß dessen, was einer Erläuterung bedarf, zu dem besondern Zweck und Thema der Rede, erfordert nur da ausführliche Schilderungen und Erzählungen, vollständige Begriffsbestimmungen und Entwicklungen, wiederholte und zusammengesetzte Versinnlichungen, wo Vorstellungen und Begriffe erläutert werden müssen, die entweder im Thema selbst liegen, oder mit ihm in unmittelbarer Verbindung stehen. Es gibt in jeder Rede einen Begriff, der als ein vorzüglich lichter Punkt im Ganzen erscheinen muß, und daher auch im Fortgange des Vortrags mancher Wiederholungen und Rückerinnerungen bedarf, welche der gewandte Redner in das Ganze zu verweben bemüht seyn wird.

§. 704. Was endlich die Erläuterungen in Hinsicht auf die Fassungskraft der Zuhörer betrifft; so muß der Redner Welt- und Menschenkenner seyn, um die Bedürfnisse seines Auditoriums zu würdigen. Spricht er zum Volke, so muß er dem beschränkten Erkenntnißvermögen durch lebhafte Versinnlichungen öfter zu Hilfe kommen, als in Vorträgen an Gebildete; hauptsächlich muß er äußere Anschauungen für diesen Zweck benutzen, und seine Bilder und Beispiele vorzüglich aus dem Kreise der Gegenstände entlehnen, mit welchen seine Zuhörer am meisten vertraut sind.

§. 705. Was zweitens die Beweise, oder Gründe, betrifft, wodurch der Zuhörer bestimmt werden soll, so sind diese

Digitized by Google

**eben darum so wichtig, weil ohne sie weder eine feste und lebendige Ueberzeugung bewirkt, noch der menschliche Wille kräftig bestimmt werden kann.** — Ueberzeugung, welche aus der klaren Einsicht der Natur einer Sache und ihres Zusammenhanges mit andern Gegenständen entsteht, ist also das erste und eigentliche Mittel, welches die oratorische Prosa zur Erreichung ihres Zweckes anzuwenden hat. An und für sich soll folglich der Redner nie durch Ueberredung zu wirken suchen, weil sich hierin Mißachtung der Wahrheit und menschlicher Freiheit kund geben würde. Doch können auch in dieser Beziehung Fälle eintreten, welche eine Ausnahme gestatten. Dieß geschieht in der Regel überall da, wo keine eigentlich subjektive Willkühr zum Grunde liegt, und keine Mißachtung der Wahrheit, oder fremder Persönlichkeit Statt findet. Oft kann aber auch der Gegenstand und die Verhältnisse von der Art seyn, daß die Ueberzeugung als von selbst vorhanden vorauszusetzen ist, und in diesem Falle bedarf es bloß der Belebung, um den oratorischen Zweck zu erreichen.

§. 706. Die Ueberzeugung selbst ist entweder Wissen oder Glaube, und muß nicht nur von dem Zustande der Ungewißheit und des Zweifels, sondern auch von dem bloßen Meinen und für wahrscheinlich Halten unterschieden werden. **Wir unterscheiden aber drei allgemeine Quellen der Gründe, durch welche Ueberzeugung bewirkt wird: 1) die unmittelbare Evidenz und das allgemeine Wahrheitsgefühl,** worunter wir die unmittelbar überzeugende Kraft verstehen, die eine Wahrheit durch ihren innigen Zusammenhang mit unserer ganzen Anschauung, oder mit den allgemeinen Gesetzen und Formen des menschlichen Denkens, oder mit Geboten der praktischen Vernunft, oder mit unserem Gefühle besitzt, und woraus das unmittelbare Wissen hervorgeht; **2) die Erfahrungsgründe,** da man sich auf eigene oder fremde Anschauungen beruft, und die Wahrheit eines allgemeinen Erfahrungssatzes aus einzelnen Fällen und Beispielen hervorgehen läßt, indem man annimmt, daß die Merkmale, welche vielen Dingen derselben Art oder Gattung zukommen, auch von den übrigen mit Recht behauptet werden können. Da aber das Gebiet der Erfahrung unermeßlich ist, so können alle daraus hergeleiteten Beweise nichts Höheres leisten, als was die Erfahrungskenntniß überhaupt zu leisten im Stande ist, nämlich die Gewißheit, daß ein allgemeines Erfahrungsurtheil mit den bisher gemachten Erfahrungen vollkommen übereinstimme; **3) Beweise**



Digitized by Google

durch Deduktion, durch welche die Wahrheit einer Behauptung aus allgemeinen Begriffen und Sätzen entwickelt wird, die entweder aus der Erfahrung gebildet sind, oder die, unabhängig von der Erfahrung, ursprünglich im menschlichen Geiste liegen.

§. 707. Obgleich diese allgemeinen Quellen der Gründe immer dieselben bleiben, wir mögen nun zunächst belehren, oder das ganze Gemüth für einen Gegenstand gewinnen wollen; so erfordert doch der Zweck der eigentlichen Beredsamkeit, gerade diejenigen Gründe besonders hervorzuheben, welche vorzugsweise geeignet sind, den menschlichen Willen zu bestimmen. Dieß sind die verpflichtenden und bewegenden Gründe; jene, die sich auf die Aussprüche der Vernunft berufen, also auf Pflicht und Recht; diese, die sich auf die Uebereinstimmung dessen berufen, was gethan werden soll, mit dem Bestrebungsvermögen, und die theils vermittelst der Neigungen und Triebe wirken, theils vermittelst gewisser Gefühle der Freude und Traurigkeit, Mitfreude und des Mitleids, der Hoffnung und Furcht ꝛc.

§. 708. Ueberhaupt muß der Redner als solcher bei der Wahl seiner Gründe vorzüglich darauf sehen a) solche Gründe aufzufinden, deren Darstellung und Ausführung nicht die Erkenntnißkräfte allein beschäftigen, sondern auch durch Anschaulichkeit der Phantasie und dem Gefühl einen gewissen Spielraum eröffnen; b) den beweisenden Theilen seines Vortrags durch Verbindung verschiedenartiger Gründe, und durch Zusammenstellung des Kontrastirenden bald größere Klarheit, bald festere, überzeugende Kraft und eindringendere Lebendigkeit zu geben; c) alle diejenigen Beweise zu vermeiden, denen man das Gekünstelte abmerken würde.

§. 709. Sehr nützlich ist es, und in einer beweisenden Rede besonders nothwendig, dem Zuhörer die Uebersicht und Festhaltung der Gründe zu erleichtern. Dieß geschieht hie und da durch eine gedrängte Wiederholung, die am schicklichsten beim Schlusse des Ganzen angebracht wird, wo sie ein wirksames Mittel ist, den Gesammteindruck zu verstärken; die aber auch in der Mitte des Vortrags Platz finden kann, um die Aufmerksamkeit auf die aufgestellten Sätze zu heften, und den Zusammenhang, in welchem sie mit den folgenden stehen, besser übersehen zu lassen.

§. 710. Endlich liegt es in der Natur der Sache, daß der Redner bei Aufstellung seiner Gründe auch die Meinungen und Ansichten, Neigungen, Zweifel und Einwürfe berücksichtige, welche seinen Be-

Digitized by Google

hauptungen und Forderungen entgegenstehen könnten. Nach Umständen und der größern oder geringern Wichtigkeit jener Meinungen ꝛc. wird der Redner länger oder weniger lang dabei verweilen, indem er α) entweder nur auf den vermeintlichen Zusammenhang derselben mit der von ihm aufgestellten Behauptung aufmerksam macht, oder β) daß er sie zu seinem Vortheile benützt, oder γ) endlich, daß er sich in eine förmliche Widerlegung durch zweckmäßige Gründe einläßt, und andere Neigungen und Gefühle, die jenen entgegen wirken, zu erregen sucht. Nicht selten ist es vorzüglich nöthig und wichtig, die Zuhörer auf Folgerungen aufmerksam zu machen, welche nothwendig aus diesem oder jenem Einwurfe hervorgehen müßten, oder auf die Quellen eines Irrthums zurückzuführen.

§. 711. **Wenn der Redner sein Thema gewählt, und die einzelnen Stofftheile desselben aufgefunden hat; so kommt es darauf an, seine Gedanken nach den Gesetzen des Denkvermögens zu ordnen.** Aber auch diese Anordnung und Vertheilung der Materialien des Vortrags muß eine wahrhaft redneriſche seyn, d. h. dem Charakter der Rede in jeder Hinsicht angemessen erscheinen. Die Rede ist gleichsam einer Bitte gleich zu achten, die, dem natürlichen Gange gemäß, erst die Gunst des Gönners gewinnen will, dann ihren Inhalt vorträgt, ihn mit Gründen unterstützt, und zuletzt ans Herz spricht, um dem überzeugten Verstande den Willen zuzulenken.

§. 712. **Zur logisch richtigen Anordnung (dispositio) einer Rede gehören folgende Punkte:**

1) **Der Eingang.** Er soll auf die Ankündigung des Thema vorbereiten, die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand wecken, Theilnahme für denselben einflößen, das erklären, was vor allen Dingen deutlich gemacht, das beseitigen, was widerlegt werden muß, die dem Zwecke widerstrebenden Triebe und Gefühle beschwichtigen, damit die eigentliche Ausführung des Thema im Gemüthe der Zuhörer Eingang finde. Der Redner faßt im Eingange gleichsam eine vortheilhafte Stellung, um den Hauptangriff desto nachdrücklicher unternehmen zu können. Selbst da, wo kein eigentlicher Eingang schicklich oder möglich ist, muß die Art und Weise, wie der Gegenstand unmittelbar berührt wird, eine die Aufmerksamkeit und Theilnahme wirksam erregende Kraft enthalten; z. B. die kurze, rasche, hiemit auffallende Hinstellung der Sache, eine neue, unerwartete Anknüpfung derselben an Zeit, Ort, Zuhörer, Begebenhei-



Digitized by Google

ten ꝛc., ein bestimmtes, entschiedenes, die Zuhörer gleich von vorn hinein mit sich fortziehendes und andere störende oder ableitende Vorstellungen zurückdrängendes Einschreiten in die Entwickelung und Aehnliches. Der Eingang muß a) in einer natürlichen und ungezwungenen Verbindung mit der Rede selbst stehen, aus der Idee des Ganzen hervorgehen, und nicht als ein fremdartiger Bestandtheil erscheinen; b) er darf nichts aus der Rede selbst anticipiren, damit die folgenden Theile den Reiz der Neuheit behalten; doch muß er eine Aussicht auf das, was man zu erwarten hat, eröffnen, und mithin Einiges wenigstens als Andeutung von dem enthalten, was den Kern der Rede bildet. Der Eingang muß nicht der Symphonie vor dem Schauspiel, sondern den ersten Scenen desselben gleichen. c) Auch darf der Eingang nicht zu lang seyn, weil er sonst, statt die Aufmerksamkeit zu erwecken, die Zuhörer ermüden würde. d) Er muß mit vorzüglichem Fleiße ausgearbeitet, in Gedanken und Ausdrücken völlig korrekt seyn; denn Nachlässigkeiten werden im Eingange am ersten bemerkt, und verursachen einen üblen Eindruck, der die gute Wirkung des Nachfolgenden hindert. e) Der Eingang sey bescheiden in Ansehung des Ausdrucks, des Tones und der Geberdensprache, weil der Redner sorgsam alles meiden muß, was das Gemüth der Zuhörer von ihm entfernen könnte. f) Endlich sey der Ton ruhig, und nur zu dem nachfolgenden Affekte vorbereitend. Nur selten ist es erlaubt, die Rede im vollen Feuer anzufangen, wo keine eigentliche Vorbereitung der Gemüther Noth thut, wo man ohne sie zum Ziele gelangt. Am räthlichsten ist es, den Eingang einer Rede erst alsdann zu verfertigen, wenn man die Rede, oder wenigstens einen vollständigen Entwurf dazu, schon ausgearbeitet hat, weil man alsdann am besten beurtheilen kann, was dienlich seyn werde, die Erreichung des Endzwecks der Rede vorzubereiten.

§. 713. 2) **Die Proposition (die Aufstellung des Hauptsatzes, oder des Thema) und die Eintheilung.** Die Proposition enthält die Aufstellung des, durch den Eingang vorbereiteten, Thema's, mit allgemeiner Angabe der Art der Behandlung und Durchführung desselben. Sie muß kurz, und so deutlich und bestimmt als möglich seyn, und sich dem Zuhörer leicht und vollständig einprägen. Ob das Thema ausdrücklich angeführt werden müsse oder nicht, entscheidet jeder besondere Fall. Es muß angeführt werden, wenn es zugleich schon die Be-

Digitized by Google

stimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die Sache betrachtet werden muß, in sich enthält, oder wenn die Umstände fordern, das Thema recht vor die Augen der Zuhörer zu rücken, z. B. in den meisten gerichtlichen Reden. Es kann wegbleiben, wenn es sich von selbst versteht, oder aus der Rede klar hervorleuchtet; oder endlich, wo Umstände rathen, es absichtlich zu maskiren, z. B. wenn der Redner nicht gleich offen reden kann, weil die Stimmung gegen ihn ist, und er also erst auf Umwegen zur Sache zu kommen trachtet ꝛc. Wenn das Thema ausdrücklich angesetzt wird, kann es bald in den Eingang verwebt, bald vor der Konfirmation erscheinen. — Die Eintheilung des Hauptsatzes besteht in der Darlegung der zu berücksichtigenden Hauptseiten des angedeuteten Thema. Gewöhnlich fordert man von der Eintheilung logische Richtigkeit und Vollständigkeit, damit sie alle Arten einer Gattung, alle Theile eines Ganzen umschließe. Wichtiger aber ist es, da eine Sache oft viele Seiten und Gesichtspunkte der Betrachtung darbieten kann, daß gerade diejenigen einfach und klar hervorgehoben werden, welche für den betreffenden Zweck der Rede, nach Zeit und Personen, das fruchtbarste praktische Interesse gewähren. Je bestimmter der Eintheilungsgrund bei der Eintheilung hervortritt, desto verständlicher ist die Eintheilung an sich; je deutlicher bei jedem Eintheilungsgliede und seiner Stellung zu den andern seine Absicht auf den Zweck der Mittheilung hervortritt, je verständlicher ist sie von Seiten ihrer Zweckmäßigkeit. Es versteht sich übrigens von selbst, daß die Eintheilung weder gesucht, noch zu vielseitig seyn dürfe, weil durch Beides die theilnehmende Aufmerksamkeit gehindert wird; ferner, daß man keine Eintheilung gebe, wo die Sache oder der Augenblick, die Umstände und ganze Art der Rede solche nicht gestatten. Bisweilen folgt noch auf die Eintheilung eine Bitte um geneigte Aufmerksamkeit, die aber kurz, bescheiden und ohne Kriecherei seyn muß.

§. 714. 3) **Die Exposition (Erklärung — bei den Alten narratio**, weil ihre Reden beinahe durchgehends historischen, und nicht, wie die meisten unsrigen, dogmatischen Inhalts waren, — ihre gerichtlichen und politischen Reden hatten es mit Thatsachen zu thun). Sie umschließt die deutliche und den Willen belebende Entwicklung aller der Momente, welche zum Wesen des darzustellenden Gegenstandes gehören, um dadurch Ueberzeugung, Rührung und Versinnlichung bei den Zuhörern hervorzubringen. Sie

Digitized by Google

muß das Ganze des Gegenstandes erschöpfen, so daß er von allen Seiten beleuchtet, und bestimmt durchgeführt, aber ja nicht weitschweifig und gedehnt behandelt erscheine. Der Redner läßt das volle Licht auf die Stellen, diejenigen Theile der Erzählung fallen, welche für die Wahrheit seiner Behauptung entweder unmittelbar oder mittelbar zeugen, indem er die andern in Schatten stellt; läßt die ihm günstigen Beweggründe und Folgen entscheidender hervortreten, und gibt der Erzählung diejenige Färbung, welche die Erlangung seiner Absicht befördern hilft. Mit Recht dient als Muster einer solchen Expositon die narratio aus der Rede pro Milone. Sie enthält keinen Umstand, aus welchem nachher nicht die wichtigsten Folgerungen gezogen würden. Uebrigens können die Folgerungen erst der geschlossenen Erzählung nachgehen, oder sich gleich an die einzelnen Momente derselben anschließen.

§. 715. 4) Die Argumentation (Konfirmation, Beweisführung), oder diejenige Anordnung in der Folge der Beweise, worauf die Ueberzeugung des Verstandes und die Bewegung und Erschütterung des Willens gegründet werden soll. Der Beweise, die man gebrauchen kann, gibt es sehr viele; ihre Anwendung wird bestimmt durch Ort, Zeit, Personen und äußere Umstände. Die vorzüglichsten bestehen in Vernunftschlüssen, Erfahrungsbeweisen, Zeugnissen, Beispielen u. s. w. Man muß aber auch nicht zu viel beweisen wollen, weil man sonst nur Zerstreuung bewirkt. Uebrigens verlangt die Bestimmung und der Charakter der Rede auch eine zweckmäßige Stellung und Aufeinanderfolge der Beweise. Vor allen läßt man in der Regel die überzeugenden Beweise, welche bloß das Erkenntnißvermögen beschäftigen, den Gründen vorausgehen, welche zugleich die Phantasie und das Gefühlsvermögen in Thätigkeit setzen. Die übrigen Regeln beziehen sich auf folgende Punkte: Jeder Beweis werde dahin gestellt, wo er die rechte Wirkung macht, keiner hebe die Wirkung des andern auf, oder schwäche sie; alle müssen nach ihrer Wichtigkeit und Stärke bald mehr, bald weniger hervortretend behandelt werden; endlich sey die Gesammtwirkung harmonisch. — Von der Gewandtheit des Redners hängt es zugleich ab, die möglichen Einwürfe gegen seine Behauptungen zu berücksichtigen, und sie entweder als denkbare Einwürfe zu prüfen, oder sie durch den ganzen reichhaltigen und umschließenden Ideengang von selbst niederzuschlagen. Dieselbe Gewandtheit des

Digitized by Google

Redners wird auch seinen Uebergängen die Form einer ungezwungenen und natürlichen Entwicklung des einen Punktes aus dem andern geben, wodurch der Zusammenhang des Ganzen gefördert wird. Seine Urtheilskraft bewährt der Redner im Gebrauche der Gleichnisse und Beispiele, der analogen Fälle, der einzelnen hingeworfenen Sentenzen und selbst des leichten Witzes, der in profanen Reden mitunter die ganze Darstellung hebt und belebt. Nur schade hierin der Redner nicht der Wirkung seiner Rede durch Ueberladung, wie z. B. Cicero in der Rede pro Muraena.

§. 716. 5) Pathetischer Theil. Wenn nun der Verstand überzeugt ist; so entfernt sich der Redner bald mehr, bald weniger von dem mittlern, lehrenden Style, der bis dahin nöthig war, um Ueberzeugung zu begründen, und sucht nun die Phantasie und das Gefühl in Thätigkeit zu setzen. Dieser Theil ist das vorzüglichste Feld der Beredsamkeit. Mit Recht hat man die Affekte die Winde genannt, welche das rastlose Meer unsers Gemüths in der ihm eigenthümlichen Thätigkeit erhalten, indem sie es vorzüglich sind, was uns zu neuen Ideen, schnellen Entschließungen und kühnen Unternehmungen hinreißt und gleichsam hinstürmet. Doch darf man ja nicht glauben, daß gerade nur in diesem Theile Erregung unmittelbarer Gemüthstheilnahme Statt finde. Diese muß sich vielmehr oft in die ganze Rede verflechten, und Klugheit, Umstände und andere Beziehungen müssen hier den Redner leiten. Sie erlangt aber nach geschehener Belehrung den höchsten Grad ihrer Stärke, und steht da am schicklichsten, wo es besonders darauf ankommt, den letzten Zweck, — die Bestimmung des Willens, — zu erreichen. Um nun die Thatkraft zu beleben, suche der Redner seinem Gegenstande durch einzelne belebende Züge eine zweckgemäße Anschaulichkeit zu geben. Hiezu bediene er sich vorzüglich der Erweiterung (amplificatio), der Schilderung, der gehäuften und ausführlichen Beispiele, der Vereinzelung des Allgemeinen u. s. w., damit die Seele nicht nur lange bei dem Gegenstande verweile, sondern denselben auch in einer so klaren und sinnlichen Gestalt erblicke, daß sie einen tiefen und lebhaften Eindruck davon erhalte. Außerdem fordert der wahre Ausdruck des Gefühls eigene innere Bewegung, weil der Redner sonst in leere Deklamation verfällt, so wie zu verhüten ist, daß ein starkes Gefühl weit ausgesponnen werde, weil der Zuhörer sonst ermüdet und abgespannt wird. — In manchen Fällen hat der Redner nicht sowohl einen Affekt zu erregen, als vielmehr die vom Geg-

Digitized by Google

ner aufgeregten Gemüther der Zuhörer allmälig zu besänftigen; den einen Affekt zu dämpfen, und unvermerkt auf einen andern zu leiten. Und in diesem Falle muß er sich theils bemühen, die Triebfedern solcher Gemüthsbewegungen zu vernichten, oder wenigstens ihren Einfluß zu schwächen, theils durch andere ihm günstigere Gemüthsbewegungen jene ungünstigern zu verdrängen suchen. Als Beispiel dient die Rede des M. Antonius in Shakespeare's Julius Cäsar. In der erstern Absicht kann er sich oft gegen ernsthafte, aber falsche Gegengründe der Hilfe des Lächerlichen, oder wider das Lächerliche des Gegners ernster Gegengründe bedienen. Je mehr er den scheinbaren Werth der Gegenstände, oder die vermeinte Glaubwürdigkeit der Meinungen, von welchen die Gemüther seiner Zuhörer eingenommen sind, zu zerstören weiß, desto leichter wird er den würdigeren Gegenständen Eindruck, und den richtigern Grundsätzen Eingang verschaffen. Um in dieser Lenkung der Affekte und Leidenschaften, so weit sie mit bewußter Kunst sich erreichen läßt, glücklich zu seyn, bedarf der Redner einer vertrauten Kenntniß des menschlichen Herzens, jeder einzelnen Leidenschaft, ihrer geheimen Triebfedern, ihrer besondern Wirkungsart, ihrer mannichfaltigen Aeußerungen und Einflüsse.

§. 717. 6) **Der Schluß.** Er ist die Beendigung des oratorischen Produkts, wo die ganze Kraft der subjektiven Bewegung und Erhebung aufgeboten wird, um den durch die ganze Darstellung bezweckten Eindruck sicher zu begründen und bleibend zu machen. Fordert die Natur der Sache, daß in der ganzen Rede vorzüglich durch gründliche Ueberzeugung der Entschluß gebildet, der Wille zur That bestimmt werde; so ist eine kurze, eindringliche Wiederholung der hauptsächlichsten Gründe, ein Zusammenfassen der Fäden der Argumentation in einen Vereinigungspunkt (ἀνακεφαλαίωσις) vorzugsweise an ihrer Stelle. Dieses muß aber mit Kraft, in gedankenreicher und fruchtbarer Zusammenstellung, in lebendiger, veranschaulichender Sprache geschehen. Kommt es dagegen auf rasche That an, und wirkt die ganze Rede überhaupt nicht so durch Ueberzeugung, als durch Belebung der Phantasie und des Gemüths; so muß der Redner hier bestrebt seyn, das Gemüth ganz zu ergreifen, und das Bild der Phantasie von dem Ganzen zu vollenden. Ueberhaupt sollte der Schluß einer Rede das ganze geistige Wesen des Menschen gleichmäßig zu ergreifen und zu begeistern bemüht seyn.

Digitized by Google

§. 718. **Ausführung (stylistische Darstellung, elocutio) der Rede.**

Zwischen der prosaischen und dichterischen Schreibart steht die redneriſche mitten inne, welche dazu geeignet seyn muß, dem Bestrebungsvermögen eine lebendige und kräftige Richtung auf einen gewissen Gegenstand zu geben. Die redneriſche Darstellung wird demnach Reinheit und Richtigkeit der Sprache, Deutlichkeit und Bestimmtheit, Angemessenheit und Präciſion mit dem prosaischen Vortrage gemeinschaftlich haben; aber in der Rede muß weit stärker als in der eigentlichen Prosa Lebendigkeit hervortreten; dadurch grenzt die Beredsamkeit zunächst an die Dichtkunst. Und diese Lebendigkeit beruht auf dem zweckmäßigen und mannichfaltig wechselnden Gebrauche der sogenannten Redefiguren (s. Poetik §. 456). Außerdem unterscheiden noch sichtbar das Produkt der Beredsamkeit von den Werken der eigentlichen Prosa die Anſchaulichkeit und die Fülle, welche im Charakter der Rede selbst liegen. Hiezu tritt noch die Würde, welche alles vermeidet, was in dem Gemüthe des Redners Mangel an Bildung der moralischen Urtheilskraft und an Gefühl für Anstand und Schicklichkeit ausdrücken, und so die Zuhörer als sittliche Wesen beleidigen würde. Am auffallendsten aber charakteriſiren die redneriſchen Produkte der Periodenbau und der Wohlklang (Euphonie und Eurhythmie oder Numerus).

§. 719. Der Grundstoff der Perioden ist der Satz; Redesätze sind aber theils einfache, theils zuſammengeſetzte, theils ausgebildete und erweiterte. Wenn man nun eine Reihe solcher zusammengesetzten und ausgebildeten Sätze so zu einem Ganzen verbindet, daß zwiſchen dem Vorder- und Nachsatze ein gewisses Ebenmaß in Hinsicht des Umfanges, der Aufeinanderfolge des Einzelnen, und selbst der rhythmischen Verhältnisse Statt findet; so entsteht daraus die Periode (περίοδος, circuitus, ambitus, orbis verborum). Es ist schwer, den Begriff einer Periode genau zu bestimmen. Auch den Definitionen der alten Rhetoren fehlt es an scharfer Begrenzung. Doch scheint es gewiß zu seyn, daß ihr Wesen nicht sowohl in der Länge und Ausführlichkeit bestehe, auch nicht in der Verbindung mehrerer einander untergeordneter Sätze, als vielmehr in einer gewissen, in sich selbst abgeschlossenen Vollendung zusammengehöriger, und zu einem schönen Ganzen verbundener

Gedanken, und das eigentliche Unterscheidungsmerkmal der Periode ist, daß man vor ihrem völligen Schluß nirgends aufhören darf, wenn der Sinn vollständig seyn soll. Da es aber sehr viele Arten von Sätzen gibt, so muß es auch sehr viele Perioden geben, die, wie jene, bald einen Beweis, bald eine Vergleichung, bald einen Einwurf, bald eine Bedingung, eine Zeitbestimmung, ein Verhältniß, einen Gegensatz u. s. w. enthalten, woraus also auch eine große Mannichfaltigkeit in der Schreibart entsteht. Wie viele Arten der Perioden es aber auch geben mag, so müssen doch alle so gebildet seyn, daß sich die harmonische Vollendung derselben dem Gehör auf eine angenehme Art ankündigt.

§. 720. **Die wesentlichsten Erfordernisse eines schönen Periodenbaues sind folgende:**

1) Die Länge der Periode darf nicht das leichte und vollständige Auffassen derselben hindern. Die Periode muß demnach so viel Ruhepunkte gewähren, als der Leser nöthig hat, und dieser muß beim Schlusse des Nachsatzes noch im Stande seyn, sich des Vordersatzes zu erinnern, und den Ideengang leicht zu übersehen.

2) Sie muß Einheit haben, d. h. die in ihr enthaltenen Vorstellungen müssen mit den Haupt- und Grundgedanken in einer innern und nothwendigen Verbindung stehen und zusammen ein Ganzes bilden. Eine Periode, der diese Eigenschaft fehlt, ist einem Gebäude zu vergleichen, das nach keinem anfänglichen Plane angelegt worden, sondern durch zufällige, allmälige Anbaue entstanden ist.

3) Die einzelnen Theile der Perioden müssen so gestellt seyn, daß die Hauptgedanken gleich den Hauptfiguren eines Gemäldes im hellsten Lichte erscheinen, und nach den verschiedenen Graden der Wichtigkeit geordnet werden.

4) Vorder- und Nachsatz müssen zu einander verhältnißmäßig gebildet, und die untergeordneten Sätze, deren einer immer zur nähern Bestimmung des unmittelbar vorhergehenden dient, nicht unnöthig gehäuft seyn, noch zu gleichförmig erscheinen.

5) Besonders muß die Periode nicht mit der wichtigsten Vorstellung beginnen, und nicht mit

Digitized by Google

der unwichtigsten schließen. Der Verstand soll ja die ganze Periode hindurch aufmerksam erhalten werden, und am Schlusse derselben volle Befriedigung finden. Man sorge daher, daß der Ton bis zu Ende immer mehr wachse, und daß man nicht bloß die längsten Glieder der Periode nebst den reichsten und gehaltvollsten Gedanken, sondern auch die nachdruckvollsten und volltönendsten Wörter bis zum Schlusse aufspare. Nur dadurch erhält die Periode einen schicklichen Schlußfall (Kadenze) und wirkt mit doppelter Kraft auf das Ohr und das Gemüth des Zuhörers. Eben darum ist endlich

6) überhaupt eine geschickte Steigerung der einzelnen Theile und Glieder einer Periode höchst nöthig. Das Wichtigere und Längere muß nämlich da, wo es die Natur der Sache erlaubt, stufenweise auf das Unwichtigere und Kürzere folgen. Theils ist dieser Stufengang in der Anordnung der Vorstellungen der deutschen Sprache eigen, die mehr den Gesetzen des Verstandes, als der Phantasie und des Gefühls folgt, und immer von dem Unbestimmten zu dem Bestimmten fortgeht; theils macht auch ein starker Eindruck, der auf einen schwachen folgt, größere Wirkung auf die Seele, so wie ein großer Gegenstand nach einem kleinen eben derselben Gattung vermittelst des Gegensatzes größer als gewöhnlich erscheint.

§. 721. **Der Wohlklang der Rede ist doppelter Art, entweder findet er sich in einzelnen Tönen, Wörtern und Verbindungen, oder in ganzen Sätzen und Perioden. Jener heißt Euphonie oder Wohllaut, der zweite Eurhythmie oder Numerus.**

**1) Die Euphonie entsteht dadurch, daß viele Wörter, als Töne betrachtet, gleichsam ein Wiederhall der Gedanken sind, in sofern sie in ihrem Klange mit den Gegenständen und Vorstellungen selbst eine gewisse Aehnlichkeit haben.** Dieß ist indessen vornehmlich bei solchen Wörtern der Fall, durch welche hörbare Gegenstände bezeichnet werden. Aber auch Zeitmaß und Bewegung, ihrer Langsamkeit oder Geschwindigkeit nach, lassen sich durch den Gang der Rede, durch die Beschaffenheit der Wortfolge, und selbst durch die Sylbenlänge der einzelnen Wörter, nachbilden. Endlich sind auch Größe und Kleinheit, Schwerfälligkeit und Leichtigkeit, Anmuth und Ungefälligkeit der Gegenstände dieser Nachbildung fähig. Alle diese Aehnlichkeiten sind indeß noch ziemlich schwach und entfernt, und nicht sowohl eine Wirkung der

Digitized by Google

Kunst und des Vorbedachts, als eine natürliche Folge belebten Gefühls des seiner Sprache völlig mächtigen Schriftstellers.

§. 722. **Um der Rede Euphonie zu ertheilen, müssen alle Härten vermieden werden, so viel es nur immer der Bau der Sprachen gestattet.** Die Härte rührt, in sofern sie einzelne Töne betrifft, gewöhnlich von der Häufung der Konsonanten in den Wörtern her, zumal wenn diese schwer auszusprechen sind. Die Konsonanten dürfen also, wo möglich, überhaupt nicht gehäuft werden, besonders aber darf ein und derselbe Konsonant nicht zu oft hintereinander folgen. Eben so wird die Euphonie unterbrochen durch die zu häufige Stellung einsylbiger Wörter nacheinander, deren Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden ist, z. B. Wer was er will, auch darf, will selten, was er soll (Hagedorn); ferner theils durch den hiatus oder das Zusammenstoßen der Vokale am Schlusse des einen und zu Anfange des andern Worts, wo der herrschende Sprachgebrauch es zu vermeiden gebietet, theils durch die Hinweglassung der Vokale entweder in der Mitte oder am Ende der Wörter, und durch harte Zusammenziehungen der Sylben, wenn auch gleich die gemeine Aussprache darauf hinführen sollte. Auch kann die Härte durch viele zusammengesetzte Wörter herbeigeführt werden, wenn diese für die Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden sind. Gegen die Euphonie streitet ferner der Gleichklang, wo mehrere, nahe aufeinander folgende, Wörter einerlei Klang haben. Dieser Gleichklang findet sowohl in der nahen Folge einzelner Buchstaben und Sylben, als ganzer Wörter Statt. In der letztern Hinsicht zeigt er sich, wenn zu viele Wörter von gleicher Sylbenlänge aufeinander folgen, oder wenn mehrere Wörter dieselben Endsylben haben, oder wenn dieselben Wörter öfter hintereinander gebraucht werden, oder auch, wenn in der Prosa durch Unachtsamkeit zufällige Reime in nahestehenden Wörtern entstehen. Gegen die Euphonie verstößt aber auch die Eintönigkeit (Monotonie), wenn die Wörter einander sowohl in der Länge, als in dem Sylbenmaße zu sehr ähnlich sind. Dieß ist aber der Fall, wenn mehrere vielsylbige Wörter aufeinander folgen; wenn man dieselbe Konjunktion (z. B. und, also, auch) beständig wiederholt, und wenn man einerlei Form in der Periodirung beständig gebraucht. — Daß übrigens der Klang der Wörter nicht, wie bei der Musik, bloß von dem Schalle abhängt, sondern auch von dem Sinne der-

Digitized by Google

selben unterstützt, und durch denselben manches Mißverhältniß des erstern gehoben wird, versteht sich von selbst.

§. 723. 2) **Die Eurhythmie, oder der Numerus, ist der Wohlklang, sobald er auf ganzen Sätzen und Perioden beruht. Er beruht dann auf dem Ebenmaß aller einzelnen Theile einer Rede für die deklamatorische Darstellung.** Dahin gehört denn diejenige Stellung und Vertheilung der einzelnen Glieder und Theile einer Rede, nach welcher dieselbe in Hinsicht auf das Ebenmaß aller ihrer Abschnitte, für das Ohr ein wohlklingendes Ganzes bildet. Besonders muß in den Perioden der Numerus sorgfältig für die Schlußworte berechnet werden, die immer volltönend seyn sollen. In sofern endlich mehrere Sätze und Perioden zu einem Ganzen verbunden werden, erwartet das gebildete Gehör, daß man eben sowohl eine auffallende Ungleichheit der Sätze und Perioden, aus welchen ein Ganzes besteht, als eine ermüdende Einförmigkeit in Ansehung des Umfanges und rhythmischen Charakters derselben vermeide.

Hauptsächlich muß man aber den prosaischen Numerus von dem poetischen Rhythmus unterscheiden, der unter ähnlichen Verhältnissen in den folgenden Zeilen (es mögen Hexameter oder Jamben ꝛc. seyn, und diese gereimt oder nicht) wiederkehrt, wo dagegen beim Numerus eine beständige Abwechslung zwischen langen und kurzen Wörtern, und zwischen den einzelnen Theilen einer Periode herrschen muß.

Uebrigens ist der Numerus, den man Wohlbewegung nennen könnte, mehr von einem richtigen Gefühle, als von der Beobachtung vorgeschriebener Regeln abhängig, wiewohl man die darüber gemachten Bemerkungen der Rhetoriker, und noch mehr die von ihnen aufgestellten Beispiele benutzen kann.

§. 724. **Die Schreibart einer Rede ist vielfacher Abänderungen fähig, nach der verschiedenen und abwechselnden Beschaffenheit ihres Inhalts;** der Redner kann in allen drei Hauptgattungen der Schreibart auftreten, in der niedern (leichtfaßlichen), in der Proposition, der Entwicklung und Bestätigung seines Thema's, in der mittlern, um durch schicklichen Schmuck und blühenden Ausdruck der Trockenheit des erklärenden und beweisführenden Vortrags abzuhelfen, und seinen Schilderungen, Beschreibungen und Nebenbetrachtungen, das gehörige Leben zu ertheilen; in der erhabenen, wo er das mächtigste Pathos, die glänzendste Pracht, den erhabensten Schwung, dessen die Rede über-

Digitized by Google

haupt fähig ist, und die höchste Kunst im Baue der Perioden eintreten läßt, wenn Zweck und Gegenstand es gestatten, oder dazu Veranlassung geben. — Ueberhaupt trägt auch jede einzelne Rede ihr eigenes Gepräge, das durch die Verschiedenheit des Stoffes, der Zeit- und Ortsverhältnisse und durch die Individualität des Redners verschieden modificirt ist.

§. 725. **Die Modifikation der redneriſchen Produkte wird am zweckmäßigſten aus zwei Hauptgeſichtspunkten vorgenommen, nämlich aus dem der allgemeinen Gegenſtändlichkeit und dem des Charakters. In der erſtern Beziehung zerfällt die Beredſamkeit in die weltliche (bürgerliche, profane) und in die geiſtliche. Aus dem Geſichtspunkte des Charakters entwickeln ſich drei Hauptarten, nämlich 1) die darſtellende (genus demonstrativum, ἐπιδεικτικὸν), 2) die berathende (genus deliberativum, συμβουλευτικὸν), 3) die reis beſtimmende.**

§. 726. **A. Die weltliche Beredſamkeit iſt wieder a) politiſch (Staatsberedſamkeit).** Sie bezieht ſich auf die ſogenannten öffentlichen Verhältniſſe des Staates, und verlangt vom Redner treue und ſcharfſinnige Auffaſſung jener Verhältniſſe, genaue Kenntniß der Rechte und Vortheile des Staates, Klarheit des Ueberblickes, gründliche Beurtheilung der heilſamſten Mittel, um das Staatswohl zu fördern, reife vorgängige Prüfung der von ihm zu empfehlenden Vorſchläge und ihrer Ausführbarkeit, Gewandtheit und Kraft der Sprache, Herrſchaft über den Augenblick und die Umſtände, vor Allem aber patriotiſche Freimüthigkeit, Muth und Entſchloſſenheit, allen Hinderniſſen und Schwierigkeiten entgegen zu treten, und völlige Unbefangenheit.

**b) Gerichtlich (genus judiciale, γένος δικανικὸν der Alten).** Die gerichtliche Beredſamkeit bezieht ſich auf eigentliche Rechtsverhältniſſe der Bürger innerhalb des Staatslebens ſelbſt; ſie kann kriminal- und civilgerichtliche Beredſamkeit ſeyn, iſt aber gewöhnlich das erſtere, und zwar entweder Anklage oder Vertheidigung. Sie ſetzt eine gründliche Rechtskunde, nach allen Theilen derſelben, voraus, und außerdem eine vorläufig genaue, vollſtändige und unbefangene Unterſuchung des ganzen Rechtsfalles, der die Rede veranlaßte, hinlängliche Kenntniß von dem perſönlichen und moraliſchen Charakter, auch von der ganzen ehemaligen und jetzigen Lage des Beklagten, oder Schutzbedürftigen, um durch triftige Gründe jenen ferner anklagen und überführen, dieſen gründlich ver-

Digitized by Google

theidigen und retten zu können; Darlegung der ganzen Streitsache ohne alle Umänderung, Auslassung oder Verkleidung, leidenschaftslose Ruhe bei aller Theilnahme und Wärme, und Benützung aller rechtmäßigen Vortheile, wodurch die Beistimmung der Richter zu gewinnen, und ihr Herz stärker zu bewegen ist.

c) **Panegyrisch.** Die panegyrische Beredsamkeit, wenn sie das Schöne wirklicher, aber wahrhaft ausgezeichneter, und durch reinmenschliches Interesse dem Ideale sich von selbst nähernder Ereignisse und Charaktere darstellt, erhebt sich zur eigentlich schönen Kunst. Der Redner muß zu diesem Einen Zwecke Phantasie und Gefühl in Anspruch nehmen, um unser Herz für einen edlen, großen und insofern gewissermaßen schon von selbst im Lichte des Ideals erscheinenden Gegenstand zu begeistern.

d) **Akademisch (Schulberedsamkeit. Gelehrte Reden).** Die Tendenz der akademischen Beredsamkeit wird durch den nächst liegenden Zweck derselben bestimmt; jedoch ist hiebei sogleich zu bemerken, daß der gewählte Stoff an und für sich eine oratorische Behandlung gestatten müsse. Es kommt dabei hauptsächlich darauf an, daß für die darzustellende Sache mit der Einsicht zugleich ein wissenschaftliches Interesse durch den Gesammteindruck des rednerischen Vortrags erweckt werde. Die akademische Beredsamkeit erfordert vom Redner Sachkenntniß, Hervorhebung der eigenthümlichen wissenschaftlichen Bedeutung eines Gegenstandes, lichtvolle Anordnung der Haupt- und Nebenpartien und eindringliche Darstellung des Gegenstandes in seiner wahren Gestalt durch lebendige, anschauliche Sprache, mit Vermeidung alles Ueberflüssigen.

e) **Eine Rede nach verjüngtem Maßstabe ist die Anrede, oder Harangue.** Sie ergreift, ohne weitern Eingang, sogleich ihren Gegenstand, und verzeichnet ihn mit wenigen, aber kräftigen, und auf Phantasie, Gefühl und Willen nachdrücklich einwirkenden Zügen. Sie hat in den meisten Fällen die Absicht, einen augenblicklichen Eindruck hervorzubringen; deshalb charakterisirt sie sich durch Geist und Kraft, ohne den Gegenstand nach allen Punkten einer Rede schulgerecht durchzuführen, oder ihn in der Darstellung erschöpfen zu wollen. (Z. B. wenn ein Heerführer vor der Schlacht seine Krieger anspricht; oder ein Präsident ꝛc. in sein Kollegium eintritt; ein akademischer Lehrer seine Vorlesungen eröffnet; wenn ein Magistrat seine Bürger zu etwas bestimmen will; wenn ein Gesandter sein Kreditiv überreicht.)

Digitized by Google

§. 727. B. **Die geistliche Beredsamkeit.** Der Wirkung der religiösen Rede ist schon dadurch sehr vorgearbeitet, daß sittliche und religiöse Wahrheiten das Bestrebungsvermögen am stärksten ergreifen, und mit unsern Idealen, so wie mit dem übersinnlichen Grunde aller unserer Ueberzeugungen und Hoffnungen, und mit den mannichfaltig verflochtenen Verhältnissen des wirklichen Lebens in der genauesten Verbindung stehen. Da die vornehmste Absicht der Religionsvorträge auf den Unterricht christlicher Gemeinden in den Lehren, Wohlthaten und Pflichten ihrer Religion, und auf Ermunterung zur dankbaren Schätzung der ersten und zur willigern Ausübung der letztern gerichtet ist; so muß der geistliche Redner die vorzutragenden Wahrheiten dieser Absicht gemäß wählen: die religiöse Rede soll sich ferner nach Gehalt und Darstellung durch Ernst, Würde, Einfachheit und Klarheit auszeichnen; der religiöse Redner soll nicht bloß flüchtige gute Regungen und Entschließungen zu erwecken suchen, sondern feste Vorsätze und Gesinnungen, die auf das sittliche Denken und Verhalten seiner Zuhörer einen wohlthätigen, fortwirkenden Einfluß haben. Darum wird er sich in der Regel aller eigentlichen Ueberredung enthalten, und vielmehr auf eine ruhige, tief eingreifende Ueberzeugung hinwirken, die freilich in religiöser Hinsicht mehr ein lebendiges Glauben, als ein verständiges Wissen seyn wird. Fern bleibe alle weinerliche Abspannung oder tragische Ueberreizung; nur wahre religiöse Erhebung sey das Ziel des Redners.

Die nähere Angabe der Unterschiede zwischen der eigentlichen Predigt, der Homilie und der religiösen Rede (z. B. bei Trauungen, bei der Beichte), so wie die besondern Eigenschaften dieser Untergattungen der geistlichen Beredsamkeit, gehören in die Homiletik.

Das Gebet, als unmittelbare Anrede an Gott, kann isolirt, als ein selbstständiges Ganzes von religiösen Gesinnungen, aber auch als integrirender Theil der religiösen Rede angesehen werden. Es ist Ausdruck der innern Rührung und Erschütterung des Gefühls, welche uns unwillkührlich und unaufhaltbar bei der Vergegenwärtigung eines sittlichen und religiösen Gegenstandes ergreift; ein freier Erguß des Gefühls, der um so wahrer und natürlicher ist, je weniger jene Rührung durch Kunst vorbereitet, oder herbeigezogen wird. Der ästhetischen Form nach gehört das Gebet, als Ausdruck einer individuellen Stimmung, zum Monologe. Als Theil

Digitized by Google

der religiösen Rede wird das Gebet wirksamer am Schlusse, als am Anfange derselben seyn. Beim Schlusse der Rede, wo die zum Grunde liegenden Ueberzeugungen mit ihren erweckten Gefühlen bestimmter und lebendiger gegenwärtig sind, erhöht und bewahrt das Gebet den Gesammteindruck der Rede und der ganzen gottesdienstlichen Handlung. Selbst Demosthenes beschließt seine bürgerliche Rede für die Krone mit einem Gebete und beginnt sie indirect mit demselben.

§. 728. **Der mündliche Vortrag, oder die äußere (körperliche) Beredsamkeit hat den Zweck, Vorstellungen und Gefühle, folglich das Innere durch das Aeußere (Hörbare und Sichtbare, Ton- und Geberdensprache) sinnlich-vollkommen darzustellen. Dieß geschieht theils durch die Deklamation für das Ohr, theils durch die Gestikulation (Aktion, Geberdensprache) für das Auge. Die Anweisung zur Deklamation gibt die Deklamatorik, zur Gestikulation die Mimik.**

## Deklamation.

§. 729. **Die Deklamation (Kunstrede) ist der durch die Tonsprache hervorgebrachte, sinnlich-vollkommne Ausdruck des in einem Vortrage liegenden Sinnes und Charakters, oder die mündliche Darstellung gegebener Vorstellungen und Gefühle.** Ihr letzter Zweck ist, wie bei allen schönen Künsten, Charakteristik verbunden mit Idealität, ihre Grundlage Wahrheit, d. h. Uebereinstimmung des deklamatorischen Ausdruckes mit den vorgezeichneten Vorstellungen und Gefühlen.

§. 730. **Die Deklamation ist erstlich grammatisch, ferner charakterisirend, endlich personificirend. Grammatisch ist die Deklamation, insofern sie es mit den Bestandtheilen der Rede und der allgemeinen Schönheit derselben, ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, zu thun hat, also a) mit der Aussprache, b) mit der grammatisch-richtigen Betonung, und c) mit Beobachtung der grammatischen Pausen.**

a) Eine gute Aussprache, als das erste Erforderniß eines guten Deklamators, setzt ein gesundes Stimmorgan voraus, Kraft und Stärke, Biegsamkeit und Umfang, Reinheit, Fülle und Wohlklang der Stimme. Die Aussprache selbst muß deutlich, fließend, richtig und dabei natürlich seyn, folglich alles Gezwungene, Gekünstelte, Affektirte und Uebertriebene von sich ferne halten, endlich Festigkeit anstreben, d. i. sichere und entschiedene Haltung des Tons mit Vermeidung des Schwankens und Zitterns in der Stimme.



Digitized by Google

Natur, Uebung und Kunst müssen sich vereinigen, die entgegenstehenden Fehler der Verwechslung ähnlichklingender Buchstaben, des Schnarrens, Lallens, der Eilfertigkeit, Langsamkeit, des Näselns, Lispelns, Stotterns, Verschluckens ꝛc. zu heben. Gefördert wird eine gute Aussprache durch ein scharfes, musikalisches Gehör, und durch gebildeten Geschmack.

b) Die grammatisch-richtige Betonung fordert die gehörige Beachtung des Wort- oder grammatischen Accents. Dieser ist nämlich die Auszeichnung, welche ein Buchstabe im einsylbigen Wort, oder eine Sylbe im mehrsylbigen durch einen gewissen Druck der Stimme bekommt, z. B. in Buch ist es das u, in Bach das ch, in hat das t, — in hundert die Sylbe hun, in vergeben geb, in ehrbar ehr, in Wahrheit wahr. Der Wort-Accent wird durch die grammatische Bedeutung des Worts bestimmt, indem man den Haupttheil desselben heraushebt. Auch in zusammengesetzten Wörtern kann doch nur ein grammatischer Haupt-Accent Statt finden, so z. B. wird in Kriegsrath das Wort Krieg, in Tischtuch Tisch, in ausgeben aus, in freimüthig frei accentuirt. Aus dem vorletzten Beispiele wird auch ersichtlich, daß der Accent nicht immer auf der Stammsylbe ruht. Bei den Wörtern, die sich mit über, um, durch, unter anfangen, ruht der Accent, nach der Verschiedenheit der Bedeutung, bald auf der Partikel, bald aber auf dem Zeitworte selbst. — Zur grammatisch-richtigen Betonung gehört aber auch, daß man die Stimme am Ende einer Periode, oder eines Satzes, oder selbst eines einzelnen Gliedes etwas herabsinken läßt (Fragen und Ausrufungen machen hiervon eine Ausnahme). Diese Tonfälle sind am schwächsten beim Komma, merklicher bei dem Kolon und Semikolon; am stärksten bei dem Punktum. Was nun die prosodische Beziehung des Wort-Accentes anlangt, so ist es zwar von der einen Seite Pflicht des Deklamators, bei dem Vortrage der Verse den Rhythmus vernehmen zu lassen, aber er muß sich von der andern eben so sehr vor widriger Skansion, vor zu scharfer Bezeichnung des Sylbenmaßes vermittelst der Sylben-Accente hüten.

c) Die grammatischen Pausen (Ruhepunkte in der Deklamation) bestehen in einem gänzlichen Stillstand der Stimme, und dienen zur Bezeichnung der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht. Sie sind nothwendig für den Deklamator, um neuen Athem zu schöpfen, und die Sprachorgane vor

Digitized by Google

Ermüdung zu bewahren, — für den Zuhörer aber, um seinem Ohre Erholung zu gönnen, und seinem Verstande Zeit zu lassen, die verschiedenen Sätze und Glieder gehörig bemerken zu können, ihr höchster Zweck ist also Verständlichkeit. Nichts ist aber widerlicher, als das Ohr des Zuhörers den Mechanismus des Athmens vernehmen zu lassen.

§. 731. **Charakterisirend wird die Deklamation, insofern der Deklamator den Zweck hat, den Charakter des zu deklamirenden Stücks und aller einzelnen Theile desselben, so wie seine eigenen Gefühle darzulegen, oder es zu äußern, wie er selbst von seinem Gegenstande berührt wird. Die charakterisirende Deklamation hat es also nicht bloß mit dem Bedürfnisse der Verständlichkeit zu thun, sondern mit dem Gesammt-Eindruck der ganzen Rede. Hierzu wird erfordert:**

α) Eine volltönende, hinlänglich starke, biegsame und gebildete Stimme, die sich, nach den verschiedenen Seelenstimmungen und Gemüthsbewegungen, sanft und stark äußern kann.

β) Die richtige Anwendung der verschiedenen Töne. Diese sind ja die verständlichste Ursprache der Natur, in der wir unsere Empfindungen und Gefühle ausdrücken, und zugleich die Sprache der Sympathie, da ein Ton der Freude oder des Schmerzens eine verwandte Saite im Herzen des Zuhörers berührt. Die deklamatorische Tonleiter unterscheidet fünf besondere, verschiedene Zustände des Gemüths durch ihren Klang bezeichnende, Haupttöne, U, O, A, E, I, die wieder mannichfache Abstufungen haben. Der Hauptton A bezeichnet die mittlere Höhe oder Tiefe der Stimme, in welcher nämlich im gemeinen Leben, im Zustande der Ruhe, der Vokal A ausgesprochen wird. Dieß ist der Grundton der menschlichen Rede, der bald in den höhern steigt, bald in den tiefern fällt, wie es der Charakter des vorzutragenden Stücks, oder der zu sprechenden Stelle, mit sich bringt. So bezeichnet das A den ruhigen Ernst und die still betrachtende Richtung des Gedankens; das O die Stimmung des Erhabenen, das U des Schauerlichen, das E der verklärten Heiterkeit des Geistes, das I die bewegtere Stimmung der Freude, sey es als ausgelassene Lustigkeit und muthwillige Fröhlichkeit, oder als über sich selbst glückliche und in sich selbst vergnügte Innerlichkeit des Geistes. So fordern z. B. die Sanftmuth, Zärtlichkeit und Liebe zarte, der Zorn schnelle und starke, die Zufriedenheit eben und gleich fließende, die Freude rasche,



Digitized by Google

hüpfende, die Trauer langsame, schwache, gedämpfte Töne. Die verschiedenen Töne müssen nun richtig und wahr, und jedesmal an ihrer eigenthümlichen Stelle angegeben werden. Dazu wird freilich, wie zu jeder Kunstschöpfung, Phantasie und Gefühl erfordert. Diese Bedingung aber vorausgesetzt, wird der Deklamator die richtige Tonart des darzustellenden Stückes nicht verfehlen, wenn er sich bemüht, in den Sinn und die Eigenheiten seines Stückes einzudringen, und die darin liegenden Ideen und Gefühle in sein Bewußtseyn aufzunehmen. Obwohl aber eine gewisse Tonart, so wie ein gewisser Grad der Stärke der Stimme, und der Höhe oder Tiefe, der Geschwindigkeit oder Langsamkeit im Ganzen des Vortrags als der herrschende erscheint; so wird dennoch beim Wechsel des Inhalts und der Gemüthsstimmung eine gewisse, mit der Harmonie des Ganzen verknüpfte, Mannichfaltigkeit in der Abwechslung der Tonarten, mit der Stärke und Schwäche, mit der Höhe und Tiefe, mit der Geschwindigkeit und Langsamkeit des Sprechenden eintreten müssen. Bei den Uebergängen des Gefühls ist dann auch ein allmäliges Uebergehen der Töne selbst, und ein stufenweises Anschwellen oder Abnehmen derselben durchaus nöthig. Allzugroße Abweichung der Töne von einander, ein greller Sprung mit der Stimme, beleidigen nicht nur das Ohr, sondern werden auch größtentheils unpsychologisch. Wird der Vortrag durch Mangel an jener Mannichfaltigkeit eintönig; so fällt er durch diese Einförmigkeit dem Gehöre lästig, und der Sprechende beraubt sich selbst eines wirksamen Mittels, die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf gewisse Vorstellungen durch einen höhern Grad der Stärke des Tons vorzüglich hinzulenken. Aber die Abwechslung selbst kann einförmig werden, wenn sie taktmäßig geschieht. Der Deklamator muß daher nicht vergessen, daß die Deklamation sich zwar über das bloße Lesen durch ihre musikalische Wirkung erheben, daß sie sich aber vom Gesange immer noch weit genug entfernt halten müsse. Oft tritt auch der Fall ein, daß man mit dem Tone den Ausdruck der Worte läugnet. Dieß geschieht beim Vortrag der Ironie. Hier ist eine Disharmonie zwischen Gedanken und Ausdruck. Der Sprechende will durch diese Figur das Gegentheil von dem, was er sagt, desto lebhafter kontrastiren lassen. Ein einzelner scharfer Laut oder Schrei kann zwar oft von großer Wirkung seyn, allein dieses Mittel muß mit äußerster Vorsicht, nur in höchst seltenen Fällen, angewandt werden, und nie das Ohr beleidigen.

Digitized by Google

γ) Der Gebrauch des redneriſchen, oder Rede-Accents. Der Rede-Accent iſt die Auszeichnung, welche man Wörtern durch eine beſondere Modifikation der Stimme gibt, um dadurch die logiſche Wichtigkeit und Bedeutſamkeit der in ihnen ausgedrückten Vorſtellungen im Zuſammenhange der Rede zu bezeichnen. Er iſt wieder doppelter Art, der logiſche (Verſtandes-Accent) und pathetiſche, je nachdem er durch Verſtand oder Gefühl entſteht. Dieſe Auszeichnung geſchieht durch eine gewiſſe Verſtärkung, eine Erhöhung, und ein verhältnißmäßiges Verweilen des Tons (intenſiver, melodiſcher, protenſiver Accent). Der Rede-Accent ſteht alſo nicht, wie der grammatiſche, unabänderlich feſt, ſondern hängt ganz von der Wichtigkeit der auszudrückenden Vorſtellung ab, und kann daher auf alle Redetheile, die, ihrer Natur nach, einer oratoriſchen Betonung fähig ſind, gelegt werden. Zu dieſem Zwecke muß der Deklamator das darzuſtellende Werk mit geſpannter Aufmerkſamkeit durchgehen, um ſich mit dem Charakter ſeines Gedichts oder ſeiner Rede vertraut zu machen, und in den Sinn jeder einzelnen Stelle einzudringen. Zum Beiſpiele diene die Anrede Chriſti an den Verräther Judas: Verräthſt du des Menſchen Sohn mit einem Kuß? Um aber dem Vortrage die gehörige Klarheit und Wirkung zu verſchaffen, ſind dem Deklamator vor Allem zwei Dinge zu empfehlen, Natürlichkeit und möglichſte Einfachheit in der Betonung. So lebendig die Rede durch den Accent wird, und ſo ſehr ſie dadurch an Verſtändlichkeit und Schönheit gewinnt; eben ſo ſehr muß ſie auch durch Unterlaſſung desſelben kraftlos und eintönig, und durch unrichtige Anwendung unverſtändlich werden. Aber von der andern Seite wird auch das Accentuiren fehlerhaft durch Ueberladung, weil dann die Rede der angenehmen Miſchung von Licht und Schatten entbehrt, und man Gehör und Verſtand beleidigt, wenn alles mit Nachdruck geſprochen wird. Auch ſtört ein gegen den Grundton zu ſtark abſtechendes Hervorheben. Man wechsle deshalb mit den Mitteln, Deutlichkeit und Nachdruck zu bewirken, lieber ab, und laſſe bald den intenſiven, bald den melodiſchen, bald den protenſiven Accent eintreten. — Zuweilen iſt der Hauptbegriff in mehrern Worten oder in einer ganzen Reihe von Vorſtellungen enthalten; in dieſem Falle vertheilt ſich der oratoriſche Accent auf dieſe. Hier tritt der gehaltene Ton ein, der in der Sprache, wie im Geſange, das ſchwerſte iſt. Außer den Ver-

Digitized by Google

hältnissen einer größern Klarheit oder Wichtigkeit einer Vorstellung, können auch manche andere durch das Steigen und Sinken der Stimme ausgedrückt werden. Ein Gedanke, der eine Erwartung enthält, drückt sich durch das Steigen der Stimme aus; das Herabsinken der Stimme ist dagegen ein natürlicher Ausdruck von dem Hinneigen zur Ruhe. Daher wird der Vordersatz einer zusammengesetzten, bedingten, oder ursachlichen Periode mit steigender, der Nachsatz aber mit sinkender Stimme vorgetragen. Hieher gehört auch der Ausdruck des Gedankenstriches, welcher hinter dem Erwartung fordernden Suspensions- Und des Redenden steht. Hieraus erhellt zugleich, wie man zu sprechen habe, wenn man zu verstehen geben will, man behalte etwas, ein aber oder doch im Sinne zurück. Ein Satz dagegen, den man als erklärenden, oder genauer bestimmenden Zusatz der Reihe von Wörtern beifügt, welche die Hauptvorstellung enthalten, wird mit etwas schwächerer Stimme, in einem tieferen Ton, und schneller als der Hauptsatz, vorgetragen. Eine Frage wird mit steigender Stimme, die Antwort darauf mit sinkender vorgetragen. Doch hängt die Beschaffenheit des Tons der Frage auch davon ab, ob sie wirklich Ungewißheit im Gemüthe des Fragenden verräth, oder vielmehr mit triumphirender Gewißheit ausgesprochen wird. Darum hat die indirekte Frage keinen so vollendeten Frageton als die direkte; jene grenzt nahe an den Ton, womit man die Aeußerung der Ungewißheit und des Zweifels vorträgt. Folgen endlich mehrere Fragen mit steigender Wichtigkeit aufeinander, so wird auch, je nachdem sie mittelbar oder unmittelbar sind, eine angemessene, steigende Erhebung der Stimme im Allgemeinen und bei Betonung der, in denselben enthaltenen, Hauptbegriffe beobachtet. Wenn ein Ausruf eintritt, wird die Stimme erhoben. Das Nämliche findet Statt bei Beschwörung, Anrufung der Entfernten oder der Todten, bei Anreden lebloser Gegenstände u. s. w., dagegen spricht man in leisen Tönen vor sich, oder zu Jemand andern, dem man etwas anvertrauen will, was ein Dritter nicht hören soll. Dieß ist das Beiseite auf der Bühne. Wenn der Sprechende Worte eines andern anführt, welche ihm zur Erläuterung oder Rechtfertigung seiner Behauptung dienen, muß sich auch der Ton der Stimme von dem Vortrage des unmittelbar

Digitized by Google

Vorhergehenden und Nachfolgenden unterscheiden, und die Aenderung des Tones wird durch die Beschaffenheit des Gemüthszustandes, aus welchem die angeführten Worte hervorgehen, und des dargestellten Gegenstandes bestimmt. Wenn eine Reihe von Gedanken vorgetragen wird, die eine Stufenfolge enthält, so steigt entweder die Stimme bei jedem folgenden Satze, oder sie sinkt herab, je nachdem man in Gedanken von den niedrigern Graden zu den höhern, oder von diesen zu jenen fortgeht. Deklamatorischer Klimax, steigender, fallender. Wenn ein Satz als Folge eines andern vorhergehenden dargestellt wird, so unterscheidet sich die Deklamation desselben von dem Vortrage des den Grund enthaltenden Satzes durch größere Festigkeit und Stärke des Tones und etwas raschere Bewegung der Töne. Geht aber ein Satz den Sätzen, welche seinen Beweis enthalten, voran; so macht man zugleich durch ein gewisses Steigen der Stimme bemerkbar, daß die Begründung des Satzes erst folgen werde. Antithesen drückt die Deklamation dadurch aus, daß die Stimme bei dem ersten Satze oder Begriffe steigt, und bei dem andern, der ihm entgegengesetzt wird, wieder sinkt, oder umgekehrt, nach Verschiedenheit des Inhalts. Parenthesen trägt der Deklamator vor mit bemerkbar herabgesunkener Stimme, welche, verbunden mit der etwas größern Geschwindigkeit, womit sie die Worte vorübergleiten läßt, ein natürliches Zeichen ist von der weniger angestrengten Aufmerksamkeit, die auf diese Gedanken gerichtet ist. Doch macht es bei der Parenthese einen Unterschied, ob der Sinn nach derselben vollendet ist oder nicht. Im letztern Falle darf der Ton nicht sinken, sondern bleibt auf dem letzten Worte schwebend liegen, um dem Zuhörer anzudeuten, daß noch etwas, zur Verständlichkeit der ganzen Periode Gehöriges, folge.

δ) Die Beachtung der oratorischen Pausen, die von den grammatischen wohl zu unterscheiden sind. Letztere finden nur Statt bei vorhandenen Interpunktions-Zeichen, die oratorischen hingegen sind von höhern Gesetzen abhängig. Sie sollen nämlich die Aufmerksamkeit des Hörers bei den wichtigsten Vorstellungen festhalten, und der Anmuth, der Kraft und dem Nachdrucke der Rede zu Hilfe kommen. Durch ihren richtigen Gebrauch wird die Rede wahrhaft musikalisch, um so mehr, da mit ihnen zugleich das Fallen und Steigen des Tones, die Stärke und Schwäche der Stimme verbunden ist. Indem die Pause bei dem Uebergange von dem Hauptsatze in

Digitized by Google

den untergeordneten Satz größer ist, als von dem untergeordneten Satze in eine abermalige Unterordnung, und wiederum von einem untergeordneten Satze in einen zunächst übergeordneten Satz kleiner, als beim Uebergange in den Hauptsatz; indem sie bei jeder nicht abermals in sich zusammengezogenen Beiordnung stärker ist, als bei dem Uebergange sich untergeordneter Sätze, weil hier jede Beiordnung zwei Hauptsätze voraussetzt: so unterscheidet die Sprache durch die Größe der Pausen nicht nur schon die Beiordnung von der Unterordnung, sondern bestimmt auch sonst die Sphäre eines Satzes, und somit seine Bedeutung im Zusammenhange des Satzgefüges. Besonders zu betrachten ist die Pause am Ende eines Verses, dessen Sinn noch nicht vollendet ist. Hier wird nämlich, um die Melodie des Verses nicht verloren gehen zu lassen, auch eine Pause gemacht, aber nur kurz, und ohne Veränderung des Tones, daher sie eine Halbpause genannt wird. Verschieden hievon sind die Pausen, welche die Einschnitte (Cäsuren) im Verse selbst erfordern. Diese Pausen sind nach Verschiedenheit der Versart von verschiedener Länge, z. B. länger im chorijambischen und elegischen Verse, als im sapphischen und im fünffüßigen jambischen; sie sind ein Absetzen der Stimme in dem Tone, den die Sylbe vor dem Einschnitte hat; also anders, wenn der Sinn fortgeht, anders, wenn er zu Ende ist, anders, wenn da eben eine Frage, ein Ausruf oder ein Nachdruck Statt findet.

e) Das reine Auffassen und Wiedergeben des natürlichen Verhältnisses zwischen den verschiedenen Arten des Vorstellungslebens und den entsprechenden Formen des Tonausdrucks. Mit Hilfe der bisher aufgezählten Mittel vermag die Deklamation sowohl die Ruhe des Gemüths, welche im Sprechenden herrscht, als die höchste Spannung und lebendigste Thätigkeit der geistigen Kräfte auszudrücken, sowohl das Nachdenken, Zweifeln, Prüfen, und die Festigkeit einer Ueberzeugung, als die mannichfaltigen Gefühle, Affekte, Bestrebungen und die Bestimmung des Willens im festen Entschlusse. Die ernste betrachtende Bewegung des Geistes ist ruhig und in langsamer Haltung fortschreitend, wie die Bewegung innerhalb des Erhabenen, nur daß jene mehr feste Begrenzung, diese, als Andacht sich kundgebend, mehr Nachhalt, oder auch umgekehrt als Bewunderung sich darstellend, mehr Aufschwung der Bewegung zugleich erfordert; eben so hat der Witz, der Scherz,

Digitized by Google

die Freude und das Ungestüm der Leidenschaft eine rasch fortschreitende Bewegung des Geistes in sich, nur daß Witz und Freude zugleich leicht dahineilen, während die Leidenschaft in Kraft und Nachdruck der Bewegung fortstürmt. Nur muß dieser natürliche Ausdruck der innern Gemüthszustände, vorzüglich der Affekte und Leidenschaften, in der Deklamation gemilderter seyn, als er nicht selten im gewöhnlichen Leben ist, weil in der Kunst Idealität mit der individuellen Wahrheit, oder dem Charakteristischen, vereint seyn soll; besonders darf der geistliche Redner die Würde des Religiösen nicht verletzen. Mit der oben genannten Eigenschaft der Deklamation steht nun auch die sogenannte deklamatorische Malerei in genauer Beziehung. Man versteht darunter eine gewisse Uebereinstimmung der Töne in Ansehung des Klanges, der Stärke oder Schwäche, der Höhe oder Tiefe, der Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung mit der Natur der zu bezeichnenden Gegenstände. Am leichtesten gelingt der Deklamation das Malen sinnlicher Objekte, welche sich dem Gehör ankündigen. Aber auch auf nicht hörbare Gegenstände ist eine solche Darstellung anwendbar, wenn man durch den Ton und die Folge der Töne einen Eindruck auf das Gehör hervorbringt, der dem Eindrucke ähnlich ist, welchen das nicht hörbare Objekt auf einen andern menschlichen Sinn zu machen pflegt. Im Ganzen soll uns der Deklamator mehr die Art und Weise veranschaulichen, wie er vom Gegenstande ergriffen wurde, als diesen selbst malen. Nur in dem Falle wird dieses Malen gestattet seyn, wo eine vorzüglich lebendige Anschauung des Gegenstandes das Gemüth des Sprechenden so erfüllt, daß sich die sinnliche Bezeichnung des Objekts mit dem natürlichen Ausdrucke des Gemüthszustandes von selbst vereinigt. Dieß ist der Fall bei dem Großen, Erhabenen, Zarten und Lieblichen, wo man den Charakter der Gegenstände selbst annimmt, weil eben dadurch der Ausdruck bewirkt wird. Sonst soll das deklamatorische Malen nur ein Andeuten der Objekte seyn, nicht in's Kleinliche fallen und zu natürlich werden; auch soll nur gerade der Zug herausgehoben werden, der für die Aufmerksamkeit, nach der Absicht des Ganzen, hervortreten soll.

§. 732. **Personificirend wird endlich die Deklamation dadurch, daß der Deklamator seine eigene Persönlichkeit und subjektive Gefühlsart verläugnet, aus seiner reinen Individualität heraustritt, und ganz in den Charakter der Person eingeht, welcher etwa der Dichter sein Werk in den Mund gelegt hat, ohne sich jedoch in seiner eigenen, per-**

Digitized by Google

sönlich-künstlerischen Freiheit vollständig beschränken zu lassen. Die Personifikation ist aber doppelter Art. Sie betrifft nämlich entweder den ganzen Menschen, nach seiner körperlichen und geistigen Eigenthümlichkeit, wie nach seinen äußern Verhältnissen, oder nur ein, in diesem Menschen herrschendes, bestimmtes Gefühl, oder eine Leidenschaft. Zur ersten Art der Personifikation gehören mehrere persönliche Umstände des Alters, des Volkes, des Standes ꝛc.; diese fremde Persönlichkeit liegt aber ganz außer den Grenzen der Deklamation. Sie gehört für den Schauspieler, dem Mittel genug (Masken, Farben, Kostüm) zu Gebote stehen, um sich die Eigenthümlichkeit der Person zu geben, die er darstellen will. Der Deklamator kann hier durch Ton und Geberde nur andeuten, was der Schauspieler auszuführen vermag. Dagegen kann und darf die andere Art der Personifikation von dem Deklamator mit Behutsamkeit benutzt werden. Hier kommt nämlich der augenblickliche Affekt nach Alter, Volk, Stand und der besondern Eigenthümlichkeit der Person auszudrücken. Der Deklamator stellt alsdann durch Stimme, Ton, Accent und Zeitmaß die, von einem bestimmten Gefühle der Leidenschaft ergriffene, Persönlichkeit dar, so daß er den innern Zustand derselben mit Hinsicht auf äußere Umstände der Person ausdrückt.

§. 733. **Die Deklamation zerfällt in ihrer Anwendung in die redneriſche, dichteriſche, und theatraliſche (oder die des Schauſpielers).**

Die redneriſche Deklamation unterscheidet sich von den andern Arten schon dadurch, daß in der Regel der Redner sein eigenes Geistesprodukt darstellt, sonst erscheint, beim Vortrage, der Rede Sinn als etwas sich Fremdartiges und Gemachtes, und verliert eben sowohl alle subjektiven Motive des Redners, die das Gemüth des Hörenden so mächtig ergreifen, wie das Hervortreten als ein Werk des Augenblickes aus der innersten Bewegung des Geistes. (Dieß kann wohl bei der dichterischen Deklamation auch der Fall seyn; aber häufig wird auch das Gegentheil Statt finden, und der Dichter selbst stellt nur in der subjektiven Poesie, in der Lyrik und Didaktik, seine eigenen Gefühle und Ansichten dar, und hier treten wir nicht als die Hörenden den Bewegungen des dichtenden Geistes gegenüber, sondern wir nehmen daran Theil, und werden davon so fortgerissen, daß seine Dichtungen aus unserer eigenen Seele gesungen erscheinen.) Die redneriſche Deklamation wird also nur charakteriſirend, nicht auch perſonificirend ſeyn dürfen. Uebrigens wird der Red-

Digitized by Google

ner wohl auch auf seine Zuhörer, auf Ort und Zeit, Veranlassung und Umstände Rücksicht nehmen müssen; doch vor allem muß seine Deklamation im Ganzen mit dem Zwecke übereinstimmen, der in jeder einzelnen Rede, so wie in einzelnen Abschnitten und Theilen zunächst erreicht werden soll. Die belehrende Rede fordert einen andern Charakter der Deklamation, als die mehr rührende, die leidenschaftliche einen andern, als die eigentlich darstellende. Und welche Mannichfaltigkeit herrscht nicht in dem Haupttone ganzer Reden, welche Verschiedenheit in den einzelnen Theilen einzelner Reden! Ist in der einen Rede Cicero's z. B. hoher, feierlicher Ernst der Grundton, stürmt und braust in einer andern hohe Leidenschaftlichkeit; so weht in einer dritten ein milder Geist, eine ruhige Darstellung, in einer vierten ist gefälliger Witz, geniale Laune, und eine reiche Fülle der Ironie vorherrschend. Der Totaleindruck des Ganzen wird also auch den Grundton der Deklamation bestimmen; nur wird dieser modificirt erscheinen im Einzelnen, je nachdem man ruhig belehrt, oder anschaulich schildert, oder lebhafte Gefühle, innige Bestrebungen, feste Entschließungen, ausdrückt. Was die einzelnen Theile der Rede betrifft, so fordert der Eingang eine gemäßigte Stimme, einen ruhigen Vortrag, außer wo der Redner, wie z. B. Cicero in der ersten catilinarischen Rede, gleich leidenschaftlich beginnt. Doch sey die Stimme auch nicht zu schwach, die Sprache nicht zu leise, weil sonst dem Zuhörer der Eingang verloren geht. Die Ankündigung des Thema und der Haupttheile oder einzelner Unterabtheilungen wird durch Erhebung und Verstärkung des Tons, und durch bedächtigen Gang der Stimme ausgezeichnet, so wie der Uebergang von einem Abschnitte zu dem andern durch eine kleine Pause und eine gewisse Aenderung im Tone der Stimme. Die Erzählung oder Exposition fordert eine helle, deutliche Stimme, und eine lebhafte, aber nicht leidenschaftliche Betonung. In der Konfirmation heischt eine Behauptung Festigkeit der Stimme. Die Wichtigkeit der Sache schwellt die Töne, und verstärkt die Stimme, ohne sie zu heben. Die größte Erhebung und Verstärkung des Tones, verknüpft mit einer raschen Bewegung der Töne, herrscht im Schlusse der Rede, wenn sie nicht mit einem feierlichen Gebete endigt, was öfters in der religiösen Rede der Fall ist.

Digitized by Google

§. 734. Die dichterische Deklamation wechselt zwar mannichfaltig nach Verschiedenheit des Inhalts und der Form des zu deklamirenden Gedichtes, im Ganzen aber wird hier alles kräftiger, belebter, idealischer, und mit sorgfältiger, nur nicht auf Kosten des Inhalts durchgeführter, Beachtung des poetischen Rhythmus vorgetragen; ja in lyrischen Gedichten wird die Deklamation sich schon mehr dem Recitativ nähern. Die poetische Deklamation wird schon gewöhnlich personificirend; doch steht ihr nur, wie im §. 732 gezeigt wurde, die zweite Art der Personifikation zu.

§. 735. Die theatralische Deklamation (oder die des Schauspielers) ist die umfassendste von allen. Sie hat nicht nur Gedanken, Gefühle, innere Zustände darzustellen; sondern zugleich Charaktere des Lebens, Handlungen und deren Beziehungen zu bestimmten Persönlichkeiten, zu veranschaulichen; da hier nun alles entsteht und vorüber geht, so wird eine mannichfaltigere und lebhaftere Betonung nöthig, und alles eine individuelle Farbe annehmen. Tritt der Dichter selbst durch die dramatische Darstellung in die Rolle der Mithandelnden ein, wie dieß z. B. Aeschylus und Shakespeare selbst thaten, so wird er trotz allem dichterischen Glanze seines Geistes, dennoch ein anderer, wenn er handelt, als er da war, wo er dichtete. Uebrigens macht es bei der theatralischen Deklamation einen großen Unterschied, ob das Drama gespielt oder nur vorgelesen werden soll. Im letztern Falle muß der Leser, so wie dieß von dem Dichter gilt, über dem Drama stehen, und nur in einzelnen leichteren Wendungen und Unterscheidungen darin die verschiedenen Persönlichkeiten andeuten.

### Literatur der Deklamation.

§. 736. Cicero de oratore, vorzüglich l. III. c. 56—60.
Quinctilianus Inst. or. l. XI. c. 3.
Gerh. Jo. Vossius. Instit. orat. l. VI.
L. Riccoboni pensées sur la declamation. Paris 1738.
Th. Sheridan course of lectures on elocution. London 1762. — Lectures on the art of reading. London 1787 ff. 2 Thle. übersetzt von D. Löbel: über die Deklamation, oder den mündlichen Vortrag in Prosa und Versen. Nach dem Englischen mit Zusätzen. 2 Thle. Leipzig 1793. 8.
D. Blair's Lect. XXXIII. Uebers. Vorl. XXX.

Digitized by Google

Sulzer's allgemeine Theorie ꝛc. Art. Vortrag.

R. G. Löbel, Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrags für geistliche und weltliche Redner. Leipzig 1793.

H. G. B. Franke, über Deklamation. Leipzig 1789—1794. 2 Bde. 8.

C. G. Schocher: soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben? Leipzig 1791. 8.

D. H. H. Cludius, Grundriß der körperlichen Beredsamkeit. Hamburg 1792. 8.

— — Dessen Abriß der Vortragskunst. Hildesheim 1810. 8.

Fr. Rambach, Fragmente über Deklamation. 2 Stücke. Berlin 1800 ff. 8.

D. F. Bielefeld über die Deklamation als Wissenschaft. Hamburg 1807.

H. A. Kerndörfer, Handbuch der Deklamation. 2 Thle. Leipzig 1813. — Dessen Anleitung zur gründlichen Bildung der öffentlichen Beredsamkeit. 1833.

Von den neuern Lehrbüchern der Rhetorik, in welchen der Gegenstand behandelt wird, sind besonders zu nennen:

J. G. E. Maaß, Grundriß der Rhetorik. 4. Aufl. Halle und Leipzig 1827. 8.

H. A. Schott, kurzer Entwurf einer Theorie der Beredsamkeit. 2. Aufl. Leipzig 1815. 8.

Heinsius, Teut ꝛc. im 3. Bde. ꝛc.

D. J. Hillebrand, Lehrbuch der Literar-Aesthetik. 2 Bde. Mainz 1827. 8. Im 2. Bde.

Chr. Heinr. Hänle, praktische, zum Theil auf Musik gegründete, Anleitung zur Deklamation und zum mündlichen Vortrage. Fkft. a. M. 1814. 8., als dritter Theil seiner Materialien zu deutsch. Stylübungen ꝛc.

C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatralischen Deklamation. Leipzig 1818. 2 Bde. 8.

Graf Ant. v. Seckendorf, Vorlesungen über Deklamation und Mimik. 2 Bde. Braunschweig 1816. 8.

Versuch einer systematischen Anleitung zur Deklamation von Thürnagel. Mannheim 1825. 8.

J. Ch. Markwort, Gesang-, Ton- und Rede-Vortragslehre. 1. Thl. Darmstadt 1827.

Deklamatorik, oder vollständiges Lehrbuch der deutsch. Vortrags-

Digitized by Google

kunst von Ch. F. Falkmann. Hannover 1. Thl. 1836. 8. 2. Thl. 1839.

---

## Mimik.

§. 737. **Machte die Deklamation den Uebergang von der Dicht- und Redekunst zur Musik, so bildet die Mimik den zur bildenden Kunst. Die Mimik (der mimische Vortrag, oder die Geberdenkunst, Geberdensprache) ist die vollendete Darstellung unserer Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen mittelst körperlich-äußerlicher Bewegungen und Formen.** Die Grundlage dazu ist von der Natur gegeben. Die Geberden, d. h. die Formen und Bewegungen unsers Körpers, insonderheit die ausdrucksvollen Veränderungen an der Stirn, den Augen, den Wangen, der Nase, dem Munde, sind nächst den Tönen die äußerlichen Zeichen, der innigste, der klare Ausdruck unsers Seelenlebens, sie zeigen an, wie wir von den jedesmaligen Gegenständen berührt werden; ohne die Natur würde das Innere durch Geberden nicht verständlich werden. Die Pantomime ist die ewige Natursprache aller Völker; die heiligen Naturzeichen der Geberde reden bestimmt, untrüglich und mit der Schnelle des Blitzes. Aber nebst den natürlichen Geberden, welche als eine nothwendige Folge unsers Gemüthszustandes erscheinen, gibt es auch konventionelle, die auf einer gesellschaftlichen Uebereinkunft beruhen, und nur gewissen Völkern, Ständen und Verbindungen eigen sind, z. B. die Sitte, seine Ehrfurcht zu bezeigen, der pantomimische Gruß, das Zeichen des Schwurs und die verschiedenen Stellungen bei dem Gebete. Dergleichen Zeichen müssen daher wie eine fremde Sprache erlernt werden. Aber auch die natürlichen Zeichen modificiren sich verschieden nach dem Geschlechte, dem Temperamente, dem Stande und der Erziehung, nach dem Alter und Gesundheitszustande, so wie nach der ganzen Eigenthümlichkeit der Person, wobei selbst Klima und Nation einwirken. Nach Verschiedenheit des innern Zustandes sind Geberden ferner entweder einfach oder zusammengesetzt. Je lebhafter und offener, feiner organisirt und gefühlvoller einzelne Menschen, wie ganze Nationen und Völker sind, desto ausdrucksvoller wird ihre natürliche, wie konventionelle Geberdensprache seyn. So haben z. B. die südlichen Völker, Italiener, Spanier, Franzosen eine lebhaftere Ausdrucksweise, als die nördlichen.

§. 738. **Da der menschliche Körper das Objekt ist, an wel-**

Digitized by Google

chem die mimischen Bewegungen und Formen wahrgenommen werden, so kommen bei der Betrachtung der Mimik zunächst die körperlichen Erfordernisse an und für sich in Betracht. Sie sind theils natürlich gegebene, theils erworbene. Die erste Bedingung der ästhetischen Ankündigung des mimischen Künstlers ist körperliche Wohlgestalt, weil das Anschauen der körperlichen Schönheit des Mimikers die Theilnahme und das Wohlgefallen an allen seinen Aeußerungen erhöht, körperliche Mißbildung hingegen die Kunst der Geberden theils stört, theils hindert. Vor allem aber wird ein ausdrucksvolles Antlitz, und ein sprechendes Auge erfordert. Dieser Körper muß ferner fähig seyn, die verschiedenartigsten Geberden mit Leichtigkeit und Sicherheit, folglich ohne Zwang und Anstrengung darzustellen, wozu auch selbst bei der glücklichsten Ausstattung von Seiten der Natur, eine vielseitige und angemessene Uebung der natürlichen Anlagen zur Mimik, erfordert wird. Mit diesen körperlichen Anlagen und Fertigkeiten muß sich aber eine lebendige Imagination verbinden, um sich Beobachtetes in seiner vollen Lebendigkeit vergegenwärtigen, und selbst das Nichtgesehene vollkommen veranschaulichen zu können, vorzüglich aber ein feines und reges Gefühl, sowohl Mitgefühl, um sich ganz in die Lage anderer Personen versetzen zu können, als Gefühl für das Schickliche und Schöne, um bei aller Lebendigkeit der Darstellung, kunstgemäß zu mildern. Endlich darf der Mime die Herrschaft des Geistes über alle Theile des Körpers nie verlieren. Der beste Unterricht in der Mimik ergibt sich aus der Erfahrung, der aufmerksamen Beobachtung der Natur, und guter, gebildeter Redner und Schauspieler.

§. 739. **Da die Geberden stets Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen anschaulich darstellen sollen; so ist die erste Regel, daß sie im vollkommensten Einklange mit jenen stehen, und ihnen bedeutsam entsprechen.** Das mimische Spiel muß demnach deutlich und bestimmt seyn, so daß man nicht nur die Zeichen selbst leicht wahrnimmt, sondern daß man auch ihre Geltung genau versteht; wahr und natürlich, folglich fern von aller Uebertreibung, dem Gezwungenen und Gekünstelten, der Persönlichkeit des Sprechenden durchaus angemessen; lebhaft, um dadurch die innere Thätigkeit und lebendige Theilnahme der darstellenden Person zu veranschaulichen, und alles Schläfrige, Matte und Schleppende von sich auszuschließen. Zugleich muß das mimische Spiel Leichtigkeit besitzen; man darf also in den ein-

Digitized by Google

zelnen Bewegungen des Darstellenden und ihrer Aufeinanderfolge keine besondere Anstrengung, keinen Zwang, keine ängstliche Verlegenheit wahrnehmen; der Künstler muß über alle seine Bewegungen und Formen herrschen, und sie dem Hauptzwecke leicht unterordnen können. Das mimische Spiel muß ferner Anstand begleiten und Würde, welche sich in der Beobachtung des Schicklichen und Edlen, so wie in der Vermeidung des Ungebildeten, Gemeinen und Possenhaften kund geben, ohne Hochmuth oder Stolz zu verrathen. Vorzüglich anziehend wird es aber durch Grazie und plastische Haltung. Nichts steht ihr mehr entgegen als das Steife und Maschinenartige. Sie äußert sich sowohl in der Ruhe als in der Bewegung, vorzüglich aber in dem Uebergange aus der einen in die andere. Besondere Aufmerksamkeit fordert desfalls der Gebrauch der Hände. Der Mime hüte sich eben so, die Hände hoch über den Kopf hinauszuschwingen, als sie mit fest angeschlossenem Arm in der Gegend der Rocktaschen spielen zu lassen; vielmehr sollen sie sich in der Regel in der mittlern Höhe halten, und mehr krumm- als geradlinige Bewegungen machen. Wie aber ein steifgehaltner Nacken die plastische Haltung verletzt, eben so auch eine übertrieben unruhige Bewegung nicht nur der Hände, sondern des ganzen Körpers überhaupt. Soll aber das mimische Spiel zum Kunstwerke werden, so wird noch Harmonie desselben erfordert. In Stellungen und Bewegungen muß zugleich Mannichfaltigkeit und Einheit herrschen. Die einzelnen Bewegungen und Zeichen müssen, wie in der Musik die Töne, auf Einen Grundton zurückgeführt werden können, aus welchem sich ihre Abweichungen, Schattirungen und Verbindungen, ihre abwechselnde Langsamkeit und Geschwindigkeit, ihr Steigen oder Sinken mit Nothwendigkeit erklären lassen. Das Auge darf also nicht weinen, wenn sich der Mund zum Lachen verzieht; die Hand nicht drohen, wenn das Gesicht freundlich ist; der Kopf nicht hängen, wenn das Gesicht hohe Freude ausdrückt. Endlich muß aus der mimischen Darstellung alles entfernt bleiben, was den gebildeten Sinn beleidigt. Würde die natürliche, lebendige Darstellung irgend eines Affekts oder einer Leidenschaft widrig und ekelhaft; so darf der Mime den Zustand nur andeuten, nicht aber durch die Geberdensprache noch verstärken. Die mimische Darstellung muß gleich jedem Kunstwerke idealisch seyn. Wie schön gehalten ist der Schmerz im Laokoon, die Trauer in der Niobe! Endlich muß bei den Ge-

Digitized by Google

werden auch eine innere Sparsamkeit beobachtet werden. Diese Vorschrift dient insbesondere dazu, die Grade des mimischen Ausdrucks für das Folgende angemessen erreichen zu können, Wiederholungen zu ersparen, und so den Gesammteindruck zu erhöhen. Auch darf die mimische Versinnlichung der Seelenzustände nie auf eine Art geschehen, daß irgendwo ein sichtbarer Sprung wahrzunehmen sey; denn ein jeder mimische Sprung ist unpsychologisch. So wenig aber der menschlichen Natur auf der einen Seite ein sichtbarer Sprung angemessen ist, eben so wenig ist es auf der andern ein langes Ausdauern des höchsten Grades sinnlicher Erregung. Uebrigens richtet sich das ganze Geberdenspiel nach Stand, Erziehung, Alter, Geschlecht, Nationalität, Zeitalter, Kostüm ꝛc. und zwar sowohl, was dessen Oekonomie überhaupt, als auch die größere oder mindere Lebhaftigkeit, das Tempo desselben betrifft. — Durch Zusammensetzung der Geberden lassen sich oft in einer Stellung oder Bewegung mehrere Ausdrücke der Empfindung und des Gefühls zu gleicher Zeit anschaulich machen. Das einfachste Beispiel davon ist der Ausdruck der freudigen Ueberraschung bei dem unvermutheten Wiedersehen einer geliebten Person. Der zurückgeworfene Körper und die dabei ausgestreckten Arme vermögen in einer Stellung, sowohl das Erstaunen, als die hingebende Freude, genügend zu bezeichnen.

§. 740. **Gleich der Deklamation hat auch der mimische Ausdruck im Vortrage seine verschiedenen Accente.** Der intensive Accent verleiht einer Geberde eine merklich größere Lebhaftigkeit und Stärke, der protensive dagegen gibt derselben, gegen andere, eine verhältnißmäßig längere Dauer. Kontrastirende Accente wechseln, wo sie anwendbar sind, mit starkem und kräftigem, mit sanftem und mildem Ausdruck der Geberde; progressive Accente steigern die Geste in sichtbarer Erhebung der Bewegungen und Stellungen, regressive dagegen veranlassen eine merkliche Senkung im schönen Ausdruck der Geberden.

§. 741. **Das mimische Spiel unterstützt und begleitet die Sprachdarstellung, oder es bildet ein in sich zusammenhängendes Ganzes (Pantomime).** Im ersten Fall verbindet sich die Mimik entweder mit der rednerischen Darstellung, oder mit der poetischen Deklamation, oder endlich mit der theatralischen.

§. 742. Obwohl die allgemeinen Grundsätze des mimischen Spiels immer dieselben bleiben; so modificiren sie sich doch



Digitized by Google

verschieden in ihrer Anwendung, je nachdem die Mimik entweder selbstständig, oder bloß begleitend ist. Der Redner kommt nie in den Fall, daß er bloß mimisch darstellte; selbst für den Schauspieler tritt dieser Fall nur höchst selten ein, nämlich in den Momenten des tiefsten Gefühls, oder in stummen Scenen. Für den Redner hat demnach das mimische Spiel dieselbe Geltung und Bedeutung, welche in der Musik dem akkompagnirenden Instrumente in Hinsicht auf das obligate zukommt. In der Darstellung des oratorischen Produkts bleibt also die Aktion der Deklamation stets untergeordnet; sie unterstützt jene bloß, und darf sich nie zur Hauptsache machen. Sie wird daher auch nicht alles begleiten; sie folgt vielmehr nur dem Wichtigern, hebt nur die vorzüglichsten Gedanken hervor. Die rednerische Aktion wird aber, so wie die Deklamation, den Charakter der ganzen Rede tragen, folglich auch darnach gleichsam ihren Grundton bestimmen; alle Geberden müssen untereinander im innern Zusammenhange stehen, damit alles Zerstückeln der Aktion vermieden werde. Die rednerische Aktion wird aber auch wechseln nach den verschiedenen Theilen der Rede. In dem Eingange eignet sich größtentheils eine ziemlich ruhige und gleichförmige Aktion; beim Uebergange von einem Haupttheile zu dem andern, oder von einer Unterabtheilung zur andern ein gewisser Wechsel der Aktion, welcher den neuen Punkt als solchen bezeichnet; im Schlusse der Rede endlich in der Regel die größte Lebendigkeit. Uebrigens macht es einen wesentlichen Unterschied, ob der Redner vor einem Pulte, oder auf der Kanzel steht, oder ob er völlig frei vor einer Versammlung und in ihrer Mitte auftritt. Das mimische Spiel des Erstern beschränkt sich auf die Bewegung der Hände und des Kopfes; der Letztere muß die ganze Haltung seines Körpers, und auch die Stellung der Füße berücksichtigen.

§. 743. Entbehrt das einfache Lesen poetischer Werke der Aktion; so gesellt sich letztere natürlich und leicht zur poetischen Deklamation, wenn ein Gedicht aus dem Gedächtnisse vorgetragen wird, und dasselbe, seinem Inhalt und Charakter nach, die Geberdenbegleitung gestattet. Die Aktion des poetischen Deklamators wird aber, da sie nur Vorstellungen, Gefühle, überhaupt innere Zustände, zu veranschaulichen hat, im Ganzen viel einfacher, sparsamer und zurückgehaltener seyn, als die theatralische. Auch der poetische Deklamator darf keinen Augenblick vergessen, daß er nur das Organ des

Digitized by Google

Dichters ist; darf also ja nichts von seiner eigenen Individualität in seine Aktion einfließen lassen; sondern muß die gegenständliche Bedeutung des darzustellenden Werks zur bestimmenden und leitenden Grundlage machen. Je lyrischer der Aufschwung des Gemüths ist, je mehr die Sprache sich dem Gesangton nähert; desto einfacher, ruhiger und unbemerkter wird der mimische Ausdruck werden müssen, um dem zu entsprechen, daß das Gemüth lyrisch in sich selbst zurückgeht.

§. 744. **Die Mimik des Schauspielers** unterscheidet sich von der des Redners nicht nur durch des Schauspielers ganz freie Stellungen und durch den im Gange veränderten Standpunkt, sondern auch, daß der Schauspieler nicht in seiner eigenen, sondern in einer fremden Individualität spricht und handelt, — von der des poetischen Deklamators, daß der Schauspieler Charaktere des Lebens, Handlungen, und deren Beziehungen zu bestimmten Persönlichkeiten darzustellen hat; der Schauspieler kann demnach nur durch die völlige Angemessenheit seiner Darstellung zum Charakter seiner Rolle den Ruhm eines vollendeten Künstlers behaupten. Der Schauspieler ist selbstständiger als der Redner und der poetische Deklamator; er hat die Zuschauer, ihre Persönlichkeit, die bei ihnen zu verwirklichenden Zwecke, ihre Bildung und Sitte nicht zu berücksichtigen, sondern nur seinen Kunstzweck anzustreben. Der Schauspieler soll ferner plastischer Künstler seyn, an seinem Körper und durch denselben gleichsam eine zusammenhängende Reihe plastischer Kunstbildungen entwickeln. Die Mimik hat also beim Schauspieler gleichen Umfang, gleiche Rechte, wie die Deklamation, ja sie kann selbst da noch wirksam bleiben, wo keine Deklamation mehr Statt findet. Doch ist auch die theatralische Aktion bei aller ihrer Selbstständigkeit und Freiheit im Ganzen der künstlerischen Mäßigung und Haltung unterworfen; das mimische Spiel des Schauspielers soll mit Natur und Wahrheit Idealität verbinden.

§. 745. **Endlich kann das mimische Spiel auch ein in sich zusammenhängendes, selbstständiges Ganzes bilden, sobald dasselbe Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen, ganz ohne begleitende Worte, versinnlicht und darstellt. Nur die Pantomime ist rein mimisch.** Und warum sollte der Pantomime nicht verstattet seyn, auch in bewegungslosen Attitüden mit der Malerei und der Plastik sich zu messen? Aber natürlicher ist es frei-



Digitized by Google

lich, daß das Leben sich nicht selbst verläugne. Darum ist die mimische Kunst, ihrem ursprünglichen Charakter gemäß, lyrisch-dramatisch, und Zwillingsschwester der dramatischen Poesie. Handlung, also ein bewegtes und fortschreitendes Leben, will sie darstellen. Auch das mimische Ballet folgt den Gesetzen der dramatischen Poesie. Doch waltet zwischen der Pantomime und dem Ballet immer noch ein Unterschied ob; die Pantomime hat den Zweck, die lebendige Menschengestalt überhaupt in ihrer charakteristischen Bedeutsamkeit, das Ballet aber die reizende Bedeutsamkeit und Fülle wechselnder Körperformen in harmonisch gemessener Bewegung, beide in poetischer Mannichfaltigkeit und dramatischer Entwicklung, zu zeigen. In der Pantomime, wo jedes andere Mittel der Verständlichkeit der gebrauchten mimischen Zeichen und Bewegungen wegfällt, und die ganze darzustellende Handlung selbst einzig auf dem mimischen Spiele beruht, muß durchaus völlige Wahrheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit und ästhetische Vollendung in demselben herrschen, wenn anders die Folge und der Zusammenhang der mimisch-dargestellten Handlung, bis zu ihrem Ende, in der Anschauung rein aufgefaßt werden soll. Allein, wo die Mimik immer allein erscheinen will, und folglich des ersten Mittels zur Darstellung, des lebendigen Tons der Rede, entbehrt; da finden wir etwas Unnatürliches; denn das stärker erregte Gefühl löst sich auch im Menschen unwillkührlich und nothwendig in artikulirte Töne auf. Und ist nicht überdieß zur Verständlichkeit der Pantomimen in den meisten Fällen eine gedruckte Erklärung nöthig? Man berufe sich nicht auf die kunstsinnigen Griechen; die Pantomime entstand erst, als die dramatische Kunst bereits gesunken war, und fiel mit der sittlichen Entartung der Griechen zusammen. S. Stredtmann, Abhandlung von den Pantomimen. Ausführlich hat die Theorie der Pantomime Seidel im 1. Bde. seines »Charinomos« (Magdeb. 1825. 8.) vorgetragen. Eine genügende Mimik kann nur in einer Reihe meisterhafter wirklicher Gemälde oder Zeichnungen geliefert werden.

## Tanzkunst (Choreutik, Orchestik).

**§. 746. Der Charakter der Tanzkunst besteht in der versinnlichten Darstellung innerer Gefühle und Leidenschaften, Stimmungen und Lagen, vermittelst der reizenden Formen, die wir unserem ganzen Körper durch abwechselnde Bewegun-**

Digitized by Google

gen nach einem musikalischen Rhythmus geben. Das Wesen der Tanzkunst beruht also auf der Darstellung bestimmter Gefühle und Leidenschaften, Stimmungen und Lagen, insofern diese Darstellung ein in sich zusammenhängendes ästhetisches Ganzes bildet. Die Tanzkunst ist in Hinsicht der Geberden eine (durch die Bewegungen des ganzen Körpers) beschränkte Mimik, in Hinsicht der Folge dieser Bewegungen eine rhythmische Kunst, und verbindet sich mit der Musik, welche den vollkommensten Rhythmus hervorbringt und erweckt. Als rhythmische Kunst ist sie daher auch den Gesetzen des Rhythmus, so wie den allgemeinen Gesetzen der Mimik und der Kunst überhaupt unterworfen. In der innigen Verbindung des Tanzes mit der Musik gewinnen beide Künste wesentlich an Kraft und Deutlichkeit des Ausdrucks; was dem Auge etwa unverständlich bliebe in der Herzenssprache der Geberde, das erläutert ganz klar der Seelenton der Musik. Daher ist vor allem andern erforderlich ein strenges Einfügen aller Bewegungen, der gleichgiltigen wenigstens in den Takt, der mimisch bedeutsamen aber auch in den Rhythmus der Musik. Uebrigens geht auch der Tanz flüchtig und spurlos vorüber. Ausgeschlossen aus dem Kreise schöner Tanzkunst bleibt aber die Seiltänzerei. Denn sie unterbricht und stört das Spiel der Phantasie durch erregte Besorgniß, und vermag bei ihren durchaus willkürlichen, einer tiefen Bedeutung ermangelnden Bewegungen das Schöne nicht darzustellen. Ihr ganzes Verdienst ist technische Gewandtheit, und beruht auf leichter, geschickter Ueberwindung selbst lebensgefährlicher Schwierigkeiten.

§. 747. Der Tanz, in seiner ersten unvollkommenen Gestalt, ist schon ein Bedürfniß des Naturmenschen, nur daß er hier nicht als ästhetische Form erscheint. Der wilde Amerikaner tanzt, der gebildete Europäer tanzt; aber jener bloß aus Naturinstinkt, dieser zugleich mit Schönheitssinn. Bei beiden hat Musik und Tanz einerlei Quelle in dem Zustande aufgeregten Gefühls, das bei dem Wilden in seiner ganzen rohen Naturkraft wirkt, ehe es durch Bildung und Kunst gemildert und in Harmonie gebracht wird, durch die es Anmuth und Würde erhält. Die Tanzkunst gehört, wie die Musik, zu den ältesten Künsten. Sieges-, Opfer- und Trauertänze finden wir schon in der Urzeit, so wie überall Nationaltänze. Begeisterung treibt den Tanz ins Leben dahin, sey es die Seligkeit des Entzückens oder auch die Raserei der Leidenschaft, welche zur Aeußerung hinstrebt, und welche ergriffen von dem Ideal, in dem Rhythmus der

Digitized by Google

Bewegungen ihre Beruhigung, und das innere Gleichmaß wiederfindet. Worin die Orchestik andern Künsten nachsteht, das ersetzt sie wieder durch den unendlichen Wechsel ihrer lebendigen Gemälde.

**Demnach zerfiele der Tanz in den gemeinen und den ästhetischen, oder den Natur- und Kunsttanz.** Jener wird die begeisterte rhythmische Naturbewegung seyn, dieser die durch Kunst mit Anmuth und Grazie verschönerte Bewegung. Aber nur der Kunsttanz gehört in das Gebiet der Aesthetik. Er ist vom gesellschaftlichen Tanze des gemeinen Lebens durch höhere Bedeutsamkeit, Mannichfaltigkeit und willkührliche Beherrschung des Ausdrucks verschieden. Der Kunsttanz gibt der Gestalt Liebreiz und haucht den Bewegungen Grazie ein. Den Naturtanz erhebt also erst zur ästhetischen Form der dem Menschen inwohnende Schönheitssinn, und der veredelte Ausdruck der angeregten Gefühle durch körperliche Bewegungen, die einem musikalischen Rhythmus folgen. Denn ohne Musik ist kein vollendeter Tanz denkbar. Da aber die Musik schon an sich die menschlichen Gefühle und Leidenschaften darzustellen vermag, so muß diese Darstellung durch den Tanz, in welchem das Subjekt sich selbst zum Kunstobjekte macht, noch mehr versinnlicht und verstärkt werden. Es gehört aber wesentlich zu dem Tanze, daß er eine Bewegung im Lichte sey; das Dunkel verhüllt nicht bloß den Tanz, und hebt die Lust der Bewegung des Einzelnen auf, sondern damit zugleich die Neigung, ja selbst die Möglichkeit eines mannichfaltigen Ineinandergreifens verschiedenartiger Bewegungen und Beziehungen, wie sie der Tanz und vor allem der Wechseltanz fordert, und noch vielmehr vernichtet es die Erscheinung seiner Schönheit in den Formen der Bewegungen selbst.

§. 748. **Den ästhetischen, oder Kunsttanz muß man wieder in den gesellschaftlichen und in den theatralischen eintheilen,** und man kann behaupten, daß von beiden schon der Keim in dem ursprünglichen Naturtanz verborgen lag. Die gesellschaftlichen Tänze bilden die sogenannte niedere, die theatralischen die höhere Tanzkunst. Die erstern haben bei ihren ästhetischen Darstellungen zunächst das gesellige Vergnügen zum Zwecke, und sind in ihrer Art das, was die Lieder in der Poesie und Musik sind, kleinere Kunstformen mit einem einfachen ästhetischen Charakter; sie sind auch meist lyrischer Art, drücken eine einzelne Stimmung, z. B. die ernste und anständige, heitere, hüpfende, wilde und ungebundene Freude ꝛc. aus. Die letztern streben nach Erregung der Gefühle des

Digitized by Google

höchsten Schönen, auf Entwicklung der ganzen Kraft aller Mittel der Kunst hin. Der Charakter der höhern Orchestik ist lyrisch-dramatisch.

Grund, warum sich der gesellschaftliche Tanz nur bei dem Neu-Europäer findet.

§. 749. **Alle äußere Mannichfaltigkeit des Tanzes läßt sich aber zurückführen auf zwei Grundformen, Stellung und Bewegung.** Klarer Ausdruck der Festigkeit und Sicherheit in der Stellung, vereinigt mit einer ungezwungenen, den allgemeinsten plastischen Gesetzen entsprechenden Körperhaltung bilden die Elemente der schönen Positionen; sie müssen zugleich das rhythmische Spiel der nächsten Schritte schon ahnen lassen. Wo noch einzelne Stellungen gemacht und festgehalten werden als etwas Ausgezeichnetes, da ist noch keine allgemein durchgeführte, individuell schöne Stellung. Die Bewegungen des Tanzes sind von einer solchen Mannichfaltigkeit, und die Reize im zauberischen Wechselspiel der schönen Umrisse und Figuren so ungemein groß, daß keine Sprache auch nur entfernt eine genügende Schilderung davon zu geben vermag. **Doch bleiben die Grundformen der Bewegung das Beugen und Strecken, Schreiten und Springen.** In dem steten Wechselspiel des Beugens und Streckens beobachte der Tänzer jederzeit das Gesetz der Schönheitslinien, ohne der Sittlichkeit zu nahe zu treten. Beim Schreiten hat der edlere Tanz alles Gezerrte und Gespreizte der Schritte und überhaupt alle zu heftig stürmische Raschheit und Wildheit zu vermeiden in seiner Fortbewegung. Der Sprung erscheine nur stets als ein durch Kunst veredelter Ausdruck der rohen Natur; trage überall den Charakter der größten Leichtigkeit, und arte nie in rohe Künstelei verdrehter Cabriolen aus. **Aber nicht allein in den Bewegungen und Schritten, auch in den Figuren, oder Touren des Tanzes kann noch ein hoher Ausdruck liegen.** Uebrigens hat der Tanz vom Adagio und Largo bis hinauf zum wild dahinstürmenden Allegro und Presto jedes Zeitmaß, und unterscheidet auch dabei in seinen Schritten noch ganz bestimmt das Portament und Piccicato, Crescendo und Decrescendo. — Auch in den eintretenden Momenten der Ruhe muß der Tänzer noch erscheinen als plastisch-mimisches Bild, und das Eintreten dieser Pausen ist keineswegs willkührlich; sie gehen zunächst nach reinem Kunstgesetz hervor aus der dargestellten Situation. Ueberall sehe man in den Tanzpausen nur das Le-

Digitized by Google

bendige in schöner Ruhe, aus der sodann die Bewegung sich in leichten Uebergängen wiederum grazienvoll entfaltet.

§. 750. **Da die Tanzkunst, als schöne Kunst betrachtet, etwas Inneres, in sich Vollendetes harmonisch zur Anschauung bringen soll; so fragt sich, welches ist der Kreis von Stoffen, welche diese Kunst zu bearbeiten und darzustellen fähig ist?** Nur dasjenige ist Stoff dieser Kunst, was sich durch mannichfaltig abwechselnde, rhythmische Bewegungen des ganzen Körpers und die dadurch gebildeten Formen desselben, so wie in den, diese Bewegungen begleitenden, Geberden ästhetisch versinnlichen läßt. Hieraus wird zugleich ersichtlich, daß unser Tanz zu viel Fußbewegung, und zu wenig mimischer Ausdruck sey. In der Bewegung der Füße herrscht das Rhythmische, in der Bewegung der Arme das Plastische vor, der Kopf endlich in der Mannichfaltigkeit seiner Haltung und Wendung verbreitet wahrhaft seelenvolle Grazie über die ganze schwebende Gestalt.

§. 751. **Unsere Gesellschaftstänze sind verschieden, je nach dem verschiedenen Charakter der Völker** (die Menuet, Allemande, Polonaise, Anglaise ꝛc.), auch gehören sie streng genommen nicht in die Aesthetik, da, wie schon §. 747 erwähnt wurde, gewöhnlich nicht das Schöne an sich, sondern bloße Belustigung ihr Zweck ist; aber sie sind alle, als einzelne Formen, der ästhetischen Vollendung fähig, und haben mehr oder weniger eine tiefe Bedeutung. Die Menuet will man von ästhetischer Seite betrachten als das Bild einer mit dem Anstand der feinern Welt verbundenen Bewegung der Liebe; die Polonaise als ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der geliebten Seele in den Labyrinthen des Lebens; die Contredanse und Anglaise (eigentlich Country dance), als das Sinnbild einer romantischen, den deutschen Walzer als das einer zu leidenschaftlichen Liebe; — und in der That malt dieser rasche, kometenartige Tanz, diese verzehrende Flamme die stürmische Leidenschaft, welche die zarten Blüthen knickt; braust aber in der Natur der Sturm fort, ohne daß milde, besänftigende Ruhe eintritt? Das Walzen verstehen aber eigentlich nur die Deutschen und auch bloß deutsche Musiker sind im Stande, dabei den richtigen Takt zu halten. — So tiefsinnig und dabei so einfach, wie der echte deutsche Tanz, den wir mit Unrecht Allemande nennen, ist kein anderer. In ihm ist die Verschlingung der individuellen Liebe mit der allgemeinen so wunderbar, so herrlich. Welche bedeutsame Grundfiguren beschreibt dieser Tanz! er beginnt mit dem

Digitized by Google

Kreis, aus dem sich alles entwickeln soll; dann tritt Quadrat, Kreuz, wohl auch Triangel hervor, es gestalten sich Pole und Seiten; reizend webt sich in der Kette (chaine) der Wellenlinie schlankes Band, und bereitet die volle Zusammenführung der holden Gegensätze vor, bis endlich aller Figuren vollendeteste, die sphärische, aus der sich das Verhältniß jedes Einzelnen und seiner Wahlverwandtschaft entwickelte, das aus ihr entfaltete Leben liebend vereint, und der Walzer oder Dreher (der lebendige, in sich selbst schwebende Kreis) Jeden in der allgemeinen Schwingung, im Umfang der großen Liebe, mit seiner auserkornen Liebe verbindet. Der Fandango, der Nationallieblingstanz in Spanien und Portugal, beginnt langsam, aber mit unendlicher Anmuth; zarte, leicht ineinander verschmelzende Bewegungen rufen die zierlichsten Gruppen hervor. Die Arme der Tanzenden heben sich, ihre Köpfe sinken zurück und die seitwärts gehenden zärtlichen Blicke suchen sich; es ist die verborgene, schwellende Sehnsucht, welche noch nicht laut zu werden wagt; die Kastagnetten schlagen leise begleitend an. Allmälig wird der Tanz lebhafter, die Hände heben sich schneller, lauter tönen die Kastagnetten, und leise mit den Zehen auftretend, scheinen die Gestalten, ewig wechselnd, sich in lauter harmonische, wunderbare, reizende Bewegungen aufzulösen. Und so wird der Tanz immer feuriger, während die Gestalten immer noch die höchste Grazie der Bewegung bewahren.

§. 752. Zum gesellschaftlichen Tanze wirken so viele persönliche Reize mit; die Vorliebe der Tänzer für einander fördert die gegenseitige Belustigung, ohne daß der Tanz das Höchste dieser Kunst anzustreben braucht. Im theatralischen Tanze fallen diese persönlichen Hilfsmittel weg; hier soll ein schöner Tanz in seiner ganzen Reinheit und Allgemeinheit dargestellt werden. Ahmt der theatralische Tanz bloß den gesellschaftlichen nach, so ist es das gemeine Theaterballet, welches gleichfalls lyrischer Natur ist, und das in Opern und Schauspiele eingeflochten, oder als Zwischenspiel aufgeführt wird. Allein das Theaterballet hat noch eine weitere Ausbildung erhalten, wozu die Keime eben so, wie zu dem künstlichen Tanze überhaupt, in dem ursprünglichen Tanze des rohen Naturmenschen liegen. Dieser sucht durch seine Geberden und Bewegungen, die er mit Musik und Gesang begleitet, Begebenheiten und Handlungen, wie auch Charaktere, in hochsinnlicher Vollkommenheit darzustellen. Zu diesem rohen Geberdenspiel war Tanz, Musik und Gesang untereinander verbunden. Mit der weitern Ausbildung der einzelnen Künste erfolgte

Digitized by Google

eine Trennung der ursprünglichen Bestandtheile des ganzen Spieles. Der Tanz behielt bloß die Begleitung der Musik. Ein solcher Tanz nun, der verbunden mit dem Geberdenspiel, begleitet von der Musik, eine vollständige interessante Handlung darstellt, ist unser pantomimisches Ballet. Durch den bloßen Tanz eine abgeschlossene poetische Handlung, zumal eine tragische, darzustellen, ist schon wegen der abgemessenen Bewegung des Körpers, die der Tanz erfordert, unmöglich. Er kann daher entweder nur einzelne Gefühle oder einzelne Situationen versinnlichen, die Verbindung derselben aber zur Einheit einer großen Handlung ist nur durch die mimische Kunst erreichbar.

§. 753. **Welchen Kunstwerth hat nun das pantomimische Ballet?** und hat es in seiner Natur die Kraft, die dabei beabsichtigte Wirkung zu erreichen? Wir wollen dem Ballet-Kompositeur, wie Noverre war, sein höheres poetisches Verdienst nicht absprechen; wir wollen den Dichter mit dem bloßen Tänzer nicht verwechseln; er soll denken, dichten, schaffen; aber was er dichtet und schafft, wird immer nur das Werk einer untergeordneten Gattung seyn. Das pantomimische Ballet soll ein dramatisches Werk seyn; es soll alle Wirkungen der dramatischen Kunst haben. Hat nicht Noverre Voltaire's Trauerspiel Semiramis in die Pantomime eines Ballets übersetzt, von dem er uns die größte tragische Wirkung verspricht? Besticht aber das Ballet nicht vielmehr durch die Pracht der Dekorationen, durch den Zauber der Musik und Beleuchtung, durch die Kunstfertigkeit und die malerischen Attitüden der Tänzer und Tänzerinen, kurz durch alles andere, als daß uns das dramatische Interesse befriedigt? Das pantomimische Ballet kann eigentlich nur innere Zustände und Gefühle ausdrücken, nicht aber die Verbindung dieser Zustände, und den Uebergang des einen in den andern, was nur durch die lebendige Rede zur Kenntniß des Zuschauers gebracht werden kann. Ferner hängt die Sittlichkeit eines Gemüthszustandes vorzüglich von den unsichtbaren Motiven ab, aus denen jener hervorgeht, und aus dem Verhältnisse des Gegenstandes, das ihn bewirkt. Wir sehen z. B. die Phädra den Hippolytos liebkosen, wir urtheilen, daß sie in ihn verliebt sey; aber woher wissen wir, daß sie die Mutter, und er der Sohn ist? Und dennoch hängt davon gerade das Tragische ihrer Situation ab. Das pantomimische Ballet kann also unmöglich in die Darstellung der Handlungen die gehörige Verständlichkeit bringen, von der doch die

Digitized by Google

dramatiſche Wirkung abhängt. Freilich wird auch die Verſtändlichkeit eines Ballets ſich immer, wie die eines dramatiſchen Gedichts, nach dem Grade der Bildung, der Kenntniſſe und des Kunſtgefühls beſtimmen, den der Zuſchauer mitbringt. Aber auch der Wechſel der Gefühle, der Uebergang der Leidenſchaften von der einen zur andern, der von den verſchiedenen Gedankenreihen in der Seele abhängt, wird uns nicht verſtändlich gemacht. Der Verſtand geht alſo beim Geberdenſpiele der Pantomime leer aus. Aber auch dem Herzen wird ſein Antheil an der Handlung verkürzt, da uns der innere Kampf der bewegten Seele und die allmälige Annäherung zu einem ſiegenden Gefühle, wodurch allein unſere Theilnahme am Forſchritte der Handlung feſtgehalten wird, nicht einleuchtet. Dieſe Mängel fühlend, ſchlug J. J. Rouſſeau vor, die ſichtbare Aktion der Tänze auf der Bühne durch eine unſichtbare Deklamation hinter derſelben unterſtützen zu laſſen. Aber iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß Tänzer mitten in ihren Anſtrengungen bei den Irrgängen des Tanzes miteinander ſprechen? Und was wird aus den berathſchlagenden, kontemplativen Scenen werden, die zur Verſtändlichkeit des Ganzen ſo wichtig ſind, die aber nicht lyriſcher Natur ſind, und folglich keine orcheſtiſchen Bewegungen zulaſſen? Sollen dieſe ganz wegbleiben? Dann fällt das pantomimiſche Ballet wieder in ſeine alte Beſchränktheit zurück; oder ſoll hier der Tanz ruhen? dann könnte der Tänzer ſelbſt die Deklamation übernehmen. — Andere ſchlugen ein anderes Mittel vor, um das pantomimiſche Ballet auf der Bühne zu erhalten; ſie wollten, daß es die Leere der Zwiſchen-Akte ausfülle. Es ſoll ſich nämlich an den Ausgang eines jeden Akts anknüpfen, in dem Tone deſſelben fortfahren, und das letzte Hochgefühl durch orcheſtiſche Bewegungen ausmalen. Und dieſes iſt allerdings thunlich; dadurch verſchmilzt das Ballet mit einem höhern Schauſpiele, von dem es Bedeutung und Gehalt erhält, und erhöht und ſteigert ſo den Kunſtgenuß des Ganzen. Hat dagegen das pantomimiſche Ballet ſeine eigene, von der Handlung des Hauptſchauſpieles ganz verſchiedene Handlung, und wird es dennoch in die Zwiſchen-Akte eingeſchoben; ſo ſchwächt es das Intereſſe der Haupthandlung, und verfehlt doch in ſeiner Zerſtückelung die beabſichtigte Wirkung. Aber das pantomimiſche Ballet iſt auch der Sittlichkeit nicht günſtig. Ohne etwa Sittlichkeit zum Zwecke der Kunſt zu machen, muß doch ein dramatiſches Werk das ſittliche Gefühl anſprechen. Wie kann es aber das, wenn es nicht die Charaktere,

Digitized by Google

die Gesinnungen, die Leidenschaften und Handlungen der Personen, in ihrer bestimmten Individualität darstellt? Wie kann uns ferner ein bloßes Geberdenspiel Gesinnungen darstellen, Urtheile des Verstandes, die der Mensch in seinen Handlungen befolgt? Und doch hängt davon die Güte des Charakters ab. Aber die Pantomime kann nicht nur die Motive der Handlungen nicht darstellen, selbst die Leidenschaften nicht in ihrem individuellsten Charakter. Wir sehen z. B. die Leidenschaft der Phädra; es ist Liebe; aber ist es die mütterliche, die schwesterliche, oder die Geschlechtsliebe? ist es eine erlaubte, eine edle, oder eine gesetzwidrige, unheilige Liebe? — Soll sie unsere Theilnahme erregen, so müssen wir wissen, wie ihre strafbare Leidenschaft, ihr selbst unbemerkt, entstanden, und nach und nach zu einer solchen Stärke angewachsen ist, daß sie ihre Vernunft und ihr Gewissen über das Strafbare derselben verblenden konnte; wir müssen wissen, mit welchen Selbsttäuschungen und Sophistereien sie sich ihr überlassen, und welchen innern Kampf sie bestanden habe, so oft ihr ihre Strafbarkeit einleuchtete. — Daß das pantomimische Ballet aber oft auch unsittlich wurde, bestätigt uns die Geschichte bei den Griechen, und noch mehr bei den Römern. Siehe hierüber Eberhard's Handbuch der Aesthetik III. Thl. — v. Raumer's Aufsatz in der Abendzeitung. — Fr. Schütz in der allg. Encyclop. der Wiss. und Künste von Ersch und Gruber, Art. Ballet.

§. 754. **Aber auch als untergeordnete Kunstgattung muß das pantomimische Ballet gewisse Bedingungen erfüllen, wenn es sich ja im Kunstgebiete behaupten soll.** Da es lyrisch-dramatischer Natur ist, so muß sein Sujet durchgängig fähig seyn, durch mimische und orchestische Bewegungen mit Deutlichkeit und Bestimmtheit dargestellt zu werden. Es muß eine Handlung, Exposition mit Verwicklung und Auflösung, darstellen; nur sey die Handlung selbst von phantastischer und wunderbarer Natur, einfach, verständlich und nicht länger, als die Natur der darzustellenden Gemüthsbewegungen es gestattet. Gleich der Malerei führt auch der scenische Tanz uns stets nur die vorzüglichsten Situationen einer Handlung vor die Augen: seine Bilder des Lebens werden gleichsam nur geschaut in perspektivischer Ferne, durch welche die kleinern Details verloren gehen. Die Pantomime wähle aber auch niemals solche Situationen, welche die Wortsprache unvermeidlich machen. Man muß besonders

Digitized by Google

solche Begebenheiten auswählen, an denen das Wesentlichste und Interessanteste gerade den Sinn des Auges trifft. Die Verbindung der einzelnen Situationen aber zur Einheit einer großen Handlung ist nur durch die mimische Kunst erreichbar. Es können zwar Charaktere und Vorfälle auch einzeln in Tänzen dargestellt werden; aber in diesem Falle geben jene doch nur Charaktertänze, und diese nur Auftritte. Auch im Ballet muß Einheit der Handlung, hauptsächlich aber Einheit des Gefühls oder der Gemüthsbewegung, herrschen. Nichts desto weniger soll jeder Tänzer seinen eigenen Charakter festhalten und durchführen, widrigenfalls die Einheit der Darstellung in Einförmigkeit des ganzen Spiels ausartet, wodurch die ästhetische Wirkung zerstört wird. Je mehr es dem Komponisten eines Ballets gelingt, wie einem Galeotti, die treffendste mimische Darstellung von Handlungen und Leidenschaften in einzelnen Personen, mit der reichsten plastischen Fülle und rhythmischen Bewegung vieler solcher belebten Gemälde in großen Tänzen, und bald stehenden, bald in voller Bewegung durcheinander handelnden Gruppen, gleich einem, reich mit Gestalten besetzten lebenden, Basrelief, auf der Scene abwechseln zu lassen; um so mehr wird er seine Meisterschaft und die Vollendung seines Kunstwerkes bewähren. Da aber das Ganze eines solchen Schauspiels durchgängig innern dramatischen Zusammenhang haben soll, so folgt daraus, daß von dem eigentlichen Tanz darin auch nur in steter Beziehung auf die Handlung und Charaktere der handelnden Personen, Gebrauch gemacht, und er also überall nur da, und zwar mit analogem Charakter eingeschaltet und angeordnet werden muß, wo er aus der Handlung selbst, aus dem Charakter und der Gemüthsstimmung der Handelnden, ungezwungen hervorgeht. — Die Figuren müssen natürlich, reizend, aus und unter sich harmonisch verbunden, die einzelnen Bewegungen durchgehends das Resultat dieser Figuren, und die Musik in Hinsicht auf Rhythmus und Ausdruck der Gefühle, völlig dem Charakter des Ballets und seiner einzelnen Partien angemessen seyn. Die Verschiedenheit des Taktes erfordert verschiedene Tanzschritte, und beide werden bestimmt durch die lyrisch auszudrückende Gemüthsbewegung, weil jedes Gefühl und jede Leidenschaft ihre eigene Bewegung und ihr eigenes Zeitmaß hat. Die Bewegung der Füße allein ist aber nicht ausdrucksvoll genug. Es muß also Gestalt und Bewegung des Ganzen, besonders aber der Ausdruck

Digitized by Google

des Gesichts mit den Bewegungen der Füße harmoniren. Auch sollte man die Natur nie aus dem Auge verlieren. Ist es aber naturgemäß und schön, wenn ein Mann Bein und Schenkel von sich streckt, daß sie mit dem übrigen Leibe einen rechten Winkel bilden, oder wenn die Tänzerin Bein und Schenkel noch mehr zu einem stumpfen Winkel erhebt, so daß die Fußspitze noch mehr aufwärts schwebend das Gesicht berührt, und wenn sie sich dann vielmals behende auf dem stehenden Fuße kreiselnd umdreht? Alle Affektation, widrige Künstelei und gezierte Verzerrung, alles seiltänzerische Springen, Equilibriren und Kunststückmachen vernichtet die Grazie, welche in der Orchestik zur Erscheinung kommen soll; bedeutungslose nichts sagende Bewegungen ermangeln bei aller Freiheit und Leichtigkeit dennoch der wahren Grazie.

§. 755. **Uebrigens werden die für sich bestehenden Ballete in mehrere Akte getheilt, und jeder Akt hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entréen.** Entrée nennt man nämlich im Ballete eine oder mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Attitüden und Gesten den Theil der Handlung darstellen, der ihrer Rolle zukommt. Ein scenischer Solotanz ist seinem innern Wesen nach ein pantomimischer Monolog, in der äußern Form aber kommt er meistens überein mit der Arie der Oper. Das Duett des Tanzes wird am sprechendsten beseelt durch die Liebe, die auch dem Terzett hier noch einen höchst bedeutsamen Charakter verleihen kann. Das Quartett kann seine höhere Bedeutsamkeit nur finden in allgemeinen Gefühlen. Der orchestische Chor endlich findet seinen höhern ausdrucksvollen Charakter nur in den allgemeinsten Beziehungen der bürgerlichen Gesellschaft. — Alle scenische Orchestik zerfällt nach rein dramatischem Princip nur in zwei Hauptklassen; der Schautanz ist entweder tragisch oder komisch. **Ferner macht man gewöhnlich die Eintheilung in idealische, charakteristische und groteske, in allegorische und phantastische Tänze.** Am angemessensten ist ein Stoff aus der mythischen, romantischen und idyllischen Welt, dem sich das Komische und Groteske leicht einflicht. Dekorationen und Scenerie, Beleuchtung und Kostüm müssen wesentlich beitragen zur Vervollkommnung der scenischen Bilder in den Gruppen und Tableaux des theatralischen Tanzes. Der eigentliche Schöpfer des Ballets war Noverre, der größte Balleten-Kompositeur aber Vinc. Galeotti in Kopenhagen.

Digitized by Google

## Literatur der Tanzkunst.

§. 756. **Bonnet, Histoire gén. de la Danse sacrée et prof.** Paris 1723.

**Noverre Lettres sur la Danse et sur les Ballets.** London und Stuttgart 1760. — Deutsch. Hamburg 1796 (das Hauptwerk über diese Kunst — zunächst aber für das theatralische Ballet, und zwar mehr wie es zu entwerfen, als wie es auszuführen ist, bei vielem Verdienstlichen nicht ohne Irrthümer und Widersprüche, und im Ganzen ohne eigentlich ästhetisches Princip).

**Gen. Magri Trattato teoretico prattico di Ballo.** 2 Vol. Neapel 1779.

**Campan Dictionnaire de danse.** Paris 1785.

Martinet's Anfangsgründe der Tanzkunst mit vorzüglicher Rücksicht auf die Menuet, a. d. Franz. Leipzig 1797.

J. Gtfr. Grohmann, über die neuere Tanzkunst, im Modejournal. 1804. März. S. 113 ff.

Mädel, die Tanzkunst für die elegante Welt. Leipzig 1805.

Fr. Schütz, Beitrag zur Geschichte und Theorie der mimischen Kunst. Zeitschrift f. d. eleg. Welt. Jahrgang 1815. Nr. 169 u. folg.

Seidel's Charinomos, s. o.

Ueber die Tänze der Wilden: **Lafiteau Moeurs des Sauvages.** Theil I. S. 181, 203, 410.

Geschichte des Tanzes: **Bourdelot, histoire de la Danse sacrée et profane, ses progrés et ses revolutions depuis son origine jusqu'à present.** Paris 1774.

Rambach, von der Tanzkunst der Griechen, in seiner Uebersetzung der Potterschen Archäologie, Thl. III. S. 617 ff.

F. Thiersch in seiner Einleitung der Ausgabe Pindars ꝛc.

**Zeltner de choreis veterum Indaeorum. Diss.** Leipzig 1738.

C. H. Brömel, von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4.

Neuer Tanz- und Ballet-Kalender für das Jahr 1801. Berlin.

Heinse, Hildegard v. Hohenthal. T. II. S. 242.

Reichard's vertraute Briefe über Paris. Hamburg. 2. Aufl. 1805. 3 Bde. 8.

Ueber Choreographie: H. H. Kattfuß Choreographie, oder Anweisung zu den verschiedenen Arten der gesellschaftlichen Tänze. Leipzig 1800 — 1802. 2 Thle. mit Kupfern.

Digitized by Google

## Schauspielkunst.

§. 757. **Die Schauspielkunst ist die Kunst der wirklichen Darstellung einer dramatischen Dichtung mittelst der Wort- und Geberdensprache, wie im eigentlichen Schauspiele, oder der Geberdensprache und des Gesanges, wie in der Oper.**

§. 758. **Der Schauspielkünstler** stellt die dramatische Dichtung nicht in einem von sich verschiedenen und unabhängigen Werke dar; sondern was der dramatische Dichter für die innere Anschauung gebildet hat, bringt er an sich und durch sich selbst zur äußern Anschauung; **er ist daher Künstler und Kunstwerk zugleich.** Die dramatische Dichtung muß darum in ihrer ganzen Wesenheit in dem Künstler, der sie zur Darstellung übernimmt, als dem beseelten Kunstwerke, äußerlich, objektiv werden, nicht nur in dem lebendigen Ton seiner Rede, sondern auch vorzüglich in dem Spiele seiner Geberden, in seiner Bewegung ꝛc. Der Schauspieler wird seine Aufgabe nur in dem Maße lösen, in welchem er als sprechendes Bild der darzustellenden Dichtung erscheint. Der Schauspieler stellt demnach **nicht seine** Individualität, sondern eine angenommene dar; er versinnlicht durch sein Spiel einen Charakter, der, wenn anders der dramatische Dichter seinem Berufe Genüge leistet, vermittelst der Darstellung als **ein ästhetisches Ganzes** erscheinen muß.

§. 759. **Das Kunstwerk des Schauspielers ist zwar das lebendigste von allen, weil in ihm der Künstler selbst sich zum lebenden Kunstwerke gestaltet, und dasselbe von dem, was es darstellt, den wahrsten, vollständigsten Eindruck gibt, aber auch das flüchtigste,** weil es sich nicht einmal so, wie ein tonisches, durch schriftliche Zeichen fixiren läßt; trefflich sagt daher **Schiller** im Prolog zu **Wallenstein**:

»Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters noch Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.« —

Man hat zwar auch diese Art von Kunstwerken zu fixiren gesucht; aber so lehrreich auch dergleichen Beschreibungen (z. B.

Digitized by Google

Böttiger's von 14 Iffland'schen Darstellungen) in anderer Hinsicht seyn mögen, so können sie doch noch weniger, als die Beschreibung von Gemälden, das mimische Kunstwerk selbst zur innern Anschauung bringen, weil sein ganzes Wesen ein beständiges Entstehen und Vergehen ist. Selbst die Linien, womit man einen Tanz zu bezeichnen pflegt (Choreographie), geben kein lebendiges Bild von ihm, und lassen durch ihr wirres Untereinanderlaufen eher vermuthen, daß dergleichen Bewegungen mißfällig seyn dürften. Ob die vom Franzosen Derrion gemachte Erfindung der Mimographie mehr entsprechen werde, muß erst die Zukunft entscheiden.

§. 760. **Soll aber ein Schauspieler einen vom Dichter geschaffenen dramatischen Charakter als wirklich darstellen, so muß er, wie der Dichter, von der Natur mit glücklichen Anlagen zur dramatischen Darstellung ausgestattet seyn, und sich durch rastlose Uebung in der Ausbildung dieser Anlagen dem Ideale der vollendeten dramatischen Darstellung nähern.** Der Schauspieler muß die Dichtung rückwärts bis in den Geist des Künstlers verfolgen; wer nicht Eins wird mit dem Künstler, wer es nicht vermag, das Kunstwerk geistig aus sich selbst zu gestalten, wird den Sinn desselben nie richtig und lebendig fassen und durchdringen; daher muß der Schauspielkünstler mit dem Dichter gleichsam in Eins verschmelzen. Nicht ohne Grund fordert Plato Begeisterung; nicht nur der Dichter selbst, sondern auch der, der das Gedicht vorträgt, muß, nach Plato, von einem göttlichen Feuer ergriffen seyn. Aber der Schauspieler muß zugleich, wie der Dichter, aus seiner Rolle ein schönes Ganzes zu bilden wissen; kein Ton, keine Bewegung, kein Vergessen seiner Rolle, darf die Einheit und Wahrheit verletzen, oder eine Lücke in der Ausführung zurücklassen. Um nun diesen Anforderungen zu genügen, muß sich im Schauspielkünstler eine reiche, lebendige Phantasie, Tiefe, Innigkeit, und Zartheit des Gefühls, ein zarter Sinn für Schönheit, ein heller mit Freiheit und Besonnenheit waltender, die Eigenthümlichkeiten scharf beobachtender Verstand, der, wie H. Collin sagt, sich bewußt, das Unbewußte lenkt, ein schnell fassendes und treues Gedächtniß mit Wohlgestalt des Körpers, einem angenehmen, wohllautenden, zum Ausdruck des Kräftigen und Innigen gleich fähigen Sprachorgan, und einer ausdrucksvollen Gesichtsbildung, welche sprechende Züge zu einem freien, leicht beweglichen Mienenspiel darbietet, vereinigen.

§. 761. **Um aber diese sowohl körperlichen als geistigen**



Digitized by Google

**Anlagen gehörig auszubilden, werden gewisse Vorübungen und Vorkenntnisse nöthig.** Zu den Vorübungen rücksichtlich der körperlichen Anlagen gehört vorzüglich die Tanzkunst, weil sie dem Körper Geschmeidigkeit, Gewandtheit und Grazie verleiht, ferner das pantomimische Ballet, welches die Regungen des Gemüths durch Bewegungen, Geberden, Stellungen und physiognomische Formen darstellt, endlich eine dem Studium des Gesanges sich nähernde Kultur des Sprachorgans, um die Stimme zum Hohen und Tiefen, Starken und Leisen, Hellen und Dumpfen auszubilden, und ihr den mannichfaltigsten Gebrauch jeder Nüance recht geläufig zu machen. Vorkenntnisse hinsichtlich der geistigen Anlagen sind besonders folgende: eine grammatikalische Einsicht in seine Muttersprache, um diese rein und fertig zu sprechen, so wie Kenntniß der Prosodie und Metrik; ferner einige Belesenheit in der Geschichte, Geographie, Alterthumskunde und Mythenlehre, damit ihm in seiner Rolle nichts dunkel bleibe, und er sich mit dem Dichter in entfernte Zeiten und Sitten versetzen könne; endlich das Studium der Werke der Kunst, weil die seinige der bildenden Kunst so nahe verwandt ist, weil er zumal in der Sphäre der antiken Kunst am besten lernt, was eigentlich Adel, Würde und Anmuth in Darstellung des menschlichen Körpers ist, wie der Mensch zur Idee einer glücklichen, bewußten, und nach allen Seiten hin wohlgefälligen Handhabung seiner Glieder gelangen könne, und weil ihn zur schicklichen, wohlgefälligen Anordnung theatralischer Gruppen nichts besser leiten kann, als das öftere Beschauen aller Art von Kunstbildungen. Vorzüglich ist aber das Studium großer Schauspieler, sowohl in bedeutenden Scenen und Situationen, als in der Auffassung und Durchführung ihrer einzelnen Rollen, förderlich.

§. 762. **Zu diesen Vorkenntnissen muß sich aber tiefe Menschen- und Weltkenntniß gesellen.** Der Schauspieler muß die innersten Tiefen des Menschenherzens kennen, die geheimsten Gänge jeglicher Leidenschaft, ihre unendlichen Abstufungen nach der Naturbeschaffenheit, Erziehung, Alter, Stand ꝛc. Und hierin ist das Feld des komischen Schauspielers ungleich größer und schwieriger, als das des tragischen. Um aber andere kennen zu lernen, ist es nöthig, sich selbst erst kennen zu lernen, einen forschenden Blick in sein eigenes Inneres zu werfen. Der

Digitized by Google

Schauspieler muß eine ausgebreitete Kenntniß aller Stände und Lebensarten, der Trachten und Sitten in allen Ständen, Ländern und Zeiten besitzen, um mit Wahrheit darzustellen, und nie gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Zugleich muß sich der Schauspieler Geistesgegenwart und schnelle Besinnung und Erfindungskraft zu erwerben suchen, um sich nicht durch die Fehler der Mitspielenden, oder andere Unfälle außer Fassung bringen zu lassen. Er muß eine große persönliche Kraft und Mächtigkeit seiner Bewegungen besitzen, um immer das rechte Maß zu halten, und die jedesmalige Form der Erscheinung auf das bestimmteste auszuprägen und festzuhalten. Um endlich feinern Verschiedenheiten verwandter und überaus ähnlicher Charaktere ihre ausgezeichnete Eigenthümlichkeit abzugewinnen, gibts keine bessere Schule, als frühe und unabläßige Uebernahme entgegengesetzter. Endlich wird auch Bekanntschaft mit den allgemein angenommenen Regeln der feinen Lebensart erfordert.

§. 763. Mit diesen natürlichen und erworbenen Eigenschaften ausgerüstet, hat endlich der Schauspieler tief in den Geist und Charakter der darzustellenden Rolle einzudringen, und besonders ihr Verhältniß zum Ganzen der dramatischen Dichtung, selbst nach allen daraus hervorgehenden Nüancen, und besonders das Verhältniß seiner Rolle zu allen übrigen Rollen des Schauspiels, genau zu berechnen. Besitzt der bloß mechanische Schauspieler auch natürliches Talent, gelingt es ihm bisweilen in einer glücklichen Stunde den Geist seiner Rolle zu erhaschen; man wird doch in seinem Spiele die sichere Haltung vermissen, die feste, kühne Hand, die mit wenigen Strichen den Charakter erschöpft. Fällt er durch einen Zufall heraus aus dem Zustande der Begeisterung; dann ist der Faden seiner Darstellung zerrissen, er hat nun nichts mehr, woran er sich halten könnte. Der Schauspieler muß deshalb mit psychologischem Sinne das Eigenthümliche der Menschenklasse, zu welcher der darzustellende Charakter gehört, und dann das Individuelle dieses Charakters selbst rein auffassen; der wirkliche Mensch, doch unter der idealischen Umgebung und Haltung, die er durch den dramatischen Dichter erhält, muß von ihm dargestellt werden. Das Grundgesetz der Schauspielkunst ist ja ebenfalls Wahrheit verbunden mit Idealität. Dem



Digitized by Google

Schauspieler muß aber auch aus dem Stücke selbst klar geworden seyn, wie der ihm übertragene Charakter das geworden ist, was er bei Eröffnung des Stückes zu seyn scheint; er muß sich Rechenschaft geben, wie die Charaktere vermöge der Verhältnisse, in welchen die handelnden Personen zu einander schon vor der Periode gestanden haben, welche das Drama zeigt, aufeinander wirkten. Gleich bei dem ersten Erscheinen der Person hat der Darsteller zu erwägen, in welcher Stimmung sie auftritt, und zu welchem Zwecke, in welcher Absicht; unter welchen Umständen sie wieder die Scene verläßt; beim Wiederauftreten, ob die Stimmung derselben noch die frühere ist, oder durch eine Veränderung ihrer Lage darin ein Wechsel Statt gefunden habe, und so fort bis zum Schlusse des Ganzen. So werden ihm auch die Hauptmomente der Rolle leicht in die Augen fallen. — Hat der Schauspieler die Stelle die seine ihm zugetheilte Rolle im Ganzen einnimmt, genau berücksichtigt; so wird er sich weder eitel hervordrängen noch vernachlässigend zurückziehen; beides stört ja die Harmonie des Ganzen; im Drama ist wohl nicht jede Person gleich wichtig, aber doch gleich nothwendig. Wie leicht kann z. B. Horatio, wo er mit Hamlet zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften, heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem abziehen, selbst schon vorher, bei der ersten Erscheinung des Gespenstes, den Ausdruck so sehr verstärken, daß er den Prinzen nöthigt, entweder bloß das nämliche Spiel zu wiederholen, oder es auch unnatürlich zu übertreiben? — Jene Störung kann noch leichter bei der Mischung tragischer und komischer Charaktere eintreten; es geschieht z. B. eine rührende Erkennung, wir sind zur innigsten Theilnahme gestimmt. Plötzlich hat eine der komischen Nebenpersonen den unglücklichen Einfall, uns durch eine lächerliche, zwar dem Charakter, aber nicht der Scene anpassende Grimasse zu zerstreuen, und um die Rührung aller Zuschauer ist's geschehen. Nichts empört so, als wenn die stumme Person die Aufmerksamkeit von der sprechenden abzieht. **Ueberhaupt bleibt, so anziehend die Genialität des einzelnen Schauspielers ist, die schöne Gesammtheit, das gute Zusammenspiel (ensemble), auch bei minderer Tiefe der einzelnen Schauspieler, dennoch das Wichtigste.** Die einzelne Rolle ist immer nur eine Partie im Gemälde des ganzen Stückes. Man schaffe sie in die vortreff-

Digitized by Google

lichste Einzelheit um, sie wird immer ein Gefühl von Nichtbefriedigung zurücklassen, wenn sie nicht im Einklange mit dem Ganzen ausgeführt ist. Darum muß der Schauspieler auch für das Kleinste, für das Scandiren der Verse, für die gleichmäßige Aussprache und Betonung fremder Namen und Wörter, für das theatralische Stehen, Gehen und Bewegen, gerade so eine Schule durchgemacht haben, wie der Soldat bei seinem Exerciermeister. Zu diesem Zusammenspiel gehört noch das schnelle Einfallen bei abgebrochenen Reden, besonders im Lustspiele. Doch kann man auch hierin übertreiben.

§. 764. **Selbst in der Rolle der Hauptperson darf der Schauspieler, um sich eines bestimmten Effekts zu versichern, nie die Mischung von Licht und Schatten vergessen, durch welche er im freien Spiel der Darstellung nur die wichtigsten Partien durch Sprache und Mimik hervorhebt, und die übrigen im Detail, doch ohne Nachlässigkeit des Spiels, gleichsam verschmelzen läßt.** Ohne merkliches Hervortreten des Einzelnen sey die konsequenteste, bis in die feinsten Züge zu klarem Bewußtseyn gelangte Durchführung sein Ziel, und diese wird um so mehr, alles Studium verbergend, rein als schöne Natur erscheinen, je mehr ihm jedes auch noch so entfernte Haschen nach Effekt durchaus fremd bleibt. Ueberhaupt darf kein Schauspieler seine Rolle übertreiben, d. i. sie über die Grenzlinie der Schönheit hinausführen. Zu den gewöhnlichen Uebertreibungen gehören z. B. in tragischen Rollen das ununterbrochene Einherschreiten auf dem höchsten Cothurne, die unnütze Heftigkeit, das Poltern, Wüthen, Schreien, Bellen und Gebrüll, das unnatürliche Häufen entbehrlicher Accente und das gewaltsame Zuzählen der Worte und Sylben, das Herausstoßen der Worte, das Zerreißen der Sätze, um ihnen mehr Nachdruck zu geben, das Niederspielen der Umgebungen, Stoßen und Rütteln der Subalternen, die Verzuckungen in der Geberdensprache, die allzuheftigen Bewegungen, das unpassende Verweilen in einzelnen Stellungen, die übertriebenen Pausen u. s. w. Fehlerhaft ist aber auch das Aufsparen oder Herabsetzen einer dem Charakter und seinen Verhältnissen angemessenen Lebhaftigkeit in den ersten Aufzügen, um im letzten sogenannte Knall-Effekte hervorzubringen. Die vollendete Harmonie des Ganzen muß der leitende Grundsatz des Spiels bleiben. Auch das Tadelnswerthe einer nachlässigen Darstellung ist von selbst einleuchtend.

Digitized by Google

§. 765. **Bei allem Streben nach Wahrheit darf der Schauspieler so wenig, als der Dichter oder Maler, die Natur im Sinne der Kopisten nachahmen, vielmehr hat er seinen Charakter idealisch aufzufassen.** Die Wahrheit der Darstellung ist nicht die gemeine, prosaische, sondern die höhere, poetische, worin die Idee individualisirt erscheint. Auch eignet sich nicht alles, was selbst der dramatischen Dichtung noch gestattet ist, zur theatralischen Darstellung, wie Ugolino's Hungertod; ja vieles, was noch in die Sphäre der malerischen Darstellung gehören kann, muß von der Sphäre des mimischen Spiels auf der Bühne ausgeschlossen werden, z. B. Märtyrerscenen. Auch sollte der theatralisch-dramatische Dichter alle Scenen fern halten, die in der theatralischen Darstellung hinter der wirklichen Natur zurückbleiben, wie z. B. größere Gefechte, die auf der Bühne immer armselig, oft lächerlich ausfallen, weil der enge Raum des Bretergerüstes nur einzelne Kampfscenen, nicht das mannichfaltige Kampfgewühl einer Schlacht gestattet.

§. 766. **Hiemit hängt auch die Frage zusammen, ob der Schauspieler selbst fühlen, und ob er zu viel Feuer haben könne.** Die erste Frage hat keinen rechten Sinn; denn sein Spiel wird nur in dem Maße vollkommen seyn, in welchem er das Gefühl seiner Rolle in sich zu erwecken vermag. Kein Kunstwerk kann bloß durch die Form, und ohne das belebende Prinzip seyn. Jedoch darf der Schauspieler sich nicht beherrschen lassen von seinem Gefühle, er muß gebieten über dasselbe. Die wahre, künstlerische Begeisterung schließt die Besonnenheit nicht aus. Nur bei Besonnenheit wird er jene edle Mäßigung beobachten, welche Shakespeare mit Recht selbst im Sturme der Leidenschaft noch dem Schauspieler zur Pflicht macht. Darnach ist auch die zweite Frage zu entscheiden. Das ideale Prinzip der Kunst fordert nämlich vom Schauspieler, daß er sich auch da mäßige, wo er die höchste Leidenschaft auszudrücken hat, damit seine Stimme in ihrer äußersten Anstrengung nicht kreischend, die Bewegungen durch ihre Heftigkeit nicht unedel, die Geberden nicht zur Grimasse werden.

§. 767. **Noch wird gefragt, ob der Schauspieler ein selbstständiger Künstler sey, oder ganz vom dramatischen Dichter abhange?** Er ist eben so selbstständig, wie der Musiker ein vom Dichter eines Liedes oder einer Kantate völlig verschiedener Künstler ist. Der Dichter gibt dem Schauspieler nichts weiter als den Stoff; die Form des Kunstwerks überläßt er

Digitized by Google

dem Künstler. Der Schauspieler hat ganz vom Dichter verschiedene Darstellungsmittel; er wird erst selbst der Schöpfer des Vorbildes, welches seine theatralische Darstellung leiten soll. Das mimische Kunstwerk und das dichterisch-dramatische bilden sich nach ganz verschiedenen Gesetzen. Der Werth des einen ist von dem andern unabhängig. Der dramatische Dichter liefert dem darstellenden Künstler gleichsam nur die inneren Motive zu einem Charakter-Gemälde, die dieser aus eigenen Mitteln erst durch vielfache zarte Farben zu einem vollendeten scenischen Bilde gestaltet, und dessen feinste Aeußerlichkeiten nicht eigentlich mehr aufzufinden sind in der vom Dichter gegebenen Zeichnung. Und fallen die Grenzen der scenischen Darstellung, diese äußere anschauliche Kunst, mit dem inneren anschaulichen Gebiete der Dichtkunst zusammen? Darum behält eine mimisch-künstlerische Darstellung ihren Glanz, wenn auch der Gegenstand derselben eine unvollkommene Dichtung wäre und umgekehrt. Die wahre Wasserprobe des dramatischen Dichters ist die Leseprobe. Darum finden sich auch der dramatische Dichter und der gute Schauspieler selten in einer Person beisammen. Erinnerung an Schiller und Iffland. Der dramatische Dichter kann sich über die Schranken des Raumes und der Zeit erheben, und die Phantasie des Lesers folgt ihm willig. Der Schauspieler steht der Wirklichkeit näher.

§. 768. **Deklamation und Mimik sind die Mittel, deren sich der Schauspieler bedient, um eine dramatische Dichtung zu einer theatralischen Darstellung zu machen.** Der Mangel an Mimik läßt das Tragische rührungslos, und das Komische frostig, und die verkehrte Mimik widerlegt durch Geberden, was der Schauspielkünstler in Worten ausspricht. Die allgemeinen Grundsätze der Deklamation und Mimik sind schon früher aufgestellt; hier nur noch einige nähere Erörterungen. Jedes Gefühl, jeder Affekt und jede Leidenschaft hat nach Nüsslein's treffender Bemerkung ihren eigenen Ton und ihre eigene Bewegung; damit nun die lebendige Rede des Schauspielers Echo der darzustellenden Dichtung sey, muß der Ton seiner Stimme, ihre Höhe und Tiefe, und ihre Bewegung, Langsamkeit und Geschwindigkeit, mit der Natur des Gefühls zusammenstimmen, das in der dramatischen Dichtung niedergelegt ist; das Ruhige, Gelassene, Sanfte, Zärtliche, und das Lebhafte, Heftige, Stürmische der Gemüthsbewegung muß in dem Tone der Stimme, und in der rhythmischen Bewegung derselben wiedertönen. Wie jedes Gefühl, jeder Affekt und jede Leidenschaft

Digitized by Google

ihren eigenen Ton hat und ihre eigene Bewegung, so auch ihre charakteristischen Züge des Gesichts, ihre eigenthümliche Stellung und Bewegung des Körpers. Damit nun in der Person des Schauspielers ein sprechendes Bild des dramatischen Charakters erscheine, muß sich mit dem Musikalischen der Stimme die entsprechende Mimik in dem Plastischen des Körpers vereinigen. Die Lehre von der Bezeichnung der Gemüthszustände durch die Deklamation und Aktion nennt man die subjektive Semiotik, und diese lernt man aus Engel's Ideen zu einer Mimik. Berlin 1784—1785. 2 Thle. 8. und aus Maaß Grundriß ꝛc. (s. §. 698) kennen.

§. 769. Nun können aber nicht bloß Gemüthszustände durch die sichtbaren Veränderungen des Körpers und seiner Theile, und durch die hörbaren der Stimme bezeichnet, und dadurch in dem Gemüthe der Zuhörer erregt werden, sondern auch Vorstellungen, und **es waltet ein Unterschied in dem Ausdrucke kontemplativer und pathologischer Zustände überhaupt ob.** Der allgemeine Charakter, wodurch sich der deklamatorische Ausdruck der pathologischen Zustände auszeichnet, ist daher unangehaltner Ton der Stimme, wogegen der angehaltene Ton dem deklamatorischen Ausdrucke der kontemplativen Zustände eigen ist. Ein Gleiches gilt vom Geberdenspiele. Einen Unterschied macht selbst wieder die Verschiedenheit der Geistesthätigkeit, ob nämlich dabei der Verstand, das Anschauungsvermögen, oder die Einbildungskraft vorzüglich wirksam ist. Auch wird sich Deklamation und Mimik verschieden modificiren, je nachdem der Gedankengang geregelter ist oder nicht; ferner nach dem verschiedenen Grade der Gewißheit der Erkenntniß. Das allgemeine Mittel aber, wodurch die Deklamation und Mimik die verschiedenen Grade des Zusammenhanges unter den Gedanken darstellt, sind die verschiedenen Grade der Verbindung, der Zeit nach, worin sie die Worte und Geberden aufeinander folgen läßt. Eigenthümlich ist es ferner noch dem Ausdrucke kontemplativer Zustände, daß er mehr willkührlich hervorgebracht, oder zurückgehalten und unterdrückt werden kann, als der Ausdruck pathologischer, besonders leidenschaftlicher, Zustände. Auch können bei dem Wechsel verschiedener Zustände die Ausdrücke von dem pathologischen Theile noch eine Weile zurückbleiben, unterdessen die des kontemplativen schon verschwunden sind, und es würde daher unnatürlich seyn, wenn man immer beide zugleich abändern wollte.

Digitized by Google

§. 770. So wie ein kalter Körper nicht mit einem Male, sondern nur nach und nach glühend wird, wenn man Feuer anzündet, und ein glühender nicht plötzlich, sondern nur allmälig wieder erkaltet, wenn das Feuer erlischt; so erglüht auch die ruhige Seele nicht mit einem Male, wenn sich das Feuer eines Affekts entzündet, und wird, wenn sie in Glut ist, nicht plötzlich wieder ruhig, wenn auch die Ursache des Affekts aufhört. Nach diesem Gesetze muß auch Deklamation und Mimik sich modificiren. Immer bleiben von dem vorausgehenden Zustande diejenigen Ausdrücke am längsten zurück, die in den weniger reizbaren Theilen liegen, oder überhaupt weniger von der Willkühr abhängen. Die reizbarern und ausdrucksvollern Theile zeigen den Ausdruck des nachfolgenden Zustandes zuerst.

§. 771. Gefühle sind entweder miteinander verwandt, oder einander fremd, je nachdem der Ton und der Rhythmus derselben sich ähnlich oder unähnlich ist. Je fremder nun die Gefühle einander sind, die der Schauspieler gleich hintereinander darstellen soll, deste sorgfältiger hat er auf einen vermittelnden Zwischenausdruck zu denken, wenn sein Spiel keinen Sprung machen soll. Ein Verstoß gegen diese Regel gleicht einer verbotenen Quinten- oder Oktavenfolge in der Musik.

§. 772. **In der Deklamation gibt es mehrere Unterbrechungen, Stillstände von bald längerer, bald kürzerer Dauer, während welcher wir den Gemüthszustand der Personen nur errathen, nicht hören. Im Geberdenspiel gibt es dergleichen Stillstände nicht.** Der Schauspieler hüte sich daher, daß er, nach gesprochener Rede, sich nicht bis zum nächsten Merkworte vernachlässige; er bedenke, daß wir mit eben dem Auge, welches wir auf die jetzt sprechende Person richten, auch auf ihn einen spähenden Seitenblick werfen, und vor allem hüte er sich, müßig im Parterre und in den Logen umherzugaffen. Die Königin muß im Hamlet Akt 3. Sc. 4 ununterbrochen spielen, während Hamlet ununterbrochen redet. Anekdote von Eckhof. Gibt es übrigens in stummen Scenen gleich mehrere Stufen des Geberdenspiels und des lebendigen Ausdrucks; so wird doch hiebei vor allem bescheidene Mäßigung und ein richtig gehaltenes Zusammenspielen des Ganzen erfordert.

§. 773. **Wie sollen moralische Betrachtungen gesprochen werden?** Erstlich macht es einen Unterschied, ob die Moral, ohne darauf zu denken, ohne darauf gedacht zu haben, aus dem vollen Herzen strömt, und also das Resultat eines zufälligen Gefühls ist, oder ob es unsere Absicht war zu moralisiren. Das

Digitized by Google

letztere sollte freilich auf der Bühne nicht Platz greifen; ist es aber doch der Fall, dann mag immerhin Lehr- und Hofmeisterton eintreten. Anders verhält es sich mit der moralischen Reflexion, die bloßer Erguß des Herzens ist. Vor allem wollen moralische Stellen wohl gelernt seyn; denn sie müssen in jenem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit Leichtigkeit, als unmittelbare Eingebungen des Augenblicks, gesprochen werden. Sie müssen vom Schauspieler nicht bloß verstanden, sondern auch gefühlt seyn. Die moralische Reflexion muß mit einer Mischung von Begeisterung und Ruhe vorgetragen werden, so, daß nach Beschaffenheit der Situation bald das eine, bald das andere vorherrscht. Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die allgemeine Betrachtung gleichsam von ihrem Fluge zurückholen. Jenes fordert einen begeisterten, dieses einen gemäßigten Ton. Ferner ist die Reflexion noch durch eine vorausgehende und nachfolgende Pause mehr zu bezeichnen. Das Geberdenspiel modificirt sich fast gleichförmig, nur daß hier noch Spuren vom frühern Zustande zurückbleiben. Vorzüglich soll aber der Schauspieler der Moral durch individualisirende Geberden Licht und Leben ertheilen.

§. 774. **Insbesondere wird sich die Deklamation des Schauspielers anders gestalten, je nachdem seine Rede entweder auf ihn selbst oder auf die Person, an die sie gerichtet ist, Beziehung hat, und in welchem Grade er selbst dabei interessirt ist, oder ein Anderer dadurch interessirt werden soll.** So wird auch das Geberdenspiel verschieden seyn, je nachdem es entweder zur bloßen Ankündigung eines Charakters außer irgend einem leidenschaftlichen Verhältnisse dient, oder zur Begleitung einer mimisch zu versinnlichenden Rede angewendet wird, oder einer solchen Rede nachfolgt. **Eben so wird der leidenschaftliche Monolog eine andere Deklamation und Aktion erfordern, als der reflektirende.**

§. 775. **Jede Gattung des Drama will in einem ihr angemessenen Tempo auf der Bühne, sowohl in Hinsicht auf Deklamation, als Aktion, dargestellt werden.** Die allgemeinen Grundtempi gleichsam sind: im Trauerspiel Adagio, im Schauspiele Andante, im Lustspiele Allegro, in der Posse Prestissimo. Possen müssen Schlag auf Schlag gesprochen werden, um dem Zuhörer keinen Augenblick Zeit zu lassen zur Untersuchung, wie witzig oder unwitzig sie sind. Possen verbinden

Digitized by Google

den Darsteller überhaupt zu einer phantastisch-willkührlichen Ausführung. Allein, wie der Maler nach Maßgabe des einfallenden Lichtes die Farbe hier erhöhen, dort vertiefen muß; so müssen von dem Schauspieler auch die Tempi hier beschleunigt, dort angehalten werden — alles nach Maßgabe des Gemüthszustandes. —

Der Charakter der tragischen Deklamation ist ein in Zeit und Raum ruhender, würdevoller Ernst. Doch bleibe auch die tragische Deklamation einfach und natürlich; sie gebe den gewöhnlichen Ton der Rede zu vernehmen, nur erhaben, würdig, edel; steige im Pathos auf, verstumme oft in Schmerz, gebe den Zorn und das Ungeheure der Wuth und Verzweiflung mehr durch Zurückhaltung, Selbstbezwingung, unterdrückte Töne zu erkennen, um dadurch den Ausbruch der Leidenschaft in den vollen, donnernden Tönen noch mehr hervorzuheben, und von der höchsten Höhe unmittelbar, ohne Affectation oder Effekterkünsteln, zum einfachsten Naturlaut, zum Seufzen, leisen Accent zurücksinken zu können. Nur dadurch wird der Adel der Rede möglich, die Sicherheit in der höchsten Bewegung und Erschütterung, jene Sprünge und bedeutungsvolle Pausen, in denen der Hörende Reihen von zwischenliegenden Gedanken und Gefühlen denkt und fühlt. Der Vers verleiht der tragischen Deklamation schon an sich selbst einen bestimmten, immer wiederkehrenden Tonfall, welcher sich durch die Stärke und die Höhe und Tiefe des Tons bemerkbar macht. Findet sich der Vers auch im Lustspiele, so darf die Dauer und das Anhalten des Tons nicht Statt finden. Der hervorstechende Charakter des Lustspiels ist Scherz, Laune, Humor, Witz; die Aeußerungen eines solchen Scherzes können gleichsam nur Leuchtkugeln verglichen werden, die im Augenblicke ihrer Entstehung auch schon wieder verschwinden. Wenn der Ernst also in gewichtigen, abgemessenen, dauernden Schritten einhergeht; so hüpft der Scherz bloß, und berührt im Fluge kaum den Erdboden. Letzteres gibt den Charakter der komischen Deklamation. Ihre Rede muß leicht seyn; der Ton derselben muß, kaum angegeben, auch schon wieder verhallen; nirgends darf ein Verweilen, ein Ruhen bemerkt werden, und nur einzelne Sylben müssen, gleichsam als Stützen der schwächern, dann und wann mit einer scheinbaren, nicht wirklichen Dauer ausgesprochen werden. Wichtig ist die Vorbereitung einer komischen Stelle, welche man aber durchaus nicht wahrnehmen muß. Das Schwierigste ist die Mannichfaltigkeit in diesen Vorbereitungen. Hat der Tragiker mehr zu idealisiren, so besteht das

Bestreben des Komikers hauptsächlich im Individualisiren.

In der feinern Welt, folglich auch im höhern Lustspiele, muß sich das Gefühl unter den Druck der Konvention und sogenannten Lebensart schmiegen. Die Uebergänge von Heiterkeit zum Unwillen, von Kälte zum Spott, von einem Gefühle zum andern, sind hier leichter und feiner, ihre Farben sind milder und weniger abstechend. Anders ist es im Trauerspiele, wo heftigere Ausbrüche der Leidenschaft dergestalt wirken, daß sie dann wie ein Strom sich empört, und die schwache Verzäunung der Etiquette niederreißt. Das Geberdenspiel des Sängers muß wieder lebhafter seyn, als das des Schauspielers; jener ist noch weniger an die Wahrheit des Lebens gebunden; die sichtbare Melodie seiner Glieder muß entsprechend seyn dem melodischen Gange seiner Rede. Die lang-gehaltenen Töne des Gesanges veranlassen auch ein getragneres Geberdenspiel; des Sängers an Zahl geringere, aber dafür stets völlig rhythmische Bewegungen sind minder transitorisch, er wird leichter erfaßt als mimisches Bild; daher haben denn seine Bewegungen und Stellungen auch nothwendig eine innigere Beziehung auf die Linien der Schönheit.

§. 776. Wie sind Helden- und Liebhaberrollen darzustellen? Vor Allem entferne sich der Darsteller nicht, auf Kosten der Wahrheit, von der Natur. Bei größerer oder minderer idealer Versinnlichung des Charakters lasse er nie den Menschen über den Helden vergessen. In leidenschaftlichem Zustande erhalte er sich die nöthige Besonnenheit, beobachte die Grenzen des Schönen, und hüte sich vor unnatürlicher Ueberspannung, damit er stets Herr seiner Stimme und seiner Bewegungen bleibe. In leidenschaftlosem verbanne er alle unnütze Prätension, alles Stürmische, und alles zweckwidrige hochfahrende Benehmen, in sofern es nicht zur unmittelbaren Charakteristik der darzustellenden dramatischen Person gehört. In beiden bleibe eigene Wohlgefälligkeit ferne. — Der Ausdruck zärtlicher Gefühle für den Gegenstand der Liebe geschehe mit Herzlichkeit und Anmuth, ohne Süßigkeit; denn diese hat stets den Anstrich des Faden und etwas Geziertes. Vor Allem aber hüte sich der Darsteller, eine Rolle, wie die andere zu behandeln, sondern unterscheide einsichtsvoll, neben dem Grundtone des Charakters, die mannich-

Digitized by Google

faltigen Abstufungen und individuellen Richtungen eines jeden. Das weibliche Geschlecht besonders soll selbst beim Erguß der Gefühle die Grenze der weiblichen Schicklichkeit behaupten.

§. 777. Wie sind Anstandsrollen darzustellen? Darunter versteht man jene, welche vorzugsweise eine gewisse Repräsentation, eine dem Stande angemessene Würde in der Haltung erheischen, wenn auch sonst weiter keine besonders scharfe, individuelle Charakteristik damit verbunden ist. Das Betragen des Vornehmen äußert sich weder durch ein hochmüthiges Herabsehen auf seine Umgebungen, durch Aufgeblasenheit und Steifheit, noch durch Kälte und Schärfe des mündlichen Ausdrucks, sondern es verbindet mit einer wohlanständigen und edlen Haltung im Allgemeinen, die stete Achtsamkeit, sich in keinem Momente zu vernachlässigen, nirgend eine Blöße zu geben, jederzeit Herr des Affektes zu seyn, und überhaupt alles Unwürdige und Gemeine als entehrende Eigenschaften zu verwerfen.

§. 778. Wie sind Naturmenschen darzustellen? Den Sohn der Natur charakterisiren freier, offener, heiterer Blick, Unbefangenheit in Ton und Geberde, Treuherzigkeit, Gemüthlichkeit, und Unbekanntschaft mit der feineren Weltsitte. Dessen ungeachtet darf eine gewisse natürliche Anmuth nicht mangeln, und noch viel weniger dürfen Spuren der Rohheit sichtbar werden. Dem weiblichen Geschlechte ist vorzugsweise eine natürliche Grazie in Ton und Geberden zu empfehlen.

§. 779. **Es fragt sich, wie boshafte Charaktere dargestellt werden sollen, da diese Rollen meist vergriffen werden?** Gewöhnlich wird in derlei Darstellungen das Dunkle geschwärzt, der Schatten in Nacht verwandelt, das Böse teuflisch gegeben, mit jeder in's Gräßliche verzerrten, scheußlichen Geberde. Der Bösewichtspieler erscheint gleich von Anbeginn mit schielenden Blicken, verzogenem Munde und Satanslache. Warum erinnert sich nicht ein Schauspieler, der die Rolle des Bösewichts übernimmt, der Bemerkung: »Wenn der Teufel auf Verführung ausgeht, so zieht er die Maske der Tugend an«? Andere verfallen auf den Irrwahn, die Sache so drehen zu müssen, daß fortan über den Bösewicht gelacht wird. Das albernste und strafwürdigste Verfahren, das sich nur denken läßt! Der Schauspieler, der die Rolle eines Bösewichts übernimmt, muß vor allem die Ursache bestimmt heraushe-

Digitized by Google

ben, welche den Zorn, den Haß, die Verfolgungssucht, die Rache in dem darzustellenden Charakter veranlaßt. Niemand thut das Böse nur des Bösen wegen. Der Schauspieler muß also erforschen, auf welchem Wege, durch welche Neigung, durch welchen Verlust, Kummer, Beleidigung der Charakter dahin gekommen sey, so, und nicht anders zu handeln. So wird mehrentheils das Abscheuliche, das Ekelhafte wegfallen, und der entschlossene, gespannte, leidenschaftliche, harte Charakter bleibt. Dieser führt eine Katastrophe herbei, welche den Zuschauer mit Zorn, mit Entsetzen, mit Haß sogar erfüllen kann, — aber nicht mit Widerwillen oder Ekel. Auf der Bühne muß das Grelle gemildert werden, und der Schauspieler, der dieß erreicht, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, der das Schreckenerregende erhält, ohne das Zurückstoßende und Ekelhafte zu gebrauchen, ist Künstler. Werden auf der Bühne Bösewichter von einem richtigen, festen Standpunkte aus dargestellt; so nehmen sie auch unwillkührlich uns durch ihre Kraft in Anspruch, selbst da, wo diese gegen unsere Wünsche und Neigungen verwendet wird. Hat der Bösewicht irgend einen in den Charakter verwachsenen Zug komischer Eigenheit; so entsteht dieser aus einem Affekt, einer Hauptneigung oder Gewohnheit; es ist also unmöglich, daß der, welcher ihn hat, damit hervortreten, die Dinge besonders in's Licht setzen wollen kann. Er überläßt sich dieser Weise, sie ist mit seinem Sinne und Wesen Eins. Je unbefangener eine solche Darstellung gegeben wird, je ruhiger und ernster das Seltsame geschieht, desto inniger erfreut es. —

Das Wesen der intriguanten Leute besteht gewöhnlich in einer schnellen, leicht überhingehenden Manier, welche der Gründlichkeit des Vortrags eben so aus dem Wege geht, wie sie der festen Beobachtung entgehen will.

§. 730. **Wie sind Doppelcharaktere darzustellen?** Wir verstehen darunter solche Rollen, welche bei einem stets bleibenden Haupt- und Grundcharakter, mehrere andere, vorgegebene Charaktere darstellen müssen, um die übrigen Personen im Stücke zu täuschen. Sie sind wieder doppelter Art; entweder wird der vorgegebene Charakter durch eine oder mehrere Scenen durchgeführt, wobei der Grundcharakter nie zum Vorschein kommt, wie im Donauweibchen; oder der falsche Charakter erscheint gegen den Mitspieler, der wahre hingegen gegen das Publikum in Handlung. Die erstern könnte man auch ganze, die andern halbe Doppelcha-

Digitized by Google

raktere nennen. Der Schauspieler suche vor allem den Hauptcharakter der Rolle in seiner ganzen, bestimmten Wahrheit und Abgeschlossenheit darzustellen. Den falschen Charakter soll er zwar auch mit Wahrheit auffassen, ihn jedoch nach außenhin so darstellen, daß das Publikum den wahren Charakter stets durchschimmern sieht. So muß z. B. in der Rolle des Donauweibchens, durch alle Verkleidungen desselben, das überirdische Wesen hervorleuchten. Bei halben Doppelcharakteren ist noch zu beachten, daß der wahre Charakter da, wo er sich mit sich selbst, das heißt, mit dem Publikum, in Berührung setzt, in seiner ganzen Wahrheit, also mit dem falschen im steten Widerspruche gespielt werden muß.

§. 781. **Wie ist der Wahnsinn darzustellen?** Da der Wahnsinn derjenige Zustand ist, wo aller Zusammenhang in den Seelenkräften und in deren vereinigter Zusammenwirkung auf einen Punkt gestört ist; so dürfte auf der Bühne der höchste Grad des Zerreißens, Zerstückelns, und das Bestreben, die etwaige Zweckmäßigkeit des Vorhergehenden durch eine absolute Unzweckmäßigkeit des Folgenden wieder aufzuheben, die einzige mögliche Weise seyn, den Wahnsinn darzustellen.

§. 782. **Wie sind Geisterrollen darzustellen?** Die Rolle eines Geistes muß durchaus ohne alle Leidenschaftlichkeit, ohne jegliche menschliche Theilnahme, gespielt werden. Die Geisterrollen müssen also mit der möglichsten Eintönigkeit, die jedoch kein aushaltender Gesang seyn darf, und ohne alle Mimik gespielt werden. Gibt es jedoch in solchen Rollen ganz besonders ausgezeichnete Situationen oder Worte, die der Scene, oder vielleicht gar dem ganzen Stücke zum Motive dienen; so versteht es sich von selbst, daß diese Worte mit bedeutendem Tone und Spiele gesprochen und begleitet werden müssen. Doch dürfen sie selbst in diesem Falle immer noch keine menschliche Theilnahme, oder Leidenschaftlichkeit zu erkennen geben.

§. 783. **Wie ist der Buffo darzustellen?** Dieser ist ein Lustigmacher von der bessern, unschädlichern Gattung, und ist darum nicht mit dem ungezogenen Harlekin, oder mit den zügellosen Mimen der alten Römer in eine Klasse zu setzen. Das Komische liegt beim Buffo nicht sowohl in den Worten seiner Rolle, als in der Art seiner Darstellung. Schon seine Kleidung ist höchst bizarr; aber noch mehr muß der ganze Stand seines Körpers, jede Bewegung seiner Gesichtsmuskeln, jeder Blick seiner Augen, das ganze

Digitized by Google

Spiel seiner Hände, selbst der Ton seiner Sprache das Gepräge des Burlesk-Komischen haben. Unerschöpfliche Laune, eine glückliche Fertigkeit in Auffassung und Nachbildung lächerlicher Züge aus der wirklichen Welt, überhaupt Studium der Karikatur aller Art und die Kamäleonsgabe, sich leicht in mannichfache Formen zu schmiegen, immer abzuwechseln in den Nüançen des Ausdrucks und der Geberde, schnell überzugehen aus einer Leidenschaft in die entgegenstehende — dieß sind ungefähr die Haupterfordernisse eines guten Buffo.

§. 784. **So wie der Charakter ganzer Nationen den Ausdruck abändert, so auch der besondere Charakter des Geschlechts, des Temperaments, des Alters, der Kultur und Lebensart, des Standes oder Gewerbes, und endlich der Situation.** Alle diese Punkte wird also der Schauspieler sorgfältig in Erwägung ziehen. So mag das Greisenalter im Allgemeinen mit der angemessenen Würde, oder Ruhe wenigstens, in Ton und Haltung angedeutet werden. Das Tempo der Rede sey gemäßigt, sie selbst aber an der rechten Stelle von dem gehörigen Nachdrucke begleitet. Die Geberden ordne der Darsteller mit Sparsamkeit und Bemessenheit, ohne Steifheit, und vermeide, ohne bestimmte Ursache dazu, alle ausgreifenden Bewegungen der Arme und Hände.

§. 785. Der nächste Zweck des Schauspiels ist schöne Darstellung menschlicher Handlungen. Dem bildenden Künstler genügt an einer einzelnen Situation, an dem Auffassen des momentanen Ausdrucks; die Form, welche er seinem Werke gibt, bleibt unverändert dieselbe, — er stellt nur das Koexistirende dar; aber der Schauspieler zugleich das Successive. Ihm ist die Darstellung eines Augenblicks der Leidenschaft nicht alles; er muß sie zeigen in ihren verschiedenen aufeinanderfolgenden Symptomen, in ihren jetzt stärkern, jetzt schwächern Bebungen; kurz, er muß sie von ihrem Entstehen bis zu ihrem Ende in allen ihren Schlangenkrümmungen verfolgen. **Der Schauspieler hat nur darauf zu sehen, daß durch seine malerischen Stellungen in seinem Spiele keine Lücke entstehe; er darf es nicht auf malerische Attitüden anlegen; diese müssen mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden seines Spiels ein Ganzes bilden. Er darf auch nicht zu lange in einer Stellung verweilen, darf nie bloße Statue werden.**

§. 786. Wie soll der Vortrag des Chors in der Tragödie beschaffen seyn? Da der Chor nicht handelnde, sondern reflektirende Person ist; so sind Würde ohne Schwulst, Gefühl

Digitized by Google

ohne Aufwallung, und wo der ganze Chor spricht, vollkommene Gleichheit in Tempo und Rhythmus die dabei anzuwendenden deklamatorischen Regeln, mit welchen außerdem noch mimische Einfachheit und Sparsamkeit zu verbinden sind.

§. 787. Gibt bei dem einzelnen Schauspieler die Bedeutung jedes, auch des kleinsten, einzelnen Theils, die enge Verbindung aller, das genaue Zusammenschließen derselben in ein engbeschränktes Ganzes, gerade das nothwendige und wesentliche Gepräge eines Kunstwerkes, so gilt dieß noch mehr von ganzen Gruppen. **Malerische Gruppen erhöhen auf der Bühne die Wirkung eines Stückes, so wie ihre Vernachlässigung oft alle Täuschung aufhebt.** Die Bühne gleicht einem Gemälde, wo die Hauptpersonen in den Vordergrund, die übrigen mehr oder weniger in Schatten treten müssen. Keine Person ist umsonst da: jede muß nach ihrer Art Theil nehmen an dem, was vorgeht; jede kann durch unschickliche, oder auch nur gleichgiltige Stellung den Effekt des Ganzen schwächen. Die Stellungen müssen überdieß charakteristisch seyn, dem mimischen Ausdrucke der Leidenschaft entsprechen. Selbst in dem Näherzusammenrücken oder Entfernterstehen der Personen muß Wahrheit herrschen. Der Liebhaber und die Geliebte werden sich nicht in die beiden Ecken des Zimmers stellen, es sey denn, daß sie sich entzweit hätten. Wer Groll nährt gegen einen andern, wird sich nicht an seine Seite schmiegen. Der Dankbare drängt sich gern an seinen Wohlthäter; der Schuldner bleibt furchtsam in einiger Entfernung; der Geringere muß sich keine Annäherung zu dem Höheren erlauben; die steht nur dem letzteren zu, und der wird den Geringeren immer in einiger Entfernung halten. In Hinsicht der Seite, wo ein Spieler neben dem andern stehen soll, hat gewöhnlich der Anwesende über den eben Ankommenden den Vortheil. Auch die Art des Kommens und Gehens ist von der größten Wichtigkeit. Der Darsteller hat jederzeit zu beachten, zu wem, und unter welchen Umständen er kommt, und hiernach Haltung und Gang zu modificiren. Eben so wenig darf er übersehen, wen er verläßt, welcher Grad von Achtung demselben gebührt, und überhaupt von welchen Umständen sein Weggehen begleitet ist ꝛc.

§. 788. **Auch das Kostüm gehört wesentlich mit zur äußern Wahrheit eines Kunstwerkes.** Manchmal führt aber dabei den Schauspieler Unkunde, manchmal Eitelkeit irre. Hier-



Digitized by Google

über zu wachen gebührt den Direktoren. **Man kann das Kostüm in das Volkskostüm, das Charakterkostüm und das idealische Kostüm scheiden.** Ein Volkskostüm muß im Allgemeinen existiren; nur darf man hierin die Aengstlichkeit nicht zu weit treiben, und mit der größten Sorgfalt darauf sehen, daß in solchen Fällen die Wahrheit stets der Schönheit und dem edeln Anstande untergeordnet bleibe. Dagegen verdient das Charakterkostüm bis in die kleinste Nüance beachtet zu werden. Außer der Hinsicht auf Nation und Zeitalter nämlich, muß auch der Stand der Person und ihre Situation, ja vorzüglich ihr Charakter, in Betracht kommen. Der Fürst unterscheidet sich auch durch gewisse Insignien, bisweilen durch den Prunk der Kleidung, von seinem Hofstaate. Hiebei kommt vieles auf die individuelle Denkart desselben und auf äußere Umstände an. Einfachheit im Anzuge eines morgenländischen Despoten würde eben so wenig angemessen seyn, als Pracht und Ueberladung einem Kaiser Joseph II., einem König Friedrich II.; und der Fürst auf der Jagd, oder auf einer Reise hat nicht den Prunk in seiner Kleidung, als wenn er Audienz ertheilt. Der Verschwender, die Kokette — lieben Ueppigkeit und Flitter; der bescheidene Mann ist es auch in seiner Tracht. Die Buhlerin wird auch in der Art ihres Anzuges etwas Lockendes, Verführerisches haben, nicht so das tugendhafte Mädchen. Es zieht an ohne Putz, — sein innerer Werth läßt es den äußern entbehren. Der Melancholie entspricht es nicht, wie dem heitern Gemüthe, helle Farben zu wählen; dagegen wird der Hochmuth, durch Stoff und Farbe, vor Allen hervorzustechen, und seine Ansprüche geltend zu machen, sich bemühen; der Geizige jedoch Alles aus seinem Anzuge entfernen, was kostspielig oder nicht dauerhaft ist, sein Gewand, der Mode wegen, nicht ändern ꝛc. Das Charakterkostüm ist deswegen so nothwendig, weil es gleichsam die sichtbare Hülle des unsichtbaren Charakters ist. Ferner kommt auch manches auf die augenblicklichen Umstände an, in denen sich die Person befindet, welche der Schauspieler darstellt. Zu Hause kleidet man sich in's häusliche Gewand, besonders bei gewissen Beschäftigungen. Der komische Schauspieler darf in seiner Kleidung eben so wenig, als im Spiele selbst, übertreiben. Die Kleidung der Schauspielerinen sey jedesmal gewählt, angemessen ihrer Rolle; einfach, bescheiden und sittsam als Emilie; üppig und prachtvoll als Cleopatra. Im Morgenlande zeige sich reizende Nachlässigkeit, malerische Unordnung. Sittsamkeit aber bleibe ihnen heilig, auch wenn

Digitized by Google

sie eine Buhlerin darstellen. Sie haben also den Anzug zu wählen, nicht der ihnen am besten läßt, sondern der ihrer Rolle am meisten zusagt. Das ideale Kostüm eignet sich für das romantische Drama, und es wäre eben so unpassend, einen Don Juan im sogenannten französischen Kostüm, als in altdeutscher Tracht auftreten zu lassen. Ein solches Kostüm entlehnen wir am zweckmäßigsten aus den Ländern, aus welchen die Romantik hervorging, aus Italien, Spanien. Ueberhaupt hat der Schauspieler das Kostüm, auf welches die dramatische Handlung hinweist, mit dem darzustellenden Charakter, seiner Persönlichkeit und der Würde der Kunst zu vereinigen. Natürlich bewegt sich der Komiker hierin mit mehr Freiheit. Das Umkleiden aber so schleunig, als möglich, zu bewerkstelligen, ist ein um so dringenderes Erforderniß, als ohnehin durch das häufige Wechseln der Dekorationen die Handlung des Stückes unterbrochen und in ihrem raschen Fortgange gehemmt wird.

§. 789. **Von Seite der Direktion wird zur Vollendung eines guten Schauspiels erfordert:** eine zweckmäßige Beleuchtung des Ganzen; eine angemessene, abwechselnde, den Schauspieler bescheiden unterstützende, aber seine Leistungen nicht übertäubende Dekoration; ein gewandter und fertiger Soufleur; eine präcise Maschinerie, wozu auch die Decenz und Uebung der auftretenden Statisten gehört; ein rascher Gang des Stückes ohne lange und unnöthige Unterbrechungen; ein nach akustischen Regeln gebautes, einfach verziertes Schauspielhaus; ein fähiger Regisseur, als die Seele der ganzen Schauspielergesellschaft, der das Ganze zu umschließen, und mit Besonnenheit in allen Theilen des Details, und wo es Noth thut, zu leiten vermag; der alle Rollen unparteiisch vertheilt, und über dem eigenen Spiele nicht die Direktion des Ensemble vergißt; der mit Wohlwollen und Würde Fehler rügt, der das schlummernde Talent zu wecken, das aufkeimende zu ermuntern und zweckmäßig zu beschäftigen, und die kleine Eifersucht zwischen den Individuen der Gesellschaft nur zur Vervollkommnung des Ganzen zu benützen sucht; der endlich den Geist der wahren Kunst auf alle Weise befördert und aufrecht erhält. Ueberhaupt muß in den zusammengehörigen Wirkungen der verschiedenen, für den dramatischen Zweck zu Hilfe gerufenen Künste, Einheit, Geist und Geschmack herrschen. — Selbst die Reihenfolge der Stücke, zumal an einem Abende, ist nicht außer Acht zu lassen.

§. 790. **Was zuletzt das Orchester betrifft, so muß**



Digitized by Google

die Musik dem Inhalte des Stückes angemessen seyn. Es gehört also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Lustspielen. Die Anfangs-Symphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen, aber auf den ersten Aufzug des Stückes zugleich vorbereiten; als Beispiel diene Beethoven's Ouvertüre zu Goethe's Egmont, Reichardt's Ouvertüre zu Macbeth; die zwischen den einzelnen Aufzügen vorkommenden Symphonien aber müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit dem Anfange des folgenden harmoniren; so wie die Schluß-Symphonie, wenn sie Statt findet, dem Schlusse des letzten Aufzuges entsprechen muß. — Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prachtvoll, mit Feuer und Geist gesetzt seyn; doch wird auch hier wieder der Hauptton des Ganzen mannichfache Modifikationen nöthig machen. Die Symphonien zu Lustspielen müssen frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft seyn. Aber auch hier wird nach dem Grundtone der Dichtung die Musik sich modificiren. Die Anfangs-Symphonie kann nach dem Gutbefinden des Komponisten aus zwei oder drei Sätzen bestehen. Die Symphonien zwischen den Aufzügen werden am natürlichsten zwei Sätze haben, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, und nach dem Anfange des folgenden richten sollen. Doch ist dieß nur dann nöthig, wenn die Gemüthsstimmungen der beiden Akte einander allzu sehr entgegen sind. Sonst genügt ein Satz, von gehöriger Länge, um die Bedürfnisse der Darstellung indeß besorgen zu können. Uebrigens muß die Anfangs-Symphonie sehr stark und vollständig seyn, um nachdrücklich in's Gehör zu fallen.

### Literatur der Schauspielkunst.

§. 791. Diderot de l'art dramatique. Oeuvres tom. IV. part. II. pag. 611 ff.

G. E. Lessing's hamburgische Dramaturgie. Berlin 1765. 8. 2 Thle.

J. J. Engel's Mimik. Berlin 1785—1786. 8. 2 Bde. mit Kupfern.

Das dramaturgische Etwas von Bode und Claudius. Hamburg 1774.

Einige Aufsätze von Sonnenfels.

W. A. Iffland, über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen. Gotha 1784.

Digitized by Google

W. A. Iffland, Theateralmanache.

— — Dessen Theorie der Schauspielkunst. Berlin 1815. 2 Bde. 12.

J. F. Schink's dramaturgische Monate. 4 Thle. Grätz 1781 und 1782. 8. — Ferner die dramat. u. a. Skizzen. Schwerin 1790. 8. — Wien 1793. — Das Theater zu Abdera. 2 Thle. Berlin 1787—89.

Dramaturgische Blätter von A. v. Knigge. Han. 1789.

Peter Camper, Vorlesungen über den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften durch die Gesichtszüge ꝛc. a. d. Holl. übersetzt von G. v. Schatz. Berlin 1793. 4.

C. A. Böttiger's Entwicklung des Iffländischen Spiels. Leipzig 1796. 8.

Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst (von Einsiedel). Leipzig 1797. 8.

v. Goethe (in Wilhelm Meister), (Regeln für Schauspieler, in 91 Paragraphen abgefaßt, in Bd. IV. der nachgelassenen Werke S. 296—326).

Heinr. Collin in seinem didaktischen Gedichte über diesen Gegenstand. — Neue deutsche Dramaturgie. Altona 1798.

J. Koller's Aphorismen für Schauspieler und Freunde dramatischer Kunst. Regensb. 1804. 8.

v. Seckendorf (genannt Patrik Peale) in mehreren Schriften, in seiner Grundform der Toga. Göttingen 1812 — in seiner Kritik der Kunst, ebend.; ferner in seinen Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums und der neuern Zeit, Aarau 1814; und vornehmlich in den Vorlesungen über Deklamation und Mimik. Braunschweig 1818.

G. L. P. Siever's Schauspieler-Studien. Leipzig 1813. 8.

Dramaturgisches Wochenblatt. Berlin 1815—17. 3 Bde.

A. Klingemann's Vorlesungen für Schauspieler. Helmst. 1818.

G. Reinbeck's dramaturgische Abhandlungen. Cobl. 1822. 8.

A. Müllner's Almanach für Privatbühnen v. J. 1817.

Das vielumfassende Werk des Engländers Gilb. Augustin Chironomia, welches eine besondere Notenschrift für die Geberden liefert, und in einem deutschen Auszuge von Michaelis. Leipzig 1818. 8. 2 Bde. erschienen ist.

F. W. Ziegler's systematische Schauspielkunst — in ihrem ganzen Umfange. Wien 1820. 8.



Digitized by Google

L. Tieck's dramaturgische Blätter. Breslau 1817. 2. Aufl. 1825. 1821—1826. 2 Thle.

Leben F. L. Schröder's von Prof. F. L. W. Meyer. Hamburg 1819. 2 Bde. 8.

Franç. Joh. Talma Reflexions sur l'art théâtral. Paris 1825.

F. L. Schmidt's dramaturgische Aphorismen. 3 Bde. Hamburg. 1820—1827. 8.

Fr. G. Zimmermann's dramaturgische Blätter. Hamburg u. 1822, 1827 u. 1828. 8.

E. Thürnagel, Theorie der Schauspielkunst. Heidelberg 1836. 8.

Ch. Grabbe, über das Düsseldorfer Theater. Düsseldorf 1835, 12. — Allgemeines Theaterlexikon, herausgegeben von Blum, Herloßsohn, Marggraf. Altenburg und Leipzig 1839 ff. 8.

P. A. Wolff's hie und da zerstreute dramaturgische Aufsätze.

---

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Gedruckt bei den Edlen v. Ghelen'schen Erben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google