

## D.

## Oberfaum.

(Baukunst.)

Ist das oberste Ende des Säulenstamms, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleicht. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgeforderten Theil gehalten werde, schließt er sich vermittelst des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf stehenden Figur zu sehen ist. Die Höhe des Oberfaumes wird in allen Ordnungen von 2 Minuten, und seine Auslaufung 27 bis 27  $\frac{1}{2}$  Minuten genommen.

## Obligat.

(Musik.)

Vom italiänischen Obligato. Man nennt in gewissen mehrstimmigen Construktionen die Stimmen obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden sind, daß sie einen Theil des Gesanges, oder der Melodie führen, und nicht bloß, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelstimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne spielen. Die Mittelstimmen, welche bloß der Harmonie halber da sind, können weggelassen werden, ohne daß das Stück dadurch verstümmelt oder verdorben werde; sie können einigermassen durch den Generalbass ersetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stück eben so verstümmeln, als wenn man hier und da einsele Takte aus der Hauptstimme übergienge.

## Ochsenaugen.

(Baukunst.)

Ovale Oeffnungen, oder kleine Fenster, die bisweilen in großen Gebäuden in den Fries, oder auch über große Hauptfenster, zur Erleuchtung der Zwischengeschosse, oder so genannten Entresols angebracht werden. Wo dergleichen Zwischengeschosse nicht sind, fallen auch die Ochsenaugen, die sonst zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Pallästen, wo die Entresols am nöthigsten sind, ist man oft genöthiget, die Ochsenaugen über die Fenster eines Hauptgeschosses anzubringen. Damit sie aber da keinen Uebelstand machen, werden sie mit den Verzierungen der Fenster auf eine geschickte Weise verbunden. Am Fries stehen sie ganz natürlich, weil sie da die Stellen der Metopen, die ihrem Ursprunge nach offen seyn sollten, vertreten \*).

## Octave.

(Musik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenste Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeife angiebt, wenn man sie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave dessen, den die ganze Sayte oder Pfeife angiebt, genennet \*\*). Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit,

\*) S. Metopen.

\*\*) S. Klang.

Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann also sagen, die Octave sey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die achte Sayte vom Grundton ist. Also kommt auf der achten diatonischen Sayte der Ton der ersten, oder untersten, noch einmal so hoch wieder. Eben so wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die zehnte den dritten Ton, oder die Terz u. s. f. Deswegen kann man sagen, daß alle Töne des Systems in dem Bezirk der Octave enthalten seyen; weil hernach dieselben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. s. f. erhöht, wieder kommen. Also hat unser diatonisches System nicht mehr, als sieben verschiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöht wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapason (*δια πασων*), das ist das Intervall, das alle Sayten des Systems in sich begreift. Und daraus läßt sich auch verstehen, was der Ausdruck sagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne sey von acht Octaven \*).

Das Wort Octave hat also einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Systems, in sofern alle Töne darin enthalten sind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Diesen Sinn hat es in der so eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier sagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven. Denn bedeutet das Wort auch das Intervall, dessen Beschaffenheit vorher beschrieben worden. Bey dieser Bedeutung ist zu merken, daß nicht nur die achte diatonische Sayte eines Tones, die seine eigentliche Octave ist, sondern auch die fünf-

\*) S. Umfang.

zehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechs, zehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieselbe vollkommene Weise mit dem Grundton harmoniren.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenste Harmonie; aber eben darum hat sie auch den wenigsten harmonischen Reiz. Der Grundton, bloß mit seiner Octav angeschlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber ist es, wenn er von seiner Quinte oder von seiner Terz begleitet wird; weil man in diesen beyden Fällen die beyden Töne besser unterscheidet, und dennoch eine gute Uebereinstimmung derselben empfindet. Deswegen sagen die Tonsetzer, die Octave klinge leer, und verbieten sie, wo nur eine Hauptstimme ist, anders zu setzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird sie auch in dem begleitenden Generalbass oft weggelassen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt, weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder absteigend, z. E. also:



gegen andere consonirende Intervalle sehr matt klingen, und in dem Satz scharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reihe solcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruck etwas fürchterliches erfodert, sehr gute Wirkung, wie man in dem Graunischen

nischen fürtrefflichen Chor Mora etc. aus der Oper Iphigenie, sehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton ist  $\frac{1}{2}$ , oder  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  u. s. f. und an diesem Verhältniß darf nichts fehlen, sonst wird sie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieses eigen, daß sie nicht anders, als rein erscheinen darf.

## D D e.

(Dichtkunst.)

Das kleine lyrische Gedicht, dem die Alten diesen Namen gegeben haben, erscheint in so mancherley Gestalt, und nimmt so vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich scheint, einen Begriff festzusetzen, der jeder Ode zukomme, und sie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Rosenstrauch sind kaum so viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieses Gedichtes von der hohen pindarischen Ode bis auf die scherzhafte, niedliche Ode des Anacreons. Es scheint, daß die Griechen den Charakter dieser Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen bestimmt haben. Die neuern Kunststrichter geben Erklärungen davon, und bestimmen ihren innern Charakter; aber wenn man sich genau daran halten wollte, so müßte man manche pindarische und horazische Ode von dieser Gattung ausschließen.

Nur darin kommen alle Kunststrichter mit einander überein, daß die Oden die höchste Dichtungsart ausmachen, daß sie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht sind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menschen unterscheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet sich bey dem

Odenndichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieses ist nicht so zu verstehen, als ob zu jeder Ode mehr poetisches Genie erfordert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anacreon ein größerer Dichter sey, als Homer: sondern so, daß die Art, wie der Odenndichter in jedem besondern Falle seine Gedanken und seine Empfindung äußert, mehr Poetisches an sich habe, als wenn derselbe Gedanken, dieselbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epischen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er sagt, das sagt er in einem poetischen Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein anderer Dichter. Mit einem Wort, er entfernt sich in allen Stücken weiter von der gemeinen Art zu sprechen, als jeder andere Dichter. Dieses ist sein wahrer Charakter.

Deswegen aber ist nicht jede Ode erhaben, oder hinreichend; aber jede ist in ihrer Art, nach Maaßgebung dessen, was sie ausdrückt, höchst poetisch; ihr Ausdruck, oder ihre Wendung hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung setzt, oder doch sehr einnimmt. Um dieses zu fühlen, lese man die zwanzigste Ode des ersten Buchs vom Horaz. Mäenas hat sich selbst bey dem Dichter zu Gaste; in der gemeinen Sprache würde dieser ihm geantwortet haben: Du kannst kommen, wenn du mit schlechtem Wein, als dessen du gewohnt bist, vorlieb nehmen willst. Ein Dichter, der sich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieses etwas feiner und witziger sagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen sapphischen Ton vorträgt; und indem er ihn in einer

einer hohen poetischen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es ist also nicht die Größe des Gegenstandes, der besungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffes, darin man den Charakter dieses Gedichts zu suchen hat; es erhält ihn allein von dem besondern und höchstlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte sieht, darin sie die Phantasie und die Empfindung reizet. So leicht es ist, das Charakteristische dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, so schwer ist es, dasselbe durch umständliche Beschreibung zu entwickeln.

Da sie die Frucht des höchsten Feuers der Begeisterung, oder wenigstens des lebhaftesten Anfalls der poetischen Laune ist: so kann sie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieser Gemüthszustand kann seiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem solchen Zustande alles übersieht, was nicht sehr lebhaft rühret, so sind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruck entweder erhaben, hyperbolisch, stark und von lebhaftem Schwung, oder von besonderer Innehmlichkeit; alles Bedächtliche und Gesuchte fällt da nothwendig weg. Darum ist auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchst natürlich für diesen außerordentlichen Zustand des Gemüthes, darin man nichts sucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorstellungen von selbst, von der Natur angehothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entstanden ist, nicht durch methodisches Nachdenken, sondern der Lebhaftigkeit der Phantasie und des Witzes gemäß. Es ist darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, der ein zergliedernder, oder zusammensetzender Verstand entwickelt, aber eine den Gesetzen der Einbildungskraft und der Empfin-

dung gemäße, nach welcher der poetische Zauber des Dichters insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung oder sanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und sehr merkwürdige Schilderung des innern Zustandes, worein ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine besondere Veranlassung auf eine kurze Zeit ist gesetzt worden. Man wird von diesem sonderbaren Gedicht einen ziemlich bestimmten Begriff haben, wenn man sich dasselbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigsten, schönsten, oder lieblichsten Farben der Dichtkunst ausgeschmückte Ausrufung vorstellt.

Wir müssen aber nicht vergessen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein so außerordentlicher Zustand, wie der ist, da man vor Fülle der Empfindung singt und springet, (dies ist wirklich der natürliche Zustand, der die Ode hervorgebracht hat,) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verursachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Weckklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken, zu Hülfe \*). Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiset, wie viel Kraft das Melodische des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in seiner Laune zu unterhalten \*\*). In der Gemüthsstimmung, worin der Odedichter sich befindet, spricht man gerne in kurzen, sehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer sind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher

\*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

\*\*) S. die Vorrede zu der ersten Sammlung der Gedichte der Frau Karstin.

Daher ist zu vermuthen, daß jede wirkliche Ode, sie sey hebräischen, griechischen, oder celtischen Ursprunges, in dem Klange mehr Musik verathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieses liegt in der Natur. Als man nachher die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunst machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechischen Dichter fand mancherley Gattungen desselben \*). Die Anordnung der Verse in Strophen, die nach einem Muster wiederholt werden, scheint blos zufällig zu seyn, ob sie gleich igt bey nahe zum Gesetz geworden.

Dieses scheint also der allgemeine Charakter aller Oden zu seyn.

In besondern Zügen aber herrscht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton ist sie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder sie ist blos ernsthaft und pathetisch, oder gar wol nur klein, launisch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und stürmenden Pauke, bis auf den sanften Ton der Flöte sind, so vielfältig kann der Ton seyn, in welchem der Odenichter singt: und in dem Ton ist die Ode bald durchaus gleich, bald steigend, bald fallend. Eben so mannichfaltig ist sie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt sie uns den Dichter in lebhafter Empfindung sehen, deren Veranlassung wir nicht wissen, bis er ganz zuletzt den Gegenstand kurz anzeigt, der ihn in diesen außerordentlichen Zustand gesetzt hat. So ist Klopstoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungewein feyerlich und pathetisch an:

Der die Schitungen lenkt, heisset den

frömmsten Wunsch  
Mancher Seligkeit goldenes Bild  
Oft verwoben, und ruft da Labyrinth

hervor,  
Wo ein Sterblicher gehen will.

\*) S. Sylbenmaaß; Versart.

In diesem Ton und in dieser Materie über die verborgenen Wege der Vorsicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu lassen, wodurch diese feyerlich ernsthaftete Betrachtung veranlaßt worden. Ganz am Ende entdecken wir sie, da der Dichter sie kurz anzeigt, und nun schweiget. Er kommt zuletzt auf diese Betrachtung:

Oft erfüllet er (Gott, der das Schiffal  
geordnet) auch, was das erzitternde  
Rolle Herz kaum zu wünschen waget.  
Wie von Erdummen erwacht, sehen wir  
denn unser Glück,  
Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeigt er uns erst die Veranlassung aller dieser Betrachtungen, indem er schließt:

Dieses Glück ward mir, als ich zum  
erstenmal  
Bodmers Aemem entgegen kam.

Anderemal läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenstand, der ihn belebt, sehen, verweilet sich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Gesicht, und hält sich bis ans Ende mit Neufserung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlaßt hat. Ein Beispiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeigt uns gleich seinen Gegenstand, indem er mit dem Wunsch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte seiner Seele anvertraut ist, glücklich fahren möge. Denn verläßt er diesen Gegenstand; die Sorge für seinen Freund führt ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menschen, die es zuerst gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieser Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menschen, die alles wagt, was sie nicht wagen sollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken schließt:

Coelum ipsum petimus stulticia,  
neque

Per nostrum patimur scelus  
Iracunda Iovem ponere fulmina.

Hier ist also der Plan der angeführten Klopstokischen Ode gerade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenstand, der den Dichter ins Feuer gesetzt, nur einen Augenblick, und halten sich durch die ganze Ode bey der Wirkung desselben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenstand allein den ganzen Gesang aus. So ist die zehnte Ode des Horaz im ersten Buche ein Lobgesang auf den Mercurius, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; der Dichter wendet sein Auge mit keinem einzigen Blick von seinem Gegenstand ab. Klopstoks Ode, die beyden Musen, ist eine höchst poetische Beschreibung des Gegenstandes, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; und die meisten Oden des Anakreon sind liebliche Schilderungen eines Gegenstandes, den der Dichter nicht einen Augenblick verläßt.

In andern Oden wechseln Ursach und Wirkungen wechselweis ab. Der Dichter macht zwar öfters, aber kurze Ausschweifungen von seinem Gegenstand, kommt aber bald wieder auf ihn zurück. Oft aber sehen wir ihn in einem hohen poetischen Laumel, dessen Veranlassung wir kaum errathen, und unter dessen mannichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zusammenhang erblicken. Ein Beyspiel hievon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmste der Musen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet sie irgends ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen möchte, zu singen; er läßt uns nicht merken, warum er diesen Wunsch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Gesang der Muse,

die gekommen sey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber ist erzählt er uns, wie er in seiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumschweifend eingeschlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren sicher zu liegen. Doch scheint er uns merken zu lassen, daß er diese Wohlthat den Musen, seinen Schutzgöttinnen, zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort, die Musen für seine Beschützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern seiner Landgüter sicher herumirret. Ihnen verdankt er, daß er weder in der Niederlage bey Philippum umgekommen, noch von dem umgefürzten Baum erschlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entferntesten furchtbaresten Länder reisen, und sich unter die wildesten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäsar und sagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er jetzt die Ruhe sucht, sie im geheimen Umgange mit den Musen finde, rühmet sie, daß sie Lust daran haben, ihm gelinde Rathschläge einzuslößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er sich lang aufhält, und scheint uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterstützt, einen leichten Sieg über sie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn gestanden. Dieses leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Segen der Götter gewinne, und von großer Wirkung sey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß sie alle Macht, die auf Unrecht abzielt, verabscheuen, und erwähnt zur Bestätigung dieser Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Cyclopes, oder Briareus, den verwegnen Drion, den Typhöus, den Ti-

tyus

tyus und den Pirithous betroffen. — Und damit ist die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenstand, oder was für ein Gedanken den Dichter so lebhaft gerührt hat, daß er in einem so feurigen Ton erst die Calliope vom Himmel ruft, denn so sehr gegen einander abstechende Vorstellungen in diesem Gesang vereiniget. Von den Auslegern des Horaz sagt einer dieses, ein anderer etwas anderes, und einige getrauen sich gar nicht das Räthsel aufzulösen; so sehr versteckt ist oft der Plan des Odenichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan sehr versteckten Ode verbreiten kann, so will ich meine Gedanken über die Veranlassung und den Plan dieser Ode hieher zu setzen wagen, den Baxter, wie höhnisch auch unser sonst fürtreffliche Gesner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigstens zur Hälfte errathen hat.

Cäsar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zuletzt auch seine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mäcenas, über die Lage der Sachen sich unterreden haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgestoßen seyn, daß diese, auf so große Macht gegründete Herrschaft, vielleicht doch nicht sicher genug sey. Diese Vorstellung rührte den Dichter auf das lebhafteste, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieser Herrschaft eine völlige Sicherheit zu verschaffen wäre. Cäsar müßte die Künste der Musen in Flor bringen, dabey sich durchaus einer gelinden Regierung befeissen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiser Ueberlegung veranstalten. Es sey nun, daß der Dichter seine Gedanken hierüber bloß seinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cä-

sar selbst errathen zu lassen, sich vorgelegt habe, so war allemal die Sache höchst bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu gesagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geschrieben worden, zu errathen, was er damit habe sagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Calliope ist schon zweydeutig: man konnte sie auslegen, daß der Dichter die Göttin um ihren Beystand für diesen Gesang anrufte; aber er meynete es so, sie soll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Gesänge dem Cäsar beyzustehen, und durch Ermunterung vieler Dichter seinen Zeiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er sieht auch den Anfang dieser guten Zeit; aber er will nicht zu offenbar sprechen; er kommt plötzlich auf sich selbst zurück, ohne den Hauptgedanken fahren zu lassen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Musen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden sollte, beschützt haben, und noch beschützen. Dieses ist eine Art Allegorie, wodurch er zu verstehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, sondern, wie ein unschuldiger Dichter, bloß sich zu ergötzen sucht, sonst keine Ansprüche macht, und jedem seine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieses drückt er sehr poetisch aus, daß die Musen ihm sichern Schutz angedeyen lassen. Damit bestätigt er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung sicher sey, und den, daß der Regent wenigstens den Schein annehmen soll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich so scheint, auf den Cäsar, der auch in diesem Fall sey, weil er sich auch mit den Musen beschäftigt, die ihm des-

wegen

wegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es wirklich leicht sey, mit Ueberlegung und Weisheit selbst gegen die Auflehnung einer noch größern Macht sich in Sicherheit zu setzen, und allenfalls die Aufrehrer, die insgemein sich ihrer Macht auf eine unbesonnene Weise bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben so verdeckt und allegorisch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung die Götter für die neue Regierung zu interessieren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabscheuen und bestrafen.

Dieses ist überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von sehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutsamkeit zu sprechen, und darin gleicht er dem Solon, der sich närrisch anstellte, um dem atheniensischen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verschiedenen Arten der Ode in Absicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derselben betrachtet. Eben so ungleich ist sie sich selbst auch in Ansehung des Inhalts, oder der Materie, die sie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine oder erhabene Gedanken, jeder Gegenstand, von welcher Art er sey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey bloß darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopstock so feyerlich denkt, von Empfindung so ganz durchdrungen wird, oder eine so hoch fliegende Phantasie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein anderer kaum zu einiger Aufmerksamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von so einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode

Sponda, ich will nicht sagen in so hohem feyerlichen, sondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anständigen Tone haben besingen können? Der wahre Odenmacher sieht einen Gegenstand, der mancherley liebliche Phantasien, oder auch wichtige Vorstellungen, oder starke Empfindungen in ihm erweckt: tausend andre Menschen sehen denselben Gegenstand mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf ist mit einer Menge merkwürdiger Vorstellungen angefüllt, die wie das Pulver sehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende schnell entzünden.

Der gewöhnlichste Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht außerordentlichem Genie zum Singen erweckt, ist von leidenschaftlicher Art; und unter diesen sind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeinsten. Die beyden erstern sind allem Ansehen nach die ältesten Veranlassungen der Ode, so wie sie es vermuthlich auch von Gesang und Tanz sind, die allem Ansehen nach ursprünglich mit der Ode verbunden gewesen. Der noch halb wilde, so wie der noch unmündige Mensch aufsert diese Leidenschaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menschen in Heulen und Wehklagen ausbricht, scheint hienächst auch Oden veranlassen zu haben; durch Nachahmung solcher von der Natur selbst eingegebenen Oden, ist der Stoff derselben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Absicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige sind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beschreibung oder Erzählung der Eigenschaften des Gegenstandes der Ode; andre sind phantastereich, und legen uns lebhaft Schilderungen, von einer feurigen Phantasie

ent.



entworfen, vor Augen; endlich ist eine dritte Art empfindungsvoll. Am öftersten aber ist dieser dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermischt. Zu der ersten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgesänge, wovon wir die ältesten Muster in den Büchern des Moses und in den hebräischen Psalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieser Art, wiewol sie in einem ganz andern Geist gedichtet sind: insgemein aber sind sie nichts anders, als höchst poetische Betrachtungen zum Lobe gewisser Personen, oder gewisser Sachen. In diesen Oden zeigen die Dichter sich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenstände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrschende Afekt ist Bewunderung, und oft sind sie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantastische Beschreibungen, oder Schilderungen gewisser Gegenstände aus der sichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blandusische Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andere dieses Dichters. Man sieht, wie dergleichen Gesänge entstehen. Der Poet wird von der Schönheit eines sichtbaren Gegenstandes mächtig gerühret, seine Phantasie geräth in Feuer, und er bestrebt sich, das, was diese ihm vormahlt, durch seinen Gesang zu schildern. Bisweilen ist es ihm dabey bloß um diese Schilderung zu thun, wodurch er sich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenstand in ihm verursachet hat, nährt; andermal aber veranlaßet das Gemählde bey ihm einen Wunsch, oder führet ihn auf eine Lehre, und diese setzet er, als die Moral seines Gemähldes hinzu \*). Von dieser Art ist die Ode des Horaz an den Sextius \*\*), und viel andre dieses Dich-

\*) S. Moral.

\*\*) Lib. I. Od. 4.

ters. Sie scheint überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts für sich zu haben. Denn die natürlichen Gegenstände, wodurch die Sinne sehr lebhaft gereizt werden, sind unerschöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer sittlichen Wahrheit werden. Diese Oden sind auch vorzüglich eines überraschenden Schwunges fähig, durch den der Dichter seine Schilderung auf eine sehr angenehme, meist unerwartete Weise auf einen sittlichen Gegenstand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beispiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruck mitzutheilen, den dieser Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir sehr angenehm überrascht, wenn wir sehen, daß alles dieses bloß auf das Lob seines Weines abzielt; denn der Dichter setzet am Ende seiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein lieber Bach,  
Mit meinem Wein sollt du dich nicht  
vermischen.

Die dritte Art des Stoffs ist der empfindungsvolle. Der Oden-dichter kann von jeder Leidenschaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn besinget er entweder den Gegenstand der Empfindung und zeigt uns an ihm das, was seine Liebe, sein Verlangen, seine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite seinen Unwillen, Haß, Zorn und seine Verabscheuung verursacht; die Farben zu seinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, sie sind sanft und lieblich, oder feurig, finster und fürchterlich, nachdem die Leidenschaft selbst das Gepräg eines dieser Charaktere trägt; oder er schildert den Zustand seines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenschaft, die ihn beherrscht, wobey er sich begnügt den

den Gegenstand derselben blos anzudeuten, oder auch nur errathen zu lassen. Gar oft mischet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Bestrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apostrophen, in sein Lied. Seine Lehren und Sprüche sind allemal von der Leidenschaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum sind sie zwar allemal nachdrücklich, dem in Affect gesetzten Gemüthe sehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend stark und wahr, andermal aber hyperbolisch, wie denn die Leidenschaft insgemein alles vergrößert oder verkleinert, auch oft nur halb, oder einseitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung gesetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenschaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite sieht, wenn er ein Mann ist, der tief und gründlich zu denken gewohnt ist: da giebt die Empfindung seinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt sie zu wahren Machtsprüchen, gegen die Niemand sich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichsten sind die Oden, darin dieser dreyfache Stoff abwechselfelt; da der Dichter von einem Gegenstand lebhaft gerühret, jede der verschiedenen Seelenkräfte an demselben übet; da Verstand, Phantasie und Empfindung bald abwechseln, bald in einander fließen. In diesen herrscht eine höchst angenehme Mannichfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenstand erweckt, der uns da in einem mannichfaltigen Licht auf eine höchst interessante Weise vorgestellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyspiele zeigen, wie ein Gedanke, eine Vorstellung, die Neufdritter Theil.

ferung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen diese Beyspiele aus dem Horaz, als dem bekanntesten Odenndichter, wählen.

Die eilfte Ode des ersten Buches ist nichts anderes, als dieser Satz: es ist kläger das Gegenwärtige zu genießen, als sich ängstlich um das Künftige zu bekümmern. Er ist auf die kürzeste und einfachste Weise in eine Ode verwandelt. Diese Verwandlung wird dadurch bewirkt, daß der Dichter mit Affect die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den besondern Fall dieser Person mit Wärme und lebhaftem Interesse anwendet, daneben alles mit starken poetischen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buches ist die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiser Mann sich weder durch das anscheinende Glück zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glücks kleinnüthig machen läßt,“ höchst poetisch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er diese Lehre in einem warmen dringenden Ton einschärft. Erst wird sie in einer kurzen sehr mahlerischen Allegorie vorgetragen.

Rectius vives, Licini, neque altum  
Semper urguendo, neque dum procellas  
Cautus horrefcis, nimium premendo  
Lictus iniquum.

Denn folget eine affectvolle Anpreisung eines durch Mäßigung glücklichen Lebens, sehr kurz und lebhaft durch ein paar mahlerische Meisterzüge ausgedrückt.

Auream quisquis mediocritatem  
Diligit, tutus caret obsoleti  
Sordibus tecti, caret invidenda  
Sobrius aula.

M m

Schon

Schon diese beyde Strophen stellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter sehr am Herzen, seinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affectreichen Ton fort zuerst die heftige Unruhe, die die Hohen begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchst treffende allegorische Bilder zu schildern:

Saeptus ventis agitur ingens  
Pinus; et celsae graviore casu  
Decidunt turres; feriuntque sum-  
mos  
Fulgura montes.

Hernach seinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiser Mann bey widrigem und günstigem Glücke dessen Veränderlichkeit bedenkt, deren ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus ziehet er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glück eine bessere Zukunft hoffen lasse.

— Non si male nunc et olim  
Sic erit.

Zuletzt stellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernsthaften Geschäften den Bogen spannt, sondern auch bisweilen durch den Klang der Cithar, sich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiser Mann sich nicht ohne Unterlaß mit schweren Geschäften abgiebt; und schließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glücke sich herzlich, und im günstigen vorsichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer sehr kurzen und furtrefflichen Allegorie geschieht.

Rebus angustis animosus atque  
Fortis appare; sapienter idem  
Contrahe vento nimium secundo  
Turgida vela.

Hier sieht man sehr deutlich, wie eine gemeine Vorstellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des ersten Buches sehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeständigkeit in der Liebe giebt, zu einer sehr schönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts sagen, als dieses einzige: du bist eine Unbeständige, die mich nicht mehr anlocken wird. Die Wendung, die er diesem Gedanken giebt, und der höchst lebhafteste Ausdruck, macht ihn zur Ode. „Wen magst du nun gefesselt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglückliche weiß nicht, wie bald du ihm untreu werden wirst! Ich bin aus deinen Fesseln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine nassen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweiht!“

Man siehet aus diesen Beyspielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den starken Affect, in dem sie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafteste Bilder zur Ode werden. Würde jemand sagen: seitdem Sybaris die Lydia liebt, hasset er die freye Luft und die Leibesübungen zc. so lag ehemals der Sohn der Thetis versteckt; so weiß man nicht, ob er ein satyrisches Epigramma machen, oder bloß die seltsame Wirkung der Liebe an diesem Beyspiel in philosophischem Ernste zeigen will. Wenn aber dieser Zustand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenschaftliche Empfindungen setzt; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum stürzest du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum hasset er die freye Luft? u. s. w.“ so fühlt jeder sogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenstandes, wenn sich wahre Leidenschaft und starke dichterische Laune darin mischt, zur Ode werden. Nichts anders ist die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affect gezeichnete Schilderung  
der

der Annehmlichkeit eines der Horazischen Landstübe, die er mit der Geliebten zu theilen wünschet. So entstehen auch aus poetischen und bildreichen Schilderungen des innern Zustandes, darin ein Mensch durch irgend eine Leidenschaft gesetzt worden, die angenehmsten, die feurigsten, die zärtlichsten, die erhabensten Oden.

Dieses kann hinlänglich seyn, um von der Natur und den verschiedenen Charakteren der Ode sich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergessen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunst, Zwang, oder aus bloßer Lust nachzuahmen, ihr Genie in den Ton der Ode stimmen, und das, was sie mit so viel Affekt oder Laune ausdrücken, nicht wirklich fühlen. Aber der Dichter muß sehr schlaue seyn, und seine Ode mit erstaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir seine verstellte Empfindung für wahr halten sollen. Es begegnet ihm sehr leichte, daß das, was er sagt, mit dem Ton, darin es gesagt wird, nicht so vollkommen übereinstimmt, als es in der wirklichen Empfindung geschieht. Selbst Horaz konnte sich nicht allemal so verstellen, daß man den Zwang nicht merkte: seine Ode an den Agrippa \*) ist gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von seinem Unvermögen sagt, nicht im Ernst meynet. Von solchen Oden kann man nicht erwarten, daß sie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der wirklichen Begeisterung geschrieben worden. Da es eine der Eigenschaften des dichterischen Genies ist, sich leicht zu entzünden: so kann auch die durch Kunst, oder Nachahmung entstandene Ode, der wahren, von der Natur eingegebenen, sehr nahe kommen.

\*) Lib. I. Od. 6.

Von der Kraft und Wirkung der Ode kann man aus dem Urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyrisch, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas ansteckendes; in der Ode zeigen sie sich aber auf die lebhafteste Weise: darum ist diese Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend. Es waren lyrische Dichter, von denen man sagt, daß sie die noch halb wilden Menschen gezähmet, und unwillkürlich, obgleich mit sanftem Zwange dahin gerissen haben, wohin sie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine besondere Art derselben ist, dieses vor viel andern Werken der schönen Künste voraus, daß sie ihre Kraft auch bey noch rohen Menschen zeigt, da die Beredsamkeit, die Mahleren, und überhaupt die aus verfeinertem Geschmak entstandene Kunst viel weniger popular ist.

Zwar scheint es, daß die hohe Ode sich sehr von dem Charakter, wodurch sie auf den großen Haufen wirket, entferne, da viel Psalmen, pinbarische und horazische Oden oft den feinsten Kennern nicht verständlich genug sind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieser Entfernung der Zeit, in der so unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und sehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches sehr schwer scheint, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig gewesen. Denn ist auch ein Unterschied zu machen zwischen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey besondern, einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzelne Menschen interessirenden Veranlassungen gedichtet worden. Jenen ist das Populare, Verständliche, wesentlich nothwendig; bey diesen wird

der Zweck erreicht, wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Oden sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm wirklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Wirkungen gewisse merkwürdige Gegenstände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die man nichfaltigen, zum Theil sehr außerordentlichen Wirkungen der Phantasie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo sie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheint, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafteste Schilderung des lyrischen Dichters merkwürdig und unvergesslich: manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und wirksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheils-

kraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die schätzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtrefflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leser auf die höchstschätzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak, zu danken haben \*). Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Odenichter; diese sind: Alcäus, Sappho, Seschorus, Ibicus, Bacchylides, Simonides, Alcan, Anakreon und Pindar. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzelne Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger interessant, weil darin blos die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspiele der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewidmet \*\*). Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in je-

\*) Rob. Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelectiones Academicae. Prael. XXV - XXVIII.

\*\*\*) S. Pindar.

dem Trauerspiel kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beste vorbereitet sind, den Eindruck mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Ueberlegung hätte kein schicklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommensten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anbot. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspielen gelegentlich beygehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken, sie seyen mit guter Ueberlegung in das Trauerspiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Wirkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruck der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstützung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Litteratur wol erfahrner Mann, von so reifem Urtheil und so feinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser fürtreffliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odenmacher von außerordentlichem Nutzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthsstimmung, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmeren gesetzt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht,

Schrecken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus heraufsteigen. Hier wäre also fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunststrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer sind, wie in allen Zweigen der Künste, so auch hierin, weit hinter den Griechen zurück geblieben. Horaz war ihr einziger Odenmacher, der den Griechen zur Seite stehen konnte; dieses haben sie selbst eingestanden \*). Aber dieser allein konnte statt vieler dienen. Er wußte seine Leyer in jedem Ton zu stimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindarischen, bis auf das liebliche Anacreontische, und das schmelzende Sapphische Lied, glücklich bearbeitet.

Wir dürfen in diesem Zweig der Dichtkunst keine der heutigen Nationen beneiden. Klopstock kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutschen zurufen:

Schreket noch anderer Gesang dich,  
o Sohn Teutons,

Als Griechengesang: —

— So bist du kein Deutscher! ein Nachahmer.

Belastet vom Joche, verkenntst du dich selber!

Diesen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht sich dem Homer und dem Pindar zur Seite stellen kann. Nichts ist erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als seine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, schmelzender, als die von zärtlichem

M m 3

Inhalt,

\*) Lyricorum Horatius fore solus legi dignus. Quintil. Instit. Lib. X. Cap. 1, 69.

Inhalt. Nur Schade, daß dieser wirklich unvergleichliche Dichter in seinen Oden von geistlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff seinen Flug so hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächst diesem verdienet Ramler eine ansehnliche Stelle unter unsern einheimischen Oden dichtern. Er hat das deutsche Ohr mit dem Wolklang der griechischen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horazischen Ode in der Deutschen vollkommen getroffen. Hierin scheint er seinen Ruhm gesucht zu haben; denn man entdeckt leicht bey ihm den Vorsatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu seyn. Selbst in der Wahl des Stoffs scheint er des Römers Geschmack zum Muster genommen zu haben. Für die höhere Ode ist Friedrich sein August; zu der gemäßigten von sanft empfindsamem, oder bloß phantasiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahreszeit den Stoff, den er allemal in einer höchst angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen bestreut. Was kann anmuthiger und lieblicher seyn, als sein Amynt und Chloe? Höchst mahlerisch und phantasiereich ist die Sehnsucht nach dem Winter, und mit einem höchst glüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter diese schöne Ode geendiget. Nichts ist zärtlicher und von sanfterem Ausdruck, als das wechselseitige Lied Ptolemäus und Berenice.

Auch Lange und Pyra, die es zuerst gewagt haben, der deutschen Ode ein griechisches Sylbenmaaß zu geben, und Uz stehen mit Ehren in der Classe der guten Oden dichtern. Dieser letztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von wirklich nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken

und Bildern, bald den hohen Ernst, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. Cramer hat vorzüglich den Psalm für seine Leyer gewählt; sein Vers strömt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrückliche Kürze des hebräischen Ausdrucks erreicht, so übertrifft er doch darin meistens seine deutschen Vorgänger.

Ueberhaupt scheint es, daß die Ode das Fach ist, darin die deutsche Dichtkunst sich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unsere Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem sie zur besten Anwendung ihrer Talente, die Menschen und ihre Geschäfte besser übersehen könnten!



Außer den, bey dem Artikel *Lyzisch* (S. 301 u. f.) angeführten, von dem lateinischen Gedicht überhaupt, und mithin auch von der Ode, handelnden Schriften, haben darüber noch besonders geschrieben, in französischer Sprache: *Houdard de la Motte* (*Discours sur la poësie en général, et sur l'ode en particulier* vor seinen Oden im 1ten Bd. s. W. Par. 1753. 12. Deutsch von Joh. Frdr. Mey, vor den Oden der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, Leipz. 1728. 8.) — *Gibert* (*Projet de dissertation sur l'ode*, gegen den vorhergehenden *Disc. des la Motte*, in den *Mem. de Litterat. et d'Hist. des A. Mollez*, im 2ten Th. des 2ten Bandes.) — *P. Charl. Roy* (*Reflex. sur l'ode*, in seinen *Oeuvr. mel.* Par. 1727. 12.) — *Remond de St. Mars* (*Reflex. sur l'ode*, in s. *Reflex. sur la Poësie*, im 5ten Bd. s. *Oeuvr. Amst.* 1749. 12.) — *Marmontel* (*Das 15te Kap. im 2ten Bd. s. Poet. frang.*) — *Sabatier* (*Discours sur l'ode*, vor s. *Odes*, Par. 1766. 8.) — *D'Alembert* (*Reflex. sur la poësie, et sur l'ode en particulier*, im 5ten Bande S. 455. s. *Melang. de Litterat. d'Hist.*

d'Hist. et de Philos. Amst. 1767. 12.) — Val. de Rehengac (Eine Abhandlung über die Ode, im 2ten Bd. seiner franz. Uebers. der Oden des Horaz, Par. 1781. 12. 2 Bd.) — Domairon (Der 6te Art. des 2ten Kapitel im 1ten Bd. S. 106 u. f. f. Principes généraux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bd. handelt v. d. Ode.) — —

In deutscher Sprache: J. F. L. W. (Anmerkungen über die Odenpoesie, im 1ten St. von Joh. Wih. Hertels Sammlung Musikal. Schriften, Leipz. 1758. 8.) — Ungen. (Ein Versuch von der Ode, in dem 1ten St. des 2ten Bds. des vermischten Beytrage zur Philos. und schönen Wissensch. vergl. mit dem 2ten Bd. S. 222. der Allg. Deutschen Bibl.) — Auch enthält über die Theorie der Ode vortheilhafte Bemerkungen die Rezension der Klopstockschen Oden in eben dieser Bibliothek im 19ten Bd. — — Uebrigens haben die meisten Verf. unserer Poetiken (S. Art. Dichtkunst, S. 675 u. f.) auch von der Ode, aber strenglich so gehandelt, daß man dadurch nicht einmal belustigt werden kann. — —

Oden haben geschrieben, bey den Griechen: Pindar (s. dessen Art.) — Anacreon (s. dessen Art.) — Fragmente sind übrig vom Alcaeus (s. den Art. Lied.) — Von der Sappho (Die von ihr auf uns gekommenen Fragmente, sind bey den verschiedenen Ausg. so wie auch bey den französischen Uebersetzungen des Anacreon, aber vollständiger in Fuchs. Uesini Carmin. novem illustr. Foem. ex offic. Christoph. Plantini 1568. 8. gr. befindlich. Das bekannte Gedicht an Phaon ist, bey Gelegenheit der Uebersetzung des Longins, und auch einzeln, sehr oft, in alle neuere Sprachen übersetzt, und mannichfaltig erklärt worden. Longepierre hat bey seiner Uebersetzung ihrer und der Gedichte des Anacreon, Par. 1684. 12. ihr Leben geschrieben, und Bante hat ihr einen Artikel gewidmet.) — Stesichorus (in der Samml. des Fulv. Ursinus S. 79.) — Ibykus (Ebend. S. 115 und 218. In der Samml. der Carminum poetar.

novem Lyr. Poet. . . . Alcaei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcaenis, Pindari etc. von H. Stephanus 1560. 8. Anrv. 1567. 12. gr. und lat. und öfter, S. 90 und 423.) — Bacchylides (bey dem H. Steph. S. 240 und 424; bey dem Ursinus S. 119 und 340.) — Simonides (bey dem H. Steph. S. 272. 424. 451. bey dem Ursinus, S. 155: 198 und 328: 340.) — Alkman (bey dem Ursinus, S. 63 und 297. bey dem Steph. S. 334. 425. 455.) — Ueber die mehrere griechischen lyrischen Dichter s. Fabr. Bibl. graec. Lib. II. Cap. XV. — —

Von römischen Dichtern: Q. Horatius Flaccus († 395. Odar. Lib. IV. Epod. L. I. und Carmen Saecul. Ueber die Ausg. s. den Art. Horaz. Einzeln hat seine lyrischen Gedichte, unter andern, Ge. Wade, Lond. 1731. 8. herausgegeben, einige frühern Ausgaben, als der Leipziger (ohne Jahrsz.) 4. und 1492, der Pariser 1498. 4. und anderer nicht zu gedenken. Uebersetzt in das Italienische: außer einzeln Oden, sämtlich vierzehnmahl, zuerst von Giorg. da Jesi 1595. 12. in nachgeahmten Versarten des Originals; von Fed. Monti, Fir. 1672: 1675. 12. 2 Th. in Umschreibungen; von Lor. Mattei, Rom. 1679. 8. eben so; von H. Abriani, Ven. 1680. 8. in reimfr. und gereimten Versen; von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. mit den sämtl. Werken des Horaz; von Girol. del Buono, im 8ten Bd. der Racc. dei Poet. lat. Mil. 1735. 4. in reimfr. Versen; von Stef. Pallavicini, Leipz. 1736. 8. in reimfr. und ger. Versen; von Fr. Borgianelli, mit den sämtl. Werken des Dichters, Ven. 1737. 8. in ger. Versen; von Ott. della Riva, Wer. 1746. 8. eben so; von Greg. Redi, mit den sämtl. Werken des Dichters, Ven. 1751. 8. in reimfr. Versen; von Bertola, und Corsetti, mit den sämtl. W. des Horaz, Sienna 1759: 1777. 8. 2 Bd. vom D. Mattei, 1777. 8. Von Giuf. Ott. Savelli, Liv. 1783. 8. Von einem Ungen. Reggio



Reggio 1786. 8. in ger. Versen. In das Spanische: so viel ich weiß, nur einzele Oden. Fabricius, in der Bibl. lat. I. 421 n. Aufl. führt verschiedene Uebersetzungen des Horaz überhaupt, unter andern eine von Villeno de Vidma, an, welche mir auch sonst schon, allgemein, vorgekommen ist, die ich aber denn doch nicht näher kenne. In das Portugiesische: von Alex. Siqueira, Evora 1633. 8. In das Französische: Vollständig in Versen: achtmahl, von Jacq. Mondot, Par. 1579. 8. Von Rob. und Ant. d'Agneaur, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1588. 8. Von P. Marcafus, P. 1664. 8. Von de Vrle, aber überhaupt nur 18 Oden, Par. 1693. 12. verm. mit 10 andern, 1695. 8. Von Pellegrin, P. 1715. 12. 2 Vd. Von dem Abt Salmon, Par. 1752. 12. Von Ger. Valet de Rehengac, Par. 1752. 1781. 12. 2 Vde. (die beste.) Von Chabanon de Maugris 1777. 12. (nur das 3te Buch.) In Prosa, zehnmal: von Mich. Marolles mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1652. 8. 2 Vde. Von Algay de Martignac, eben so, Par. 1678. 12. 2 Vde. Von F. W. Morvan de Bellegarde, bey der Uebers. des Horaz von Tartaron, P. 1685. 12. 1749. 8. 2 Vde. Von And. Dacier, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1681. 1689. 12. 10 Vde. Amst. 1727. 12. 10 Vde. 1735. 12. 8 Vde. (Diese Uebers. veranlaßte zu ihrer Zeit viele Kritiken, wovon sich nähere Nachr. in Goujets Bibl. frang. Vd. 5. S. 342 u. f. finden.) Von Noel Et. Sanadon, mit den übrigen W. des Dichters, P. 1728. 4. 2 Vde. 1756. 12. 8 Vde. Von Ch. Batasteux mit den übrigen Gedichten (auslassend) 1750. 8. 1763. 12. 2 Vde. Von P. Louisfaint Massen, 1757. 12. Von Desfontaines, Lyon 1759. 12. (aber nicht vollständig.) Von Vaniere 1761. 8. (aber nur das 1te Buch) Von El. Vinet, mit den übrigen W. des H. 1783. 16. 2 Vde. In das Englische: Die erste Uebersetzung derselben schreibt Barton, in seiner history of engl. poet. Vd. 3. S. 424. Anm. d. dem Th. Hawkins im J. 1626. 34.

Wie ofte sie überhaupt übersetzt worden, weiß ich nicht; die mir bekannten Uebersetzer der Oden sind: Röder (1644. 12.) Smith (1649. 8.) W. Holyday (1652. 8.) M. Broome (1660 und 1680. 8.) Th. Creech mit den übrigen W. 1690. Von verschiedenen, nebst den Satiren 1715. 8. 1712. 8. Oldsworth (1719. 8. 1737. 12.) Phil. Francis (1743 und 1778. 8. 4 Vd. mit den übrigen W. des Dichters.) Lower (mit den übrigen Werken des Horaz, 1744. 12. 2 Vd.) Davidson (1746. 8. in Prosa.) Watson und Patrick (1750. 8. 2 Vde. mit den übrigen Werken des Dichters, in Prosa.) Stirling (1752. 1753. 8. 2 Vd. mit den übrigen W. des H.) Christoph. Smart (1754. 12. 2 V. 1762. 12. 2 V. mit den übrigen W. d. H. und in Prosa.) J. Duncombe (1757. 8. 2 Vde. 1767. 12. 4 Vde. mit den übrigen W. des H.) W. Greene (1777. 8. 1783. 8.) J. Gray (1778. 8. mit den Epikeln.) W. Easter (Select Odes of Pind. and Horace 1781. 8.) — In das Deutsche: von Buchholz, Nint. 1639. 8. in Reimen; von den Schülern des M. Vohemus, zu Dresden 1656. 8. vier Bücher eben so jämmerlich; von Rothe, mit den sämtlichen Werken des Dichters, Basel 1671. 8. in Prosa; von Weidner, Leipz. 1690. und (wird man es glauben?) ebend. 1769. 8. in elenden Reimen; von Ruff, mit den sämtlichen Werken des Dichters, Leipz. 1698 und 1707. 8. in Prosa; von Röder, Nürnberg. 1741. 8. das erste Buch in Reimen; von Groschuf, Cassel 1749. 8. 2 Vd. mit den sämtlichen Werken des Dichters, in Prosa; von Lange, Halle 1752. 8. (Hierher gehört aus dem 2ten Theile von G. E. Lessings kleinen Schriften, ein Brief (der 24te) an H. F. der in dem Hamburgischen Correspondenten bey Erscheinung der kleinen Schriften eingerückt wurde, und auf welchen Hr. Lange antwortete. Hierauf erschien erst das Mademecum, und darauf ein Brief von Hrn. Lange an F. Nicolai, und eine Antwort von diesem. In dem 4ten Th. von Lessings verm. Schriften, Berl. 1785. 8. S. 113 u. f. sind diese Schriften sämtlich zu finden.) Von dem Hr. von

von

v. Solms, Braunsch. 1756; 1760. 8. in Reime, zu deren Entschuldigung sich aber sagen läßt, daß der Verf. auf besondere Veranlassung, nicht aus eigenem Antrieb, eine gereimte Uebersetzung übernommen hat; von (Hrn. v. Breitenbauch) Leipzig 1769. 8. 1776. 8. in Reime; von Hrn. Kamler, Verl. 1769. 8. Fünfzehn; nämlich in jedem der verschiedenen, in dem Original vorkommenden 15 Solbenmaße, (vier jambische in den Epoden abgerechnet,) eine, welche nachher durch die in der Berliner Monatschrift eingerückten vermehrt worden sind, dergestalt, daß wir noch die Hofnung haben, die sämtlichen Oden des Horaz durch Hrn. Kamler zu erhalten; von Frd. D. Wehn, zwölf in den Versm. des Originals, Lhb. 1773. 8. aber sehr holprich; von K. A. Küttner, das 1te Buch, Leipz. 1772. 8. metrisch; von verschiedenen, nebst den übrigen W. des Dichters, Ansp. 1773 u. f. 8. 3 B. in Prosa; von C. Mastaller, vierzehn St. in f. Ged. Wien 1774. 8. metrisch; von K. Ferd. Schmid Sechzehn, Leipz. 1774. 8. Von Jac. Frdr. Schmidt, Gorha 1776; 1783. 8. 3 Th. 1793. 8. metrisch; von einem Ungen. Dreßig Oden, Leipz. 1779. 8. Noch dreßig, ebend. 1780. 8. Von K. J. Jördens, Verl. 1781=1786. 8. 2 Bde. Von einem Ungen. Die beyden ersten Bücher, Leipz. 1781. 8. in Prosa; von C. F. K. Herzlieb, Stendal 1786=1791. 8. 3 Th. und 3 Bücher; von Joh. Dav. Müller, zehn, in f. Oden, Magd. 1787. 8. Von Joh. Frdr. Noos, Gießen 1791. 8. 1ter Th. metrisch. Außer diesen sind von verschiedenen Andern und neuern Dichtern, deren einzeln sehr viele übersezt und nachgeahmt worden, wovon in J. G. Schummels Uebersetzer Bibl. Wittenb. 1774. 8. eine ziemlich ausführliche Anzeige sich findet. Oden nach dem Horaz, gab Hr. Gleim, Berlin 1769. 8. heraus. Besondre Erläuterungsschriften über die lyrischen Gedichte des Horaz: In Libr. I. Odar, von Adr. Turnebus, in f. Advers. Arg. 1509. f. 3 Bd. einzeln, Par. 1577 und 1586. 8. — Pauli Franci Commentar, Horatiani

praemetium in I. et II. Libr. Odarum, Frft. ad Viadr. 1521. 8. — In Q. Hor. Fl. Od. et Epod. Libr. Herm. Figulus, Frft. 1546. 4. — Io. Caesarius in Od. triginta duas Lib. pr. Rom. 1566. 8. — Bern. Parthenius in Od. et Epod. libr. Ven. 1584. 4. — Blaf. Bernhardus de laudibus vitae rusticae, ad Horat. 2 Epod. Flor. 1613. 4. und Ioa. Weizius ad Epod. II. Frft. 1625. 8. — Iac. Crugii notae in Epod. libr. ap. Plant. — Phil. Bebbii . . . Commentar. in Lyr. Horatii, Col. 1633. f. — Comparaison de Pindare et d'Horace . . . par Mr. Blondel, Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. lateinisch, in dem Κριτικον επιχειρημα f. Dissert. critic. de Poet. gr. et lat. des Jac. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. — Methodus Horat. interpr. Auct. C. Gottl. Hofmann, Lips. 1729. 8. — Christii Iuventas Aquilae ad Carm. IV. 4. Lips. 1745. — Virg. Horatiique nonnulla loca a strict. Baumgartenii, Baylii etc. Vindic. Auct. E. Lud. D. Huch, Lips. 1756. 8. — De felici audacia H. scripsit. Ad. Klotzius, Ien. 1762. 8. — De Horat. ab Henr. Home salutum falso accusato, scr. Chrph. Lange, Erl. 1767. 4. — On the character and writings of Pindar and Horace, by R. Schomberg, 1769. 8. — De Genio, ad illustranda aliquot Horat. loca, scripsit. Ioa. Christn. Messerschmid, Vit. 1769. 4. — Vorlesungen über den Horaz, von F. C. Briegleb, Alt. 1770=1780. 8. 2 Th. (Ueber die sechs ersten des 1ten und die sechzehn ersten des 2ten Buches.) — H. Carm. collat. scriptor. graec. illustrata, ab Heinr. Wagnero, c. praef. Klotzii, Hal. 1770. 8. — Spec. urbanitatis Hor. scr. Degen, Erl. 1774. 4. (aus der 7ten Ode des 1ten Buches.) — Polemicae Horat. Specim. XXI. scr. Chr. Heinr. Schmid, Gieß. 1776-1787. 4. aus welchen f. Commentar über Hor. Oden, Leipz. 1789. 8. 1ter Th. der neue

bis jetzt auf das 1te Buch geht, entstanden ist. — De nexu in Odis Horat. scripl. Frid. Aug. Wideburg, Ien. 1777. 4. — Vorles. über die classischen Dichter der Römer, 1<sup>er</sup> u. 2<sup>er</sup> Bd. über Horaz, von N. Jdr. N. Nitsch, Leipz. 1782. 8. — Ferner gehören hierher noch: Chr. Egenolphi Melodiae in Od. Horat. Praef. 1537. 12. 4 Th. — P. Hofmeieri Harm. poet. Nor. 1539. 8. — Math. Collinii Harmoniae univocae in Od. Hor. Argent. 1568. 8. — Auch Et. du Chesnin hat 1661. Hor. Oden, in vier Stimmen, H. Marburg zwey Oden des Horaz (die 31te und 32te des 1ten Buches) Berl. 1757. Hr. Vanda die 17te des 2ten B. und Hr. Hiller die 26te des 1ten Buches, Leipz. 1779. in Musik gesetzt, so wie Philidor mehrere davon herausgegeben. S. übrigens den Art. Horaz.) —

Unter die eigentlichen Oden-Dichter lassen sich weder Statius, noch Aurel. Prudentius setzen; ich glaube, indessen, wenigstens ihre Nahmen hier anzuführen zu müssen. —

Oden von neuern lateinischen Dichtern: Joh. Jov. Pontanus († 1503. in seinen Oper. poet. Flor. 1514. 8. Venet. 1518-1533. 8. 2 Bd. so wie im 2ten Bd. S. 368 u. f. der Deliciar. poetar. Italicar. Freft. 1608. 8. finden sich einige schwache lat. Gedichte.) — Conr. Celtus († 1505. Carm. Argent. 1513. 4. vier Bücher Oden, ein Buch Epoden, und ein Carm. faec. enthaltend.) — Joh. Aurelius, Augustinus (1515. Poemat. Ven. 1505. Gen. 1608. 8. enthalten einige ziemlich unpoetische Oden.) — Joh. Secundus († 1535. In s. Oper. Lugd. Bat. 1619 u. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12. findet sich ein Buch Oden.) — Bened. Lampridius († 1540. Carm. Venet. 1550. 8.) — Jac. Sadoleit († 1547. Lyr. Gedichte von ihm finden sich in den Delic. Poet. Ital. Bd. 2. S. 582. und im 3ten Bande seiner sämtlichen Werke, Verona 1737-1738. 4. 4 Bd. Schöne, aber oft übel angebrachte Phrasologien und weiter nichts.) — Marc. Ant. Flaminio († 1550. Vasser eine Paraphrase von 30 Psalmen, Antv. 1558. 12. noch Carm.

lib. II. ad Turrianum in den Carminibus . . . Flaminiorum; ex edit. Cominiana 1727. 8. und Patav. 1734. 8. herausgegeben von Fres. Mar. Mancurti, wovon die bessern Hr. Ewald 1775. und Hr. Zobel in der 7ten Abtheilung des Taschenbuches eine, frey ins Deutsche übersetzt hat. Das Leben des Dichters hat Joach. Camerarius den Epist. . . . Ant. Flaminii de veritate Doctr. eruditae et sanctitate Religionis . . . Nor. 1571. 8. vorgef. Dionone, bey f. Valket, Bd. 5. Th. 2. S. 149. N. 2. Amst. 1725. 12. führt eine, von Glamiatio bereits, Pan. 1515. 8. gedruckte Sammlung von zehn Oden und einer Ekloge an. S. übrigens das 1te St. S. 187. der Edelhornschen Ergötzlichkeiten.) — Joh. Salmonius Macrinus, oder Maxentius († 1557. Carm. libr. IV. . . . Par. 1530. und Odar. lib. VI. ebend. 1537. 8. Die erste Ausg. gehört unter die seltenen Bücher; noch seltnere sind die Hymnen, Lib. VI. Par. 1537. 8.) — G. Fabricius (Odar. Lib. III. Bas. 1552. 8.) — Pet. Lotichius Secundus († 1560. Opera p. 10a. Hagium, Lips. 1586. 8. ex ed. C. Traug. Kretschmar, Dresd. 1773. 8.) — Jean du Bellay († 1560. Bey den Gedichten des Marceus, Par. 1546. 8. findet sich ein Buch lat. Oden von ihm.) — Lud. Helmbold (Lyricor. lib. II. cum quadrifonis singular. Odar. Melodiis, Mühlh. 1577. 8. in s. Epigr. waren sie vorher schon, Erf. 1561. 8. gedruckt.) — Bruno Seidelius (1578. Poem. lib. VII. worunter 3 Bücher Oden sind, Basil. 1554. 8.) — G. Buchanan († 1582. Poem. Lugd. Bat. 1621. 8. Amstel. 1676 und 1687. 24.) — Marc. Ant. Muretus († 1585. Einige Oden in s. Juvenil. Bard. Pomer. 1590. 8.) — Jean Dorat († 1588. Poem. Par. 1586. 8.) — Jam. Doussa (Odar. britannic. Lib. . . . Lugd. B. 1586. 8.) — Nicod. Frischlin († 1590. Opera poet. Argent. 1598-1601. 8. 2 Th. enthalten, unter mehreren Gedichten, drey Bücher Oden.) — Joh. Jamot

Jamot (Lyrica, Gen. 1591. 8.) — Laerius Torrentius (Jud. v. d. Becken † 1595. Poemat. Antv. 1594. 8. Unter mehrern Gedichten, zwey Bücher Oden.) — Valer. Acidalius († 1590. Poem. Lign. 1603. Prft. 1612. 8.) — Paul Melissus Schedius († 1602. Seine Iyrischen Gedichte finden sich in dem 4ten Th. S. 342. der Delic. poetar. germanicor.) — M. Laubanus (Musa lyrica, Dantisc. 1607. 8.) — Joh. Adam (Odar. Lib. Heidelb. 1615. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623.) und Abel de St. Marthe (drey Bücher Iyrische Gedichte in ihren Poemat. Par. 1632. 4.) — Heinz. Meibom († 1625. Im 4ten Th. S. 310. der Deliciar. poetar. germ. S. 310 u. f. finden sich Iyrische Gedichte von ihm. Seine Parodiar. Horatianar. Lib. II. sind auch Helmst. 1588. 8. und sein Anacreon lat. ebend. 1600. 8. gedruckt.) — Willrich. Westhof (Epigr. Odae etc. Port. Dan. 1637. 8.) — Matth. Cas. Sarbiewsky († 1640. Lyricorum Lib. IV. Epod. Lib. I. . . . Ant. 1632. 4. 1634. 12. Par. 1647. 12. f. l. 1660. 8. Odae VII. quae in Libris Lyricor. non habentur, Viln. 1747. 12.) — Sidr. Hoffschius († 1653. Poem. Antv. 1656. und mit den Poem. des Guil. Decani und Jac. Wallius, Nor. 1697. 8.) — Gilb. Jonin (Odar. Lib. IV. Par. 1635. 12.) — Joh. Bapt. Masculus (Odar. Lib. XVI. Antv. 1645. 16.) — Cristof. Sinotti (Odae . . . Venet. 1647. 8.) — E. Elifens a St. Maria (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Crac. 1650. 8.) — Christph. Caldenbach (Poem. lyrica . . . Brunsv. 1651. 12.) — Fabio Chigi (Pabst Alexander der 7te † 1667. Philomathi Musae Iuveniles, Par. 1656. f. Amstel. 1660. 12.) — Abr. Cowley († 1669. S. die Mus. Anglic.) — Jac. Baldus († 1668. Lyricor. Lib. IV. et Epod. lib. I. Col. Ubior. 1645. 12. (2te Ausg.) Und nachher, in s. Oper. poet. Monach. 1638. 12. 3 Vd. Col. Ubior. 1645. 12. 4 Th.

ebend. 1660. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Vd.) — Nic. Avancini (Poet. lyric. qua continentur Lyricor. Lib. IV. et Epod. Lib. I. Vien. 1670. 12.) — Joh. Bapt. Santolius (Santeuil † 1677. Opera poet. Par. 1670. 8. ebend. 1698. 12. 3 Vd.) — Jac. Wallius (1680. In s. Poemat. Lib. IX. Antv. 1656. 8. Lugd. 1688. 8. sündensich Oden.) — Rene Kapin († 1687. Carm. Par. 1681. 12. 2 Vd.) — Aegid. Menage († 1692. Miscell. metrica et profaica, Par. 1652. 4. Poem. ebend. 1658. 8.) — Bened. a St. Joseph (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Varf. 1694. 12.) — Jean Commire († 1702. Carm. Lib. III. Lutet. 1678. 4. Oper. posth. Lutet. 1704. 8.) — Dan. Suet († 1721. Poem. Ultraj. 1684. 8. und mit den Carm. des Fraguet, Par. 1729. 12.) — Stef. Fabretti (Lyrica et epist. Lugd. Bat. 1747. 8.) — Joh. Ehrenfr. Boehm (Lyricor. Lib. Vrat. 1750. 8.) — Ant. Alfop (Odar. Lib. II. Lond. 1752. 4.) — Ad. Klotz († 1772. Opuscula poet. Altenb. 1761. 8.) — Will. Browne († 1774. In s. Opusc. 1765. 4. und in dem Append. 1770. 4.) —

Oden in italiensischer Sprache: Ursprünglich scheint man das Wort Ode, nicht zur Bezeichnung der höhern Iyrischen Dichtart in Italien gebraucht zu haben; noch Chiabrera nannte seine Gesänge dieser Art Canzonen; nach und nach kam indessen auch jene Benennung in Gebrauch. Uebrigens haben die Italiener deren in allerhand Formen, und sowohl nach dem Mufter des Pindar (da nämlich die Epode in einer andern Versart, als Strophe und Antistrophe abgefaßt ist) als nach den Muftern des Horaz und des Anacreon geschrieben; und viele ihrer, in eigenthümlichen italiensischen Sylbenmaßen verfertigten, Canzonen sind auch immer noch mehr Oden, als Lieder. Ueber die Unterschiede zwischen der alten, und der italienschen, höhern Iyrischen Poesie, hat Vecelli in seinem Werke, Della nov. poesia . . . Ver. 1732. 4. S. 357. und Quadrio, im 3ten Band

Wand seiner Storia e rag. d'ogni poesia, Bd. 3. S. 131. etwas, obgleich nichts sehr befriedigendes gesagt. Von der Theorie der ital. Canzone handelt Ebenderselbe, ebend. S. 73 u. f. und unter mehreren, auch Bisso in s. Introduzione alla volgar poesia, S. 186. Ed. fett. Rom, 1777.

12. — Nach dem Muster des Pindar schrieb Luigi Alamanni († 1556) zuerst seine Gesänge, und nannte die Strophe, Ballata, die Antistrophe, Contraballata, und die Epode, Stanza; in der Folge der Zeit wurde die Strophe und Antistrophe zuweilen Volta und Rivolta, auch Giro und Regiro benannt. Auch änderte man die Verhältnisse unter diesen drei Abtheilungen ab; und gab der gewöhnlichen griechischen den Namen Poesia epodica; wenn man aber die Epode zwischen Strophe und Antistrophe in die Mitte setzte, so hieß man dieses Poesia mesodica; und wenn man die Epode voran gehen, und Strophe und Antistrophe folgen ließ, Poesia proadica. Ja Crescimbeni künstelte noch weiter, und setzte bald die Epode erst nach verdoppelter Strophe und Antistrophe, oder verdoppelte die Epode, so daß eine auf die Strophe, und eine auf die Antistrophe folgte, oder machte mit der Epode den Anfang, und derauf, daß diese immer mit der Strophe sowohl, als der Antistrophe abwechselte. Geschrieben haben solche Gesänge nach diesen Mustern, der schon angeführte Luigi Alamanni († 1556. Poesie toscane, Liono 1532. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. 2 Bd.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canzoni, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II, ebend. 1587. 8. Gesammelt mit den spätern, und vollständig, Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 1718. 8. 4 Bd. Ven. 1757. 12. 5 Bd. In das Deutsche sind zwei seiner Oden und zwei Lieder, in den vorzüglichsten italienschen Dichtern aus dem 17ten Jahrhundert, Heidelb. 1780. 8. und eine in der ital. Anthologie übersetzt, und in den Varietés literair. findet sich, Bd. 1. S. 62 ein Brief über das Leben und die Werke des Verf.) — Guido Cassoni († 1640. Odi, Ven. 1601. 12. Trev. 1626. 12.) —

Bened. Menzini († 1704. Opere di Bened. Fiorentino, Fir. 1680. 12. Opere, Fir. 1730-1731. 4. 4 Bd. Ven. 12. 4 Bd.) — Carlo Aless. Guidi († 1712. Poef. lir. Parma 1681. 12. verm. in s. Rime, Ver. 1726. 12. Deutsch ist eine Ode in den vorzüglichsten ital. Dichtern.) — Gio. Mar. Crescimbeni († 1728. Rime, Rom. 1695. 12. Ebend. 1723. 8. in 10 Bücher abgetheilt.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Vener. 1736. 8. Bologn. 1737. 8. Auch sind noch einige einzelne Gedichte dieser Art vorhanden, welche Quadrio in seiner Storia e rag. d'ogni poesia, Bd. 3. S. 135. angezeigt hat, und Boccelli fährt in seinem Werk, Della nov. poesia, S. 28. noch einen, mir sonst nicht bekannten, Sicilianischen Dichter Simone Rau, als Verfasser solcher Gesänge, an. — —

Nach römischen Mustern, oder in gleichförmigen Stanzeln, haben deren geschrieben: Bern. Tassò († 1569. War der erste, welcher Gesänge, nach dem Muster der horazischen Oden, abfaßte. Rime, Venez. 1555. 8. verm. ebend. 1560. 12. Seltnem Beispiele folgten:) Petronio Barbati († 1552. Rime, Folligno (1711.) 8.) — Lud. Paterno (Rime . . . Ven. 1560. 8. S. übrigens den Artikel Sonnet.) — Jac. Marienta († 1561. Rime . . . Parm. 1564. 4.) — Girol. Fenaruolo (1570. Rime . . . Ven. 1574. 8. — Ferrante Carrara (Sei libri sopra vari e diversi foggetti ad imitazione de' Poeti Lirici, Greci e Latini, nell' Aquila 1580. 4.) — Ventura Cavallì (Odi eroiche . . . Ven. 1602. 12.) — Fulvio Testi (enthauptet 1646. Poef. lir. Mod. 1627. 8. 1643-1648. 4. 3 Th. Mod. 1652. 12. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th. Zwei s. Oden finden sich, deutsch, in Hrn. Schmitts Anthologie, Ptegn. 1778-1781. 8. 4 Th. und eine in den vorzüglichsten italienschen Dichtern des 17ten Jahrhunderts, Heidelb. 1780. 8.) — Franz Kedi († 1697. Opere, Ven. 1712-1730. 12. 7 Bd. Ven. 1762. 4. 7 Bd.) —

und

und a. m. Auch in den Comp. poet. des Kollis finden sich Oden in dieser Form abgefaßt. Sogar von den Sylbenmaßen des Horaz hat man das Sapphische und Alcaische, und besonders in jenen Zeiten nachgeahmt, wo die von Solomet zu Rom im J. 1539 gestiftete Academia della poesia nuova, und das Gesetzbuch derselben: Versi e regole della nuova poesia toscana, Rom. 1539. 4. die Aufmerksamkeit der Italiener auf sich gezogen hatte. —

So genannte anakreonische Oden oder Gesänge (Canzoni) haben geschrieben: **Ottavio Rinuccini** (Canzonette, Fir. 1622. 4.) — **Stcs. Balducci** († 1642. Rime, Rom. 1630-1646. 12. 2 Th. Ven. 1663. 12. 2 Th.) — **Lor. Magalotti** († 1712. Unter dem Nahmen Lindoro Elateo, Canz. Fir. 1725. 8.) — **Giamp. Zanotti** (Poesie, Bol. 1718. 8. ebend. 1743. 1748. 8. 3 Vd.) — **Carlo d'Aquino** (unter dem Nahmen von Alcone Sirio, Anacreonte ricantata, R. 1726. 12.) — Bey dem Art. Lied sind übrigens mehrere hierher gehörige Dichter angeführt. —

Oden, oder Canzonen in italienischen Sylbenmaßen sind, ausser verschiedenen ebendaselbst angezeigten Dichtern, unter mehreren, geschrieben worden, von: **Luca Contile** (Le sei forrelle di Marte . . . Fir. 1556. 8.) — **Franc. Beccuti** († 1553. Rime, Ven. 1580. 8. Deutsch, findet sich eine seiner Oden in den vorzüglichsten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — **Luigi Tansillo** († 1570. Sonetti e Canzoni, Bol. 1711. 12. auch bey seiner Lagrime di S. Pietro, Ven. 1738. 4.) — **Erasmus Valvasone** (Rime, Berg. 1592. 16.) — **Vno. feio Andrea** (1647. Poesie, Nap. 1631 und 1634. 12. 2 Th.) — **Giamb. Rocchi** (Canzoni eroiche, Ven. 1641. 8.) — **Carlo di Dottori** (Ode . . . Pav. 1643 und 1664. 12.) — **Agost. Ragona** (Poef. lir. Pad. 1652. 12.) — **Anzelo Mar. Arcioni** (Ode, Ven. 1678. 12. Pav. 1682. 12.) — **Gabr.**

**Mar. Meloncelli** († 1710. Poesie lir. Lucca 1683. 12. Rom. 1685. 12.) — **Carlo Mar. Maggi** (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — **Sim. Vericino** (Poef. lir. Bol. 1695. 12.) — **Dom. Bartoli** (Il Canzoniero di . . . Lucca 1695. 12. 2 Th.) — **Vincenzio di Silicaja** († 1707. Poesie, Fir. 1707. 4. Opere, Ven. 1755. 12. 2 Vd. Eine Ode von ihm ist deutsch in den vorzüglichsten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — **Aless. Marchetti** († 1714. Saggio di Rime eroiche, morali . . . Fir. 1704. 4.) **Ant. Ghislieri** (Poef. Bol. 1719. 12.) — **Girol. Gigli** († 1722. Poesie sacre e profane e facete . . . Ven. 1722. 8.) — **Eust. Manfredi** († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. Ven. 1748. 8.) — **Gios. Gorini Corio** (Rime diverse, Mil. 1724. 8.) — **Ant. Piemonti** (Poesie . . . Ver. 1726. 8.) — **Aless. Pegolotti** (Rime . . . Guast. 1726. 4. Ven. 1727. 8.) — **Stcs. Mar. Zanotti** (Poesie volgari . . . Fir. 1734. 8.) — **Giov. Ant. Volpi** (Rime, Pad. 1735. 4. verm. 1741. 8.) — **Girol. Tagliazucchi** (Prose et poesie . . . Tor. 1735. 8.) — **Carlo Frugoni** († 1767. Rime, Par. 1734. 8. Opere, Parma 1779 u. f. 8. 9 Vd. der ate Vd. enthält vorzüglich die Canzoni, Lucca 1779. 8. 15 Vde. Auch sind die Canzoni scelte, R. 1778. 12. 3 V. einzeln gedruckt.) — **Bastiano de' Valentini** (In f. Rime, Lucca 1768. 8. finden sich sechs Canzonen.) — **Jul. Cassiani** (Saggio di Rime . . . Lucca 1770. 8.) — **Saggio di Odi filosofico-morali**, Bol. 1780. 4. — **Gasp. Cassola** (Poesie militare, Mil. 1790. 8.) — S. übrigens die Art. Lied und Sonnet.

Oden von spanischen Dichtern: Die frühern Gedichte dieser Art finden sich in dem Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — **Barcilafo de la Vega** (Garcias Laid † 1536. Obr. Sev. 1580. 4. Salam. 1581. 12. Mad. 1765. 8.) — **Juan Boscán**

Boscan († 1544. Obr. Lisb. 1543. 4. Antv. 1597. 12.) — D. Franc. de Medrano (Vey des Banegas de Saavedra Remedios de amor . . . Pal. 1617.) — Franc. de Herreza (Obr. Sev. 1582. zweyte Aufl. unter dem Titel, Versos . . . Sev. 1619. 4.) — Luis de Leon († 1591. Obr. Mad. 1631. 16. Valenc. 1671. 8. 1761. 4.) — Lupericio und Barrol. de Argensola (Rimas . . . Zar. 1634. 4.) — Estez van Man. de Villegas (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. Mad. 1774. 4. 2 Vd.) — Franc. de Quevedo († 1647. Obras del Bachiler Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parnasso Español y Musas Castellanas, Mad. 1648. 4. und die Fortsetzung: Las tres ultimas Musas . . . Mad. 1670. 4. Obras . . . Brux. 1660. 4. 3 Vd. wo aber die letzte Sammlung fehlt. Antv. 1670. 4. 4 Vd. vollständig, doch ohne die zu allererst angeführte Samml. Mad. 1736. 4. 6 Vd. ganz vollständig.) — Ignazio de Luzan — Vinc. Garc. de la Suerta (deren Werke, so viel ich weiß, noch nicht gesammelt sind.) —

Oden von französischen Dichtern: Pierre de Ronsard († 1585) war, wie man leicht denken kann, der erste französische Dichter, welcher Gedichte, unter dem Nahmen Oden, schrieb. Sie sind in 5 Bücher abgetheilt. Es giebt in dessen frühere Dichter, welche dergleichen wirklich, obgleich ursprünglich unter anderer Benennung, verfertigt haben. In den Annales poet. sind deren von Michel Marot (Vd. 2. S. 327.) von Joach. du Bellay († 1560. Vd. 4. S. 57. 67. 85. 95. S. Oeuvr. sind Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. erschienen) von Louise Labe († 1566.) oder doch ihr zu Ehren (ebend. S. 247.) aufbehalten worden. Von den Oden des Ronsard, welche zum Theil ganz nach der Form der Pindarischen Oden abgefaßt sind, finden sich (Ebend. Vd. 5. S. 81. 91. 111. 121. 132. 137. 145. 151. 170. 203. 215. 264.) verschiedene, welche, ob sie gleich zu ihrer Zeit so viel Aufsehens machten, daß Passerat

die an den Kanzler P'hopital dem Herzogthum Neuland vorzuschicken, vorgab, doch jetzt kaum lesbar mehr seyn möchten. Die Samml. f. W. ist Par. 1567. 4. 6 Th. 1629. 12. 9 Vde. erschienen. — Jacq. Tabureau († 1555. Seine premières Poelies, Poit. 1554. 4. enthalten einige Oden. Mehrere finden sich bey f. Sonnets, ebend. 1554. 8. Lyon 1574. 16. Gesammelt sind sie in f. Poelies, Par. 1574. 8.) — Nic. Bagede (Odes penitentes, Par. 1550. 8.) — Ch. Fontaine (Les ruisseaux de Fontaine, contien. Epit. Eleg. . . . Odes . . . Lyon 1555. 12. Odes . . . ebend. 1557. 8.) — Oliv. Magny († 1560. Odes, Par. 1559. 8. Sie sind in 5 Bücher abgetheilt.) — Louis de Mafures (S. dessen Oeuvr. poet. Lyon 1557. 4.) — Remy Belleau († 1577. In der vorhin angeführten Sammlung findet sich, Vd. 6. S. 93. eine Ode auf den Frieden.) — Jean de Peruse (Ebend. S. 225 und 233. finden sich zwey seiner Oden. S. Oeuvr. sind Par. 1573. 8. gedruckt.) — Jacq. Grevin († 1570. Sein Olympe, Par. 1560. 8. enthält auch Oden. Auch finden sich deren noch in f. Theatre, ebend. 1562. 8.) — Cl. Turrin (In f. Oeuvr. Par. 1572. 8. finden sich neun Oden.) — Ad. de Guesdou (Seine Payfages . . . Par. 1573. 4. enthalten 19 Oden.) — Et. Jodelle († 1573. S. Oeuvr. P. 1574. 4. Lyon 1597. 8. enthalten einige Oden.) — Jean le Masle (Unter f. Recreat. poet. Par. 1580. 8. sind auch einige Oden.) — J. Ed. du Mounin (S. dessen Oeuvr. P. 1582. 12.) — Jf. Habert (S. f. Oeuvr. poet. P. 1582. 4.) — Clov. Hesteau (S. f. Oeuvr. poet. Par. 1578. 4.) — Pierre de Brach (In f. Poems, Bord. 1576. 4. finden sich verschiedene Oden.) — Ma. deleine des Roches († 1587. In dem 7ten Vd. S. 27 und 31 der gedachten Annales sind zwey ihrer Oden aufbewahrt worden.) — Jean Ant. de Baif († 1592. Ebend. S. 141. 149. finden sich zwey Oden von ihm. S. Oeuvr. Par. 1572.

1572. 8. 2 Vd. enthalten deren mehrere.) — Jean Passerat († 1602. Eine Ode auf den ersten Tag des Mays im 8ten Vd. S. 25. und eine auf den Tod eines Hundes S. 41. der Annales poet. S. Oeuvr. erschienen Par. 1606. 8.) — Amadis Jamin (Ebend. im 9ten Vd. S. 207. 212. 239. drey Oden von ihm.) — Phil. Desportes († 1606. Eine Ode sacrée im 11ten Vd. S. 111. der Annal. poet.) — Cl. de Trellon (Zwey Oden von ihm finden sich ebend. im 12ten Vd. S. 101 und 103.) — Gilles Durant († 1614. In seinen Oeuvr. Par. 1594 und 1727. 12. finden sich zwey Bücher sehr profaischer Oden.) — Ant. Mage de Sieffmelin (S. Oeuvr. Poet. 1601. 12. enthalten einige 30 Oden, wovon auch einige in den 12ten Vd. S. 203 der Annal. poet. aufgenommen sind.) — Jean le Blanc (Odes pindariques, Par. 1604. 4. verm. unter dem Titel, Neoptemachie, ebend. 1610. 4. Auch sind deren von ihm in den 12ten Vd. S. 178 der Annal. poet. aufgenommen worden.) — Raoul Callier (Seine Poesien, die sich bey den Oeuvr. de Nic. Rapin, Par. 1610. 4. finden, enthalten einige franz. Oden in dem Sapphischen und Alcaischen Sphrenmaße.) — Cl. Garnier (1615. S. Amour victorieux . . . Par. 1609. 12. sind verschiedene Oden angehängt.) — De Mailliet (S. Poesies, Bord. 1616. 8. enthalten verschiedene Oden.) — Rob. Angot (Wey f. Prelude poetique, Par. 1603. 12. finden sich einige zwanzig Oden.) — Vital Daudignier (S. Oeuvr. poet. Par. 1614. 8. enthalten auch Oden.) — Theophile Viaud († 1626. Einige seiner Oden sind in den 3ten Vd. des Recueil des plus belles pieces des Poetes franc. . . . Par. 1752. 12. aufgenommen worden, und zeugen von vieler, aber sehr ungebundener Einbildungskraft; seine Werke sind Noven 1627. 8. Par. 1662. 12. gedruckt.) — Franc. Malherbe († 1628. Sein Verdienst um die höhere lyrische Poesie der Franzosen ist bekannt; aber, meines Bedenkens, sehr geringe. Seine, aus der

Fabellehre genomene Allegorie ist oft nur Allegorie, nicht Bild, nicht eigentliche Darstellung dessen, was er sagen wollte; sein Enthusiasmus oft sichtlich erkünstelt; seine Sprache oft höchst profaisch und leer; aber sie ist rein, sie ist harmonischer, als die Sprache seiner Vorgänger; der Bau seiner Strophen ist lyrischer. Poesies . . . Par. 1660. 12. von Menage, ebend. 1722. 12. 3 Vd. mit den vorher, einzeln, Saumur 1660. 4. gedruckten Remarques par Mr. Chevreau; mit den prof. Schriften unter dem Titel, Oeuvr. Par. 1757. 12. 3 Vd. ebend. 1764. 12. 4 V. nach chronologischer Ordnung. Einzeln mit dem Titel Poesies P. 1757. 8. Sehr lobrednerische Nachrichten liefert, unter andern, Baillet, im 2ten Th. des 4ten Vd. S. 1 u. f. Jugemens, Amst. 1725. 12. Auch findet sich sein Leben bey der letztern Ausgabe.) — Jean Franc. Sarasin († 1654. In s. Oeuvr. 1655. 4. finden sich verschiedene nicht ganz schlechte Oden.) — Ant. Gadeau († 1672. S. W. enthalten einige mittelmäßige Oden.) — Jean Chapelain († 1672. Seine, an den Card. Richelieu gerichtete, aus mehr, als 300 Versen bestehende Ode, erhielt so gar Boislaus Lob; aber dieses sagt freylich nicht viel.) — Honore du Buell, Marg. de Racan († 1670. In s. Oeuvr. Par. 1666. 12. finden sich einige sehr schwache Oden; so schwach, daß er 3. V. in der Ode an den König, seiner grausamen Geliebten gedenkt.) — Nic. Boislaeu Despreaux († 1711. Seine Ode auf die Eroberung von Namur ist wahnendes Beispiel einer falschen, erkünstelten Begeisterung.) — Franc. Seraphin Regnier Desmarais († 1713. Unter s. Gedächten finden sich einige schwache Oden.) — Houdard de la Motte († 1731. Seine, im J. 1707. zuerst erschienenen Oden, nehmen den 1ten Vd. der Samml. seiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Vd. ein. Er nennt einige derselben Pindarisch; auch sogar in Prosa ist eine davon. Als eigentliche hohe lyrische Poesie haben sie wenig Verdienst; es sind morall.



moralische Betrachtungen. Ital. erschienen sie Flor. 1741. 8.) — Jean Frcs. Leriget de la Faye († 1731. In dem von seinen Gedichten gemachten Recueil sind einige ganz ertröglische Oden. Die, womit er die Verse gegen La Motte vertheidigte, ist bekannt.) — Dan. Bernad (Odes morales P. 1722. 8.) — Jean B. Rousseau († 1741. Außer seinen 15 geistlichen Oden, finden sich in seinen Werken, Par. 1742. 4. 2 Bd. Lond. 1748. 12. 4 Bd. Par. 1753. 12. 4 Bd. 29 andere, in drey Büchern, wovon die eine, an eine Witwe, nachdem sich Gottsched an ihr verständigt hatte, von Hrn. Ramler übersetzt, in dem Schmidtschen Almanach der deutschen Muses auf das Jahr 1770. S. 231 zu finden ist. Meines Bedünkens gehören sie zu den bessern französischen Oden, obgleich der Plan von keiner sehr viel taugt, und der Dichter, im Ganzen, zu nächtern gestiegen ist.) — Maur. de Claris (Odes sur la Religion 1747. 8.) — Robbe Beauvais (Odes nouv. 1749. 12.) — Chev. Vatan († 1757. Eine Ode auf die Ewigkeit, welche in dem 2ten Bd. S. 435. des Essai sur la Musique aufbewahrt worden ist, zeugt von Anlage zu einem guten französischen Odenndichter.) — Louis Racine († 1758. Außer verschiedenen mit Empfindung geschriebenen heiligen Oden, finden sich in seinen Poesies nouv. welche den 4ten Bd. seiner Werke, Par. 1747. 12. ausmachen, einige andre, wovon ein paar zu den guten französischen gehören.) — Frcs. de Voltaire († 1778. Seine Oden, 18 an der Zahl, finden sich in dem 13ten Band seiner von Beaumarchais herausgegebenen Werke, und gehören nicht zu dem vorzüglichern Theil seiner Gedichte.) — Jean B. Louis Gresset († 1778. Im 1ten Th. seiner Werke, Par. 1755. 12. 2 Bd. sind elf ziemlich mittelmäßige Oden.) — Ant. de Laures († 1779. In den Alman. des Muses finden sich verschiedene, nicht ganz schlechte Oden von ihm.) — Jos. Dorat († 1780. Einige sehr mittelmäßige Oden in s. W.) — Ant. Thomas (In seinen Werken,

Par. 1773. 12. 4 Bd. drey so genannte philosophische Oden, wovon die auf die Zeit die beste ist.) — Sabatier de Caillaillon (Odes nouvelles . . . précédées d'un Discours sur l'Ode . . . Par. 1766. 12. Sie sind größtentheils über moralische Gegenstände, aber nichts weniger, als mit wahrer lyrischer Vegetation, abgefaßt.) — Frcs. Th. D'Arnaud (In s. Poesies, Par. 1751. 12. 3 Bd. finden sich einige Oden.) — La Harpe (S. seine Oeuvr. Par. 1759. 8. 6 Bd.) — Clement (s. d. Oeuvr. div. Par. 1764. 12.) — Chev. Caux (Odes heroiques et morales, Manh. 1768. 8.) — Gilbert (Odes nouv. P. 1774. 8. Le Jubilé 1776. 8. Sur la Guerre 1778. 8.) — Ger. Valet de Reben-gac (Etudes lyriques . . . 1775. 12.) — Merard de St. Just (In s. Occasion et le moment 1782. 12.) — Pastoret (In s. Tribus offerts à l'Acad. de Marseille 1782. 8. findet sich eine, La servitude abolie, in dramatischer Form.) — La Borde (In s. Oeuvr. Lyon 1783. 8. 4 Bde. findet sich eine gute Ode über den Krieg.) — Casferz (Odes Amst. 1785. 8. Die mehresten beziehen sich auf die Amerikanischen Staatsveränderungen; die bessern aber sind die über anmuthige Gegenstände.) — Auch finden sich in den verschiedenen Samml. als dem Almanac des Muses u. d. m. noch ganz gute Oden von Champfort. — Jacq. de Lille — dem Marquis de Mismures — Guernaut de St. Peravi — Rouher — Franc. de Neuschateau — Bernard u. a. m. so wie auch einige, hart versifferte in den Oeuvr. du Philos. de Sans-Souci. — Wegen der anacreontischen Oden siehe den Artikel Lied. —

Oden von englischen Dichtern: Abrah. Cowley († 1667. Versuchte zuerst in der englischen Sprache, sogenannte Pindarische, d. h. Oden zu schreiben, welche, in Rücksicht auf Vers- und Strophenbau, ohne alle Ordnung und Symmetrie sind, und bey einzeln, wirklich edlen Stellen, höchst prosaische, niedrige,

Lappi

Idyppische enthalten. Auch einige Uebersetzungen oder Nachahmungen wirklich Pindarischer Oden finden sich dabey. Das Urtheil, welches Johnson in der Lebensbeschreibung des Dichters (Lives Bd. 1. S. 64. Ausg. von 1783.) von ihnen fällt, ist nicht zu streng. — Dieser Schriftsteller bemerkt ebendasselbst, daß durch die Freyheiten, welche Cowley sich in diesen Gedichten genommen, der Wahn, als ob Pindarische Oden von Kindern und Mädchen zu schreiben wären, und aus diesem eine allgemeine Sucht, dergleichen zu machen, entstanden sey. — **John Oldham** († 1683. S. Works, Lond. 1722. 12. 2 B. vor welchen sich auch seine Lebensbeschreibung findet, enthalten einige, etwas schwerfällige Oden. Seine Satyren sind der bessere Theil s. Werke.) — **Edm. Walder** († 1687. Unter seinen höhern lyrischen Gedichten, ist das auf Cromwell unfreittig das bessere; voll anmuthiger und großer Stellen, und äußerst harmonisch verifizirt.) — **John Dryden** († 1701. Seine Ode auf den Ecdesientag, oder die Gewalt der Musik, ist unter uns, durch die Uebersetzung der Herren Weiße und Ramler, wovon die letzte nach den Solbenmaßen des Originals verfaßt ist, bekannt. Das Gedicht ist vortreflich, schließt sich aber mit einem ganz falschen Gedanken. Dryden hat übrigens über eben diesen Gegenstand noch eine ganz gute Ode, und auch auf den Tod des Hrn. Killigrew eine geschriebene, welche, meines Bedünkens, zu den vortreflichsten englischen Oden gehört.) — **J. Hughes** († 1720. Unter s. Gedichten finden sich einige nicht ganz schlechte Oden, wovon die an den Schöpfer und eine andre, The Extasy, die bessern sind.) — **Matth. Prior** († 1721. In seinen, sehr oft gedruckten Werken, finden sich verschiedene höhere lyrische Gedichte, welche, durch übel angebrachte Fictionen, und Idyppische Gleichnisse, ekelhaft und langweilig sind. Das, auch in das Lateinische überseht, Carmen seculare läßt sich kaum auslesen, und das auf den Sieg bey Ramilly besteht aus — 35 zehnzeiligen

**Dritter Theil.**

Strophen.) — **Leon. Welfed** (Eine Samml. Oden und Epoden von ihm sind 1724 gedruckt.) — **Will. Congreve** († 1729. In seinen Werken (im 3ten Bd. der Ausg. von 1753.) befinden sich ein paar so genannte Pindarische Oden, und ein Hymnus auf den Ecdesientag, welchen Hr. Weiße auch übersezt hat. Der Strophenbau der ersten ist, meines Bedünkens, sehr unharmonisch; auch hat er in der, über die Siege der Königin Anna verfertigten, etwas zu viel mit der Nase zu thun.) — **Alex. Pope** († 1744. Seine Ode auf den Ecdesientag hat Hr. Weiße übersezt; sie ist, wie Alles von ihm, schön verifizirt; aber dieses ist auch Alles.) — **Ambr. Philipps** († 1749. Außer einigen ziemlich unverständlichen Uebersetzungen aus dem Pindar, und der bekannten Ode der Sappho im Zuschauer, finden sich in s. Poems, Lond. 1748. 8. einige nicht viel bedeutende höhere lyrische Gedichte.) — **Will. Collins** († 1756. In s. W. von Langhorn mit seinem Leben, Lond. 1765. 8. herausgegeben, sind auch einige vorher im 1ten Bd. der Collection of Poems by sev. Hands von Doddsley, größtentheils abgedruckte, von Einbildungskraft gleichsam strogende Oden enthalten, welchen es indessen nicht an einzeln schönen Stellen fehlt. Im J. 1788 erschien noch eine Ode to the popul. superst. of the Highl.) — **Ed. Young** († 1765. Vier kalte Oden in s. W.) — **Marc. Akenside** († 1770. Zwey Wäcker Oden in s. Poems, Lond. 1772. 4. S. 211 u. s. 1789. 12. 2 Bde. wovon der größte Theil bereits im J. 1745 gedruckt wurde. Johnson würdigt sie sehr tief herab; mir scheinen sie immer noch zu den guten englischen Producten dieser Art zu gehdren, ob sie gleich freylich keinesweges frey von Schwulst, und wie es bey der Quelle dieses Fehlers, bey erkünstelter Begeisterung, immer zu gehen pflegt, auch nicht ganz frey von einzeln platten Zeilen sind.) — **Ungen.** Four Odes, auf Schlaf, Schönheit, Geschmack und den Tod eines Jünglings 1750. 4.) — **Hudson** (On Masonry 1751. 4. u. a. mehr.)

N n

mehr.) — **Ungen.** (Miscell. Odes 1753. 4.) — **W. Mason** (Seine, zuerst einzeln erschienenen, und dann in die Doddsleysche Samml. aufgenommenen Oden, wurden 1756. 4. zusammen, und dann in s. Poems 1764. 8. gedruckt; sie gehören zu den zierlichen und correcten Oden der Engl. Nachher hat er deren noch einzeln, als To the naval officers of Great Brit. 1779. 4. To Will. Pitt. 1782. 4. Secular ode in commemoration of the glorious revolution of 1688. Lond. 1788. 4. drucken lassen.) — **G. Poole** (Collect. of Odes 1757. 4.) — **S. Boyce** (In s. Poems 1757. 8. finden sich auch Oden.) — **Thom. Gray** († 1771. Seiner Oden sind überhaupt eilse, welche zuerst Strawberry-Hill 1757. 4. und dann in den Poems, Lond. 1775. 4. 1782. 12. 1788. 12. erschienen. Auch an ihnen findet Johnson, in dem Leben des Dichters, so vielerley zu tadeln, daß ihnen beynahe gar kein Verdienst übrig bleibt; und freylich scheint die Einbildungskraft zuweisen den Dichter, besonders für uns Deutsche, ein wenig zu weit geführt zu haben; aber es fehlt ihnen denn doch nicht an wahrem lyrischen Plan und an einzeln glüklichen Bildern. Uebrigens veranlaßte jene Kritik mancherley Vertheidigungen, als Remarks on D. J. life and crit. observ. on the works of Gray 1782. 8. A cursory Examination of D. J. strictures . . . 1781. 8. An Inquiry into some passages in D. J. lives, particularly his observat. on lyric Poetry and the odes of Gray, by R. Potter 1383. 4.) **Gilbert West** († 1756. Sein, wie verschiedene der vorhergehenden, ursprünglich in der Doddsleyschen Collection of poems in six Vol. und zwar, Bd. 2. S. 105. abgedrucktes, in dramatischer Form abgefaßtes Gedicht auf die Stiftung des Ordens von dem blauen Rosenbande, gehdet, seines lyrischen Schwunges, und einzeln darin verwebter lyrischer Gedänge wegen, vielleicht hierher; auch findet es sich, nebst einigen andern lyrischen Gedichten bey seiner Uebersetzung

des Pindar.) — In der eben benannten Doddsleyschen Sammlung finden sich noch Oden von Cobb, Jos. Barton, Ch. Williams, Gies. Farves, Th. Coole, Mariot, J. Duncombe u. a. m. wovon einige nicht gänzlich ohne Verdienste sind. — **Nich. Woodhull** (Ode to the Muses 1760. 4. Two Odes 1764. 4.) — **W. Seymour** (Odes on the four seasons 1760. 4.) — **Soame Jenyns** (In s. Miscell. Poems 1761. 8. 2 Bde. finden sich auch verschiedene Oden.) — **Harnet** (Odes 1761. 4.) — **Ungen.** (Descript. and allegor. Odes 1761. 4.) — **James Scott** (Odes on several subjects, Lond. 1761. 4.) — **Jam. Beattie** (In s. Original poems . . . Lond. 1761. 8. welche nachher, vermehrt, öfter gedruckt worden, sind einige erträgliche Oden befindlich.) — **Miss Whateley** (Verschiedene Oden in ihren Original poems, Lond. 1765. haben zwar keine lyrischen Plane, aber einzelne gute Stellen.) — **Nil. Pet. Andrews** (Odes dedic. to Charles, York 1766. 4.) — **John Ogilvie** (In s. Poems, Lond. 1769. 8. 2 Bde. finden sich der Oden nur sieben; denn die Gedichte auf die Versehung und das Paradies können wohl nicht zu den Oden gezählt werden. Einige seiner sind in Pindarischer Form, einige ganz frey; und beynahe alle haben überspannte Stellen.) — **Miss Poyntz** (Unter ihren Letters 1769. 8. finden sich auch Oden.) — **Th. Scott** (Lyric Poems, devotional and moral 1773. 8.) — **Bradshaw Galliard** (Odes 1774. 4.) — **Will. Whitehead** († 1785. In s. Plays and Poems 1774. 8. 2 Bde. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden sich so gute Oden, als noch ein besoldeter Oden-dichter geschrieben hat. In der letzten Ausg. stehen sie im 3ten Bde.) — **Ch. Hanbury Williams** (Odes 1775. 8. 1780. 12.) — **Th. Penrose** († 1779. Flights of Fancy, Lond. 1775. 4. Poems 1782. 8.) — **Elis. Sell** (Ihre Poems 1777. 4. enthalten auch Oden.) — **W. Brown** (In s. Works 1777. 12. 3 B. finden sich Nachahm. Horazischer Oden.)

Oden.) — **Elis. Ryves** (Ihre Poems 1778. 8. enthalten mehrere Oden.) — **Will. Tasker** (S. dessen Poems 1779. 4.) — **Rob. Alves** (Odes on sever. subjects 1779. 4. Poems 1785. 8. sehr mittelm. Arbeiten.) — **Th. Maurice** (Poems 1779. 4.) Jerne rediviva 1782. 4. Auf Irland.) — **Jos. Golden Pott** (Poems 1779. 8.) — **Th. J. Mathias** (Runic Odes 1781. 4.) — **J. Pinkerton** (Rimes 1781. 8. Sie sind in verschiedenartigen Strophen abgefaßt, welche der Verf. Cadence, Antiphony und Unison nennt, und haben ein Prelude, und einen besondern Schluß unter dem Nahmen Melodie, auch giebt es Symphonies darin, worin Stanzas und Prose, gereimt und reimfrey Verse abwechseln. Two dithyramb. Odes, Enthusiasm. and Laughter, 1782. 4.) — **Ungen.** (To the Genius of Scandal 1781. 4.) — In den Poet. effusions of the heart 1783. 8. finden sich verschiedene Oden. — Die Poetical Attempts 1784. 12. enthalten einige schlechte, so genannte Pindarische Oden. — **J. W. Peddicombe** (An irregular Ode to Mr. Pitt. 1783. 4. Albion triumphant 1782. 4. To the King 1789. 4. u. a. m.) — **J. Powel** (S. dessen Poems on var. subjects 1784. 8.) — **David Robertson** (S. Poems, Edinb. 1784. enthalten mehrere beschreibende und allegorische, aber nur sehr mittelmäßige Oden.) — **Keyland** (Odes 1785. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — **S. Teasdale** (In s. Pictoresque Poetry 1785. 8. finden sich auch Oden.) — **Sel. Mar. Williams** (Ihre Poems, 1786. 12. 2 Bde. enthalten auch Oden.) — **Ungen.** (Ode to superstition 1786. 4. sehr gut.) — **Miss Bowdler** (Unter ihren Poems, Bath 1786. 8. 2 Bde. sind auch einige moral. Oden.) — **S. J. Pye** (In s. Poems 1787. 8. 2 Bde. finden sich sechs Oden.) — Die Poetical Tour 1787. 8. enthält einige gute Oden. — **John Whitehouse** (S. s. Poems 1787. 8.) — In der Poetry of the World 1788. 8. 2 Bde. finden sich einige

gute Oden. — **Genr. F. Cary** (Sonnets and Odes 1788. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — **J. Sterling** (Unter s. Poems 1789. 12. sind zwey Isidorische Oden.) — **G. Sackville Cotter** (In s. Poems 1789. 8. 2 Bde. finden sich einige sehr mittelm. Oden.) — **Will. Churchey** (Poems . . . with Odes . . . 1789. 4.) — **John Sargent** (Vey s. Mine, a dram. Poem. 1790. 12. finden sich historische Oden, die zuerst im J. 1788. 12. erschienen.) — **W. Sotheby** (Poems, consisting . . . of Sonnets, Odes etc. 1790. 4.) — Die Origin. Miscell. Poems 1790. 8. enthalten mittelmäßige Oden.) — **Rob. Mertz** (Ode for the fourteenth of July 1791. 4.) — **Mistress M. Robinson** (S. ihre Poems 1791. 8. bestehen größtentheils aus Oden.) — **Christph. Smart** (In s. Poems 1791. 8. 2 Bde. finden sich mehrere Oden.) — **Ungen.** (True Honour, an ode, occasioned by the death of John Howard 1791.) — **Mistr. West** (Ihre Miscell. Poems 1791. 8. enthalten mehrere Oden.) — **Hadcock, Warwick, Drevw, Dowmann, Sole, Polwhele** (Von ihnen finden sich Oden in den Poems by Gentl. of Devonshire and Cornwall 1792. 8. 2 Bde.) —

Oden in deutscher Sprache: Wenn gleich nicht unter der Benennung, so doch dem innern Gehalte und der Wendung nach, sind uns Gedichte dieser Art aus sehr frühen Zeiten übrig. Der Lobgesang auf den im Jahre 1075 verstorbenen Erzbischof zu Coblenz, Anno, welchen Bodmer mit bey seiner Ausgabe des Opiß abdrucken ließ, gehört, meines Bedünkens, hierher, und athmet wahren lyrischen Geist. — Unter den Minnesängern sind der eigentlichen Odenmacher wohl nicht zu finden; der dazu gehörige Schwung der Einbildungskraft scheint ihnen dazu gefehlt zu haben. — Noch minder unter den Meistersängern. — **Lud. Weckerlin** (1650. Unter dem Titel, Oden und Gesänge, gab er zuerst, Stuttgart 1618. 8. seine nachher zu Amst. 1741 und 1748. 8. gedruck-

gedruckten geistlichen und weltlichen Gedichte heraus. Den wahren Odengang, so wie lyrische Bilder, haben diese Gedichte nun wohl nicht; auch die Versifikation ist äußerst hart und unharmonisch; aber an einzeln guten Gedanken fehlt es ihnen nicht.) — **Max. Opitz** († 1639. In seinen Poetischen Wäldern (dem 2ten Th. seiner Gedichte nach der Trillerschen Ausgabe) finden sich auch Gedichte unter der Aufschrift Oden, welche wohl nicht Oden sind, und unter den Hochzeitgedichten sogar einige in Pindarischer Form.) — In diesen Zeitpunkt fallen **M. G. S. L. Deutsche Oden, oder Gesänge**, Leipz. 1638. 8. welche ich nicht näher kenne. — **Paul Flemming** († 1640. Seine Gelegenheitsgedichte sind in Form von Oden abgefaßt, und bestehen aus 5 Büchern in seinen Geist- und Weltlichen Poemat. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1651. 1660. 1666. 1685. 8. aber dieses ist auch beynabe das Einzige, was sie zu Oden macht.) — **Andr. Tscherning** († 1659. Seine Oden in f. Frühling deutscher Gedichte, Bresl. 1642 und 1649. 8. und im Vortrage des Sommers, Kosc. 1655. 8. sind von eben dieser Art.) — **Andr. Gryph** († 1664. Aufser einigen, aus dem Lateinischen des Valde übersehten Oden, finden sich in seinen, unter verschiedenen Titeln zu Lesden 1639. 8. Frankf. 1650. 8. Bresl. 1663. 8. ebend. verm. 1698. 8. gedruckten Gedichten, auch drei Bücher Oden, größtentheils geistlichen Inhaltes, und zum Theil in pindarischer Form abgefaßt, und viele Gelegenheitsgedichte.) — **Frd. Lud. von Canitz** († 1699. Seine Klage auf den Tod seiner Doris hat aufgehört, Ode zu heißen.) — **Christ. Gryph** († 1706. Seine poetischen Wälder, Frankf. 1656. 8. 1717. 8. 2 Th. enthalten schaafe Gelegenheitsgedichte, in Odenform.) — **Job. Christn. Günther** († 1723. So niedrig und unedel seine Gedichte (Wlg. 1747. 8. Bresl. 1751. 8. letzte Ausg.) auch immer seyn mögen: so scheint es ihm doch nicht an Anlage zum lyrischen Dichter gefehlt zu haben. Seine Ode auf den Prinz Eugen war einst be-

rühmt.) — **Johann v. Besser** († 1729. Ein elender Reimer! Schriften, L. 1711 und 1732. 8.) — Nicht viel besser, als die Oden des vorhergehenden, sind die Oden der deutschen Gesellschaft, Leipz. 1722. 8. zu welchen gleich die Gottschedschen, selbst seine drei Pindarischen, auf den Churfürst Friedrich Christian, Leipz. 1764. 8. gesetzt zu werden verdienen.) — **Albr. v. Haller** († 1777. Mit Ihm fängt sich auch für die Ode eine neue Epoche bey uns an, obgleich seine Ode auf die Ehre, geschrieben im J. 1728 vielleicht nicht eben ein Muster ist, wie der lyrische Dichter lehren soll. Die Ode auf die Jugend, ein Jahr später geschrieben, ist das erste Beispiel vom Gebrauch eines fremden lyrischen Sylbenmaßes.) — **Albr. C. Frd. Drollinger** († 1745. Nachahmer Hallers in der Lehrode, aber nicht ganz mit Hallers Geist. Gedichte, Erst. 1745. 8.) — **Job. El. Schlegel** († 1749. Seine Oden, im 4ten Th. f. W. sind der stärkste Beweis, daß er einmahl zu Gottscheds Schülern gehörte.) — **Job. Andr. Cramer** († 1788. Seine ersten Oden erschienen in den Bremischen Beitr. und in den dazu gehörigen vermischten Schriften; sie sind nachher durch verschiedene andre, als die auf M. Luther, Copenh. 1771. 4. und auf Melancthon, Lübeck 1772. 4. sehr übertroffen worden. Gedichte, Leipz. 1782 u. f. 8. 3 Bde. hinterlassene Ged. im 1ten St. von f. Sohnes Herausg. Alt. 1791. 8.) — **Job. Ad. Schlegel** (Seine, ursprünglich in den vorher angeführten Schriften zuerst gedruckten Oden, finden sich jetzt im 1ten Bd. f. Gedichte, Han. 1787. 8.) — **Goth. Sam. Lange** († Horatische Oden, Halle 1747. 8. Lange war einer der ersten, welcher den damals beliebten Gottschedischen Oden, reimfreie Oden, zu welchen er Bilder und Gang aus dem Horaz nahm, entgegen setzte; aber seine Darstellung ist größtentheils gemein und unedel. Die ersten erschienen bereits in den Freundschaftl. Liedern, Zür. 1745. 8.) — **Nic. Dietrich Giesecke** († 1765. Seine Oden und Lieder bestehen,

in f. Poet. Werken, Braunschw. 1765. 8. aus vier Büchern; und die ersten derselben sind ums J. 1747 geschrieben.) — Lud. Fdr. Lenz († 1780. Eine schon im J. 1748 geschriebene Ode auf den Wein, steht in der 5ten Abtheil. des Taschenbuches, und gehdrt, für jene Zeiten, zu den guten.) — Joh. Phil. Lor. Wihof (Seine Oden nehmen jetzt den 2ten Th. f. Academischen Ged. Leipz. 1783. 8. ein und sind, zum Theil schon zwischen 1740 = 1750 geschrieben. Sie zeigen hin und wieder eine lebhafte Phantasie.) — Joh. Pet. Uz (Christliche Ged. 1749. 8. Verm. Leipz. 1756. 8. Poetische Werke, ebend. 1768 und 1772. 8. 2 Bd. Ihr Werth ist zu entschieden, obgleich vielleicht zu wenig anerkannt, als daß von ihnen etwas zu sagen nöthig wäre.) — Christn. Kusebius Suppius (Oden . . . Gotha 1749. 8.) — G. Christn. Beinhardi (Oden . . . Dresd. 1750. 8.) — Joh. Lud. Zuber (Oden, Lieder und Erzähl. Tübingen 1751. 8.) — Heinr. Aug. Offenfelder (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — Fdr. Carl Cas. v. Creuz († 1770. Er nahm von seinen Oden den Titel zu seinen, Fests. 1751. 1753. 1769. 8. gedruckten Gedichten; aber als Oden betrachtet sind sie von geringem Werthe.) — Gotth. Ephr. Lessing († 1781. Ein paar Oden finden sich im 2ten Th. f. Kl. Schriften, Berl. 1755. 8. und auch im 2ten Th. f. Vermischten Schriften, Berl. 1784. 8.) — Eberh. v. Gemmingen (Vier f. Briefen . . . Fests. 1753. 8. und unter dem Titel: Poetische und Prosa'sche Stücke, Brschw. 1769. 8. sind auch einige Gedichte, welche den Titel Oden führen.) — Ewald v. Kleist († 1759. Unter den, in f. W. (Ged. vom Verf. des Frühlings 1756. 8. Neue Gedichte, 1758. Werke, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th.) befindlichen Oden ist die auf das Landleben vielleicht die vorzüglichste.) — Joh. Fdr. v. Cronqst († 1758. Die Oden, in f. Schriften, Ansp. 1760 und 1765. 8. 2 Th. gehören nicht zu seinen besten Gedichten.) — Benj. Fdr. Köbler (Geistl. Moral. und Scherzh. Oden, Leipz.

1762. 8.) — Fdr. Willh. Zachariä († 1777. Fünf Bücher Oden und Lieder von ihm, erschienen bereits bey f. Scherzh. Epischen Poesien, Brschw. 1754. und verm. mit einem Buche, in f. Poet. Schriften, Brschw. 1763 = 1764. 8. 9 Th.) — Christph. Mart. Wieland (Im 2ten Th. f. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. S. 178 und im 2ten Th. S. 285 finden sich einige hieher gehörige Gedichte.) — Anna Louisa Katschin († Ihre Ausserl. Gedichten, Berl. 1764. 8. enthalten einige gute, einzelne, lyrische Stücke.) — Joh. Fdr. Löwen († 1771. In f. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. finden sich 5 Bücher so genannter Oden und Lieder.) — K. Willh. Ramler (Seine ersten Oden sind zwar schon im J. 1744. die mehrentheils aber doch erst seit dem J. 1759 geschrieben. Gesammelt erschienen sie Berl. 1766 und 1772. 8. und ins Franz. übers. Berl. 1777. 8. Einzelne sind noch nachher gedruckt worden. Horaz ist sein Muster; aber er ist deswegen wohl noch nicht als Nachahmer desselben anzusehen. Es ist nämlich noch nicht entschieden, ob die höhere lyrische Poesie einen andern Gang nehmen könne, als die Horazische Ode hat? Und der eigentlich nachgeahmten Bilder und Ideen sind, im Verhältniß zu f. eigenen Bildern und Ideen, sehr wenig.) — Joach. Christn. Blum († 1790. Lyrische Versuche, Berl. 1765. 8. verm. und unter dem Titel, Gedichte, Leipz. 1776. 8. 2 Th. Neue Ged. Jülichau 1785. 8. Er gehdrt, in seinen ersten Gedichten, zu den glücklichsten Nachahmern Ramlers, ob er gleich seine Gedichte lange nicht so gefeilt hat, als die sein. Seine spätern Gedichte sind vielleicht ein wenig zu kalt, zu unlyrisch.) — Heinr. Willh. v. Gerstenberg (Lied eines Skalden, Copenh. 1766. 4. Schade, daß dieses schöne Gedicht, an so vielen Stellen, so unverständlich, oder, um ganz verstanden zu werden, zu viel Nähe nöthig ist.) — Jac. Fdr. Schmidt (Seine kl. Poet. Schriften, Alt. 1766. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8. enthalten einige ziemlich mittelmäßige Oden.) — Carl Fdr.

**Fdr. Kretschmann** (*Der Gef. Rhingulph* des *Varde*, als *Varus* geschlagen war, Leipz. 1769. 8. *Der Varde* an dem *Grabe* des *M. v. Kleiß*, ebend. 1770. 8. *Zu Selters*s Gedächtnisse, ebend. 1770. 8. *Klage Rhingulphs* 1771. 8. *Die Idäerinn* 1771. 8. *Sämmtl. im 1ten und 2ten Th. f. Sämmtl. Werke*, Leipz. 1784 u. f. 8. gehören unstreitig hieher, ob sie gleich nicht die Form von *Oden* haben. *Trotz* einiger kleinen Ungleichheiten und *Dehnungen*, ist die *Darstellung* so vorzüglich, daß, wenn der *Dichter* auch zu *wesentlichen Bildern* gebräuchte, und *Empfindungen* äußerte, welche dem *alten Varde* nicht zuzukommen scheinen, man alles dieses nicht bemerkt. Die *große Kunst*, die *Kunst* die *Einbildungskraft* des *Lesers* ins *Spiel* zu *ziehen*, zu *wecken* und *fest* zu *halten*, ist die *eigentliche Kunst* des *Dichters*; *besitzt* er diese; so sind die *darzu* von ihm *erfundnen* *neuen Mittel* desto *rühmlicher*.) — **Fdr. Klopstock** (*Oden*, *Hamb.* 1771. 8. Die *ältesten* davon sind aus den *Zeiten* der *vermischten Schriften* v. *J.* 1748. 8. 3 *Bde.* und, *gesammelt*, erschien ein *Theil* derselben bereits in den *kl. Poet. und Prof. Schriften*, *Frst.* 1771. 8. und in den *Oden und Eleg.* *Darmst.* 1771. 8. Auch sind, *nachher* noch einige *Oden* von ihm; *Weslar* 1779. 8. *gedruckt*, und *verschiedene* finden sich noch in den *Musenalmannachen*. Eine, *meines Bedänkens*, *sehr gute Recension* findet sich im *19ten Bde.* der *Allg. D. Bibl.* Die *nachgebildeten griechischen*, und die *eigenen*, *neuen lyrischen* *Sulbenmaße*, die *Feuerlichkeit* des *Tones*, das *Originale* der *Bilder*, und der *Darstellung* überhaupt, so wie die *sie* *durchaus durchsündende*, oft *wirklich tiefe* *Empfindung* des *Gegenstandes*, *geben* ihnen *merkwürdige* *Eigenheiten*.) — **Joh. Gottl. Willamow** (*†* 1777. Seine *Poetischen Schriften*, *Leipz.* 1779. 8. *enthalten* *zwei Bücher* *Oden* und ein *Buch* *Eukomien*, welche zum *Theil* schon im *J.* 1763 *geschrieben*, und in *hinderlicher* *Form* *abgefaßt* sind. *Ob* er den *griechischen* *Lyriker* so *glücklich* *erreicht*, als *Ramler* den *römischen*, *läßt* sich mit

*Rechte* *bezweifeln*.) — **Joh. Casp. Lavater** (*Ode* an *Gellert* 1770. 4. *Ode* an *Gott*, *Jür.* 1771. 8. *An* *Wodmer* 1774. 8. *Mehrere* in *f. Oden* und *Poesien*, *Leipz.* 1781. 8. 2 *Bde.*) — **Gottl. Dav. Hartmann** (*†* 1775. *Die* *Feyer* des *letzten* *Abends* vom *J.* 1772. *Leipz.* 1772. 8. *Feyer* des *J.* 1771. *Leipz.* 1774. 8. *Feyer* des *J.* 1773. *Ebend.* 1774. 8. *Nachher* mit *mehreren* *lyrischen* *Gedichten*, in *f. Ged. Abteten* 1777. 8. 2 *Th.* und in *f. hinterl. Schriften*, *Gotha* 1779. 8. *Sie* *enthalten* *mehr* *einzelne* *schöne* *Stellen*, als *gute* *Pläne*.) — **Lud. Christ. Heintz** *Hölty* (*†* 1776. Seine *Ged.* *Hamb.* 1783. 8. *enthalten* *Oden*, *welchen* *Klopstock* *freystlich* zum *Mußer* *gebient* hat, die *aber* *doch* *nicht* *ohne* *eigenes* *Verdienst* sind) — **K. A. Kärtner** (*Wierzehn* *Oden*, *Mietau* 1772. 4.) — **J. A. F. v. Benzlow** (*Oden*, *Greifsw.* 1771. 8. die *aber* *um* *ein* *halbes* *Jahrhundert* *zu* *späte* *kommen*.) — **Isaachar Falkensohn** *Behr* (*Gedichte* eines *Pöhlischen* *Juden*, *Mietau* 1772. 8. *Ein* *Anhang* *dazu*, *ebend.* 1772. 8. *Die* *Oden* *sind* *in* *der* *Ramlerschen* *Manier*; *aber* *ohne* *seine* *Pläne*, *ohne* *seinen* *Geist*.) — **Ewald** (*Oden*, *Leipz.* und *Gotha* 1772. 8. *Es* *sind*, *auf* *ser* *einem* *Anhange*, *ihrer* *23*; *nicht* *ein* *mal* *rein* *gereimet* *sind* *die* *gereimten* *darunter*; *hin* *und* *wieder* *ist* *eine* *Ramlersche* *Wendung* *gehört*; *aber* *das* *Ganze* *ist* *immer* *unter* *dem* *Mittelmäßigen*.) — **Nich. Denis** (*Pieder* *Sined* des *Varde*, *Wien* 1772. 8. *N. Aufl.* mit dem *Ossian*, *ebend.* 1784. 8. 5 *Bd.* 1791 u. f. 4. 6 *Bde.* *enthalten* *f. vorher* *einzelne* *gedruckte* *Gedichte*, *welche* *größtentheils* *mit* *vieles* *Wärme* und *Imagination* *abgefaßt* sind.) — **W. S. W.** (*Hymn.* und *Oden*, *Drest.* 1773. 8.) — **Carl Maffalier** (*Gedichte*, *nebst* *Oden* *aus* *dem* *Horaz*, *Wien* 1774. 8. *ebend.* *verm.* 1782. 8. *Unstreitig* *einer* *der* *glücklichsten* *eigentlichen* *Nachahmer* *des* *Horaz*, *obgleich*, *meines* *Bedänkens*, *seine* *Pläne* *nicht* *immer* *die* *besseren* *sind*, und *sein* *Feuer* *zum* *höheren* *lyrischen* *Gedichte* *nicht* *groß* *genug* *ist*.) — **Jos. v. Kotzer** (*Gedichte*, *Wien* 1775. 8. Ein

Ein Jüngling des Hrn. Denis, von welchem auch noch nachher verschiedene in Blumenfeien, Almanachen u. d. m. gedruckt worden.) — J. C. C. Faber (Verm. Oden und Lieder, Magd. 1775. 8.) — K. Ferd. Schmid (Gesänge, Straßb. 1776. 8. verb. ebend. 1778.) — Ludw. Theobul Hofegarten (Melancholien, Straßb. 1777. 8. Thränen und Wonnen, ebend. 1778. 8. Die besten aus diesen Samml. ausgewählt und verb. in den Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2 Bde.) — Leop. Alex. Hofmann (Gedichte, Bresl. 1778. 8. In der Manier des H. Denis.) — Aug. Herm. Niemeyer (Seine Gedichte, Leipz. 1778. 4. enthalten 36 Oden, nach Klopstocks Manier.) — Ferd. Schmitt (In seinen Gedichten, Nürnberg. 1779. 8. finden sich einige ganz gute moralische Oden.) — Christian und Ferd. Leopold, Br. zu Söllberg (Gedichte, Leipz. 1779. 8. in welchen die meisten von dem jüngern Grafen, und nach Klopstocks Oden zum Theil gebildet, und mit vieler Wärme abgefaßt sind.) — Joh. Heinr. Voss (Seine gesammelten Gedichte, Hamb. 1785. 8. 1ter Bd. enthalten nur wenige, eigentlich hierher gehörige Gedichte.) — Joh. v. Alringer (G. Gedichte, Halle 1780. 8. enthalten einige Oden.) — Fabri der jüngere (In f. Gedichten, Bresl. 1780. 8. finden sich auch Oden.) — S. Ehrenfr. Wartenkros (Vey f. Verf. aus der Litterat. Weltw. und sch. Wissensch. Ross 1780. 8. sind auch Oden zu finden.) — Aug. J. G. K. Bartsch (Oden, Lied. und Gef. Nürnberg. 1781. 8.) — J. C. Bonnet (G. Ged. Fests. 1782. Zweybr. 1786. 8. enthalten auch Oden.) — A. K. (Oden und Lieder, Bresl. 1784. 8.) — J. A. Brennecke (Oden von ihm stehen im Magdeb. Magazin.) — Chr. F. D. Schubart (In f. Gedichten, Fests. 1787. 8. 2 Bde.) — Jdr. Niniöch (Oden eines Preußen, Jena 1786. 8. Gef. und Weissagung, Leipz. 1787. 8. Gedichte, Halle 1789. 8.) — Thad. Plazzary (Die Oden in f. Ged. zur Ehre der Tugend und Freundschaft, Sempt. 1787. 8.

sind eben so elend, als die andern Gedichte in dieser Samml.) — J. D. Müller (Oden und Lieder, Magd. 1787. 8.) — Jdr. Matthison (G. Gedichte, Mannh. 1787. 8. Verb. Zür. 1792. 8. enthalten einige nicht ganz schlechte Oden.) — G. Leon (G. Gedichte, Wien 1788. 8. bestehen aus Oden, Liedern, Idyllen, Balladen, u. d. m. und erheben sich, zum Theil, über das Mittelmaßige.) — Joh. Christn. Engelschall (In f. Ged. Marp. 1788. 8. führen mehrere den Titel von Oden.) — Selmar, eigentlich C. Guff. v. Brinkmann (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde. enthalten mehrere gute Oden.) — K. Th. Beck (Ged. St. Gallen 1789. 8. Ein unglücklicher Nachahmer Klopstocks.) — Aug. Lamey (Gedichte eines Kranken am Rheinstrom, Straßb. 1791. 8.) — Ungen. (Sincereus Blumenkranz, Sittau 1791. 8. enthält einige nicht schlechte Oden.) — Christn. C. F. W. Buri (Versch. f. Gedichte, Offenb. 1791. 8. sind Oden.) — Val. W. Neubeck (In f. Gedichten, Lemgo 1792. 8. finden sich auch Oden.) — S. Elenora v. Korfsteisch (Verschiedene von ihren Ged. Bresl. 1792. 8. Verk. 1792. 8. führen den Titel von — Oden.) — K. Phil. Conz (Von f. Ged. Tübingen 1792. 8. gehören einige zu den ganz schlechten Oden.) — Franz v. Kleist (Von f. Gedichten gehören nebst mehreren, die hohen Aussichten der Berlin, Berl. (1789) 8. und das Glück der Liebe, Berl. 1793. 8. hieher.) — u. v. a. m.

Außer diesen sind deren, in den verschiedenen Blumenfeien, Almanachen, und andern Sammlungen dieser Art, noch einzelne von andern Dichtern, zerstreut — und aus jenen Dichtern zum Theil die Oden der Deutschen, ite Samml. Leipz. 1778. 8. bezogen. — Ueberhaupt führen, in unsern alten und neuern Dichtern und Reimen, so viele Gedichte den Titel von Oden, oder sind in der Form davon abgefaßt, daß, wer alle Odenmacher anzugehen wollte, beynabe unsre sämtlichen Dichter anzuführen müßte. —



## Odysee.

(Dichtkunst.)

Das zweyte epische Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Diese beschäftigt sich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Personen; die Odysee geht auf das Privatleben, dessen mannichfaltige Vorfälle, und die in demselben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Personen schildert, so liegen in der Odysee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk sollte moralisch und politisch seyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulysses selbst wird in das gemeine Leben herunter, gesetzt. Also ist der ganze Ton der Odysee um ein merkliches tiefer gestimmt, als in der Ilias. Aber wenn man sie durchgelesen hat, so ist man von dem Charakter des Ulysses eben so immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias gelesen hat. Es ist sehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwischen beyden Gedichten in den verschiedenen Absichten des Dichters, und nicht in dem Abnehmen seines Genies liegt. Die Odysee sollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier ist indessen dieselbe Mannichfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derselben, nach der Verschiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Person. Alle Affekte und alle Grade derselben hat der Poet in seiner Gewalt. Hier ist überall dasselbe Leben und dieselbe Stärke der Ausbildung. In den Beschreibungen, Bildern und Gleichnissen herrscht die Erfindungskraft beständig, und in dem Ausdruck leuchtet sie in dem hellsten Licht hervor. Niemals fehlt es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu seiner Mahlerey. Alles, was er hat sagen wollen, hat er ge-

wußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zusammen zu setzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen ist, und wo die Gemüths-bewegungen der Personen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

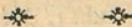
Der Held dieser Epopöe ist ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchsten Lichte, bey unzähligen Vorfällen sich immer gleich, bis auf den kleinsten Zug ausgezeichnet, in einer bewunderungswürdigen Schilderung darstellt. Die Fabel scheint an sich sehr einfach und unbeträchtlich. Ulysses will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hause ziehen. Aber er findet auf seiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, die er alle übersteigt. Er kommt mehrmal in Umstände, wo es unmöglich scheint, daß er auf seinem Vorhaben bestehen, oder Mittel finden werde, die Hindernisse zu überwinden. Aber er ist immer standhaft, verschlagen, listig und erfinderisch genug, sich selbst zu helfen. Man erstaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerforschlichkeit seines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verschlagenheit und List wegzukommen.

Während der langen und höchst mühsamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in sein so lange Zeit von ihm verlassenes Haus ein, macht uns mit seiner Familie, und mit allen seinen häuslichen Umständen bekannt. Sein Haus und sein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längst umgekommen sey, oder gewiß nicht wieder erscheinen werde, seine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, seinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und sich seiner Herrschaft und seiner

seiner Güter zu bemächtigen suchen. Nachdem also der Held durch tausend Widerwärtigkeiten endlich in der armseligsten Gestalt in seinem Wohnsitz glücklich angekommen, entdeckt die ihn nie verlassende Vorsichtigkeit neue Hindernisse, sich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in seinem Hause schon lange den Meister gespielt hatte, herauszutreiben, sich und die Seinigen in Ruhe zu setzen. Da finden wir ihn aufs Neue so scharfsinnig in Entdeckung jeder Gefahr, als erfindisch und bis zur Verwunderung geschmeidig in Anwendung derselben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bei Ausführung dieses Plans wußte der Dichter, dessen Genie nichts zu schwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenständen aus der Natur und Kunst, aus den Sitten und Beschäftigungen der Menschen, Gegenstände der Betrachtung und Empfindung in seine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tausend Dinge zu sehen, die bald die Phantasie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben; und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieses eine Beziehung hat, beständig, als den Hauptgegenstand im Auge.

Wenn also die Ilias verloren gegangen wäre, so würde die Odyssee noch hinlänglich seyn, Homer; als einen Dichter von bewundernswürdiger Fruchtbarkeit, des Genies kennen zu lernen.



Uebersetzt ist die Odyssee in das Italienische, vollständig überhaupt siebenmahl; von Girol. Vaccelli, Flor. 1582. 8. in reimfreien Versen; von Lud. Dolce, Ven. 1583. 8. in Octaven, aber nur ein Auszug; von Giamb. Lebaldi, Roncigl. 1620.

12. in Octaven; von Feber. Malpiero, Ven. 1643. 4. in Prosa; von Bern. Gugliuzini, Pucca (1703.) 12. in Octaven; von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1723. 8. in reimse. Verse; von Gius. Vozzoli, Mantua 1778. 8. 4 B. in Octaven; von Greg. Nebi travestirt, im 1ten Bd. seiner Werke, Ven. 1751. 8. — In das Spanische, von Gonzalo Perez, Amberes 1550. 1553. 12. 1562. 8. Mad. 1785. 8. 2 Bd. (welche neue Ausgabe in Neuen gelehrten Zeitungen für eine neue Uebersetzung aus gegeben worden.) — In das Französische, nach einigen Versuchen in einzeln Gesängen, vollständig von Sal. Certon, Par. 1603. 8. in Versen, von El. Vofstet, Par. 1619. 8. in Prose; von Walterie, Par. 1681. 12. 2 Bd. in Prose; von Mde. Dacier, Par. 1716. 12. 3 Bde. 1756. 12. 4 Bde. Londen 1771. 12. 3 Bde. in Prose; von Rochefort, Par. 1777. 8. 2 B. in Verse; von Gin, Par. 1782. 8. 2 B. 1784. 12. in Prose; von Vitaupe, Berl. 1785. 8. 3 Bde. in Prose. Travestirt, aber nur die beyden ersten Bücher, von Heine. Picou, Par. 1650. 4. — In das Englische: In Prosa, von G. Chapman, Lond. 1614. Von Hobbes, Lond. 1675. 8. In Versen von Pope, Broome und Benton, Lond. 1725. 5 Bd. f. 4. u. 12. und nachher noch oft gedruckt. In reimfreie Verse von W. Cowper, 1791. 4. — In das Deutsche, zuerst von Sim. Schaidenreisser, Augsburg 1538. f. Frankf. 1570. 8. in Prosa; von einer Gesellsch. gelehrter Männer, Frft. 1754. 4. in Prosa, zum Behuf der allg. Reisen und wohl nur aus der Dacier gezogen; von Damm, Lemgo 1769. 8. in Prosa; von Bodmer, Zürich 1777. 8. und von Joh. Heinr. Vof, Hamb. 1781. 8. von beyden in Hexametern, und von Hen. Vof so, daß, wofern Homer, bey dem gegenwärtigen Zustande unserer Cultur und unserer Sprache, noch übersetzbar ist, seine Uebersetzung den Vorrang vor allen übrigen Homerischen Uebersetzungen verdient. Auch sind einzelne Theile besonders übersetzt vorhanden. — — Außer den, bey dem Art. Homer angeführten lateinischen Uebersetzungen

setzungen, haben Sim. Pennius, und ganz neuerlich Bern. Zamaña, Sienna 1777. f. noch dergleichen geliefert.

## Deffnungen.

(Baukunst.)

Unter dieser allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenster der Gebäude. Sie dienen bloß zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil sie aber an den Außenseiten, besonders nach der heutigen Bauart, sehr ins Auge fallen, und als Theile erscheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verzierung einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder schlechte Ansehen der Gebäude hat, so ist sehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geschmak angeordnet werde.

In Ansehung der Menge der Deffnungen erfordert der gute Geschmak, daß eine Außenseite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Deffnungen, als feste Theile habe, damit nicht das Gebäude das Ansehen der Festigkeit verliere, und wie eine Laterne aussehe. Es fällt allemal besser ins Auge, wenn man mehr Mauer, als Deffnungen sieht. Die Austheilung der Deffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geschehen; einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen auf ähnliche Stellen. Nothwendig ist es, daß übereinanderstehende Deffnungen, wie die Fenster mehrerer Geschosse, auf das genaueste über einander, und die in einem Geschos genau in einer wagerechten Linie neben einander gestellt seyn.

Ihre Form ist am gefälligsten, wenn sie viereckigt, und wenn die Höhe das doppelte Maas der Breite hat. Deffnungen mit Bogen geschlossen, sollten nirgend seyn, als wo sie der Wölbung halber nothwendig sind. Ein feines Auge wird durch Fenster mit rundem Sturz, zumal wenn er

einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und diese Rundungen verursachen gegen die an einem Gebäude überall sich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme spitzige Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe viereckiger Deffnungen eine mit einem runden Sturz steht, wie in den meisten neuern Wohnhäusern in Berlin, da die Hausthüren zwischen viereckigten Fenstern rand sind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenster, welches ungemein beleidigend ist.

Höchst nothwendig ist es, daß jede Deffnung ihre wot in die Augen fallende Einfassung habe, damit sie als etwas überlegtes und richtig abgemessenes erscheine. Denn ohne Einfassung ist sie wie ein Loch, das größer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfassung aber zeigt, daß die Deffnung etwas vollendetes und Ganzes sey\*). Von der Art der Einfassung ist in andern Artikeln gesprochen worden\*\*). Ueberhaupt ist das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenster mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenseiten eine Menge unangenehmer Winkel.

## Delfarben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Del vermischt, und dadurch zum Auftragen mit dem Pinsel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Malerey mit Wasser angemacht; die Delfarben sind im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und ist zu allen großen Gemälden auf Lein-

\*) S. Ganz.

\*\*\*) S. Fenster; Thüre.

Leinwand oder Holz beständig im Gebrauch.

Diese Farben haben vor den Wasserfarben beträchtliche Vortheile, sowohl zur Bearbeitung des Gemähltes, als zu seiner Würkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetrocknet ist, so löst sie sich nicht leicht wieder auf; daher kann eine Stelle, so oft der Mahler will, übermahlet werden. Durch öfters Uebermahlen aber kann die beste Harmonie und die höchste Würkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß stehen lassen, wie sie zuerst aufgetragen worden sind. Auch können Oelfarben über einander gesetzt werden, daß die untere durchscheinet \*); ein wichtiger Vortheil, den die Wasserfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe ist, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander fließen, so kann der Mahler sowohl eine bessere Mischung, als eine bequemere Nebeneinandersetzung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Wasserfarben. Da sich im Trocknen die Farbe nicht ändert, wie die Wasserfarben, so hat der Mahler den Vortheil, daß er immer seine Farbe während der Arbeit beurtheilen kann.

Die Würkung der Gemählte in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben sind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Wasserfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenstände bestreut: das sanfte duftige Wesen, wodurch sie ihren Landschaften den größten Reiz giebt; das Durchsichtige der Schatten, und das Ineinanderfließende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welches macht, daß man von gewissen Stellen das Gemählte nicht gut sehen

\*) S. Saphiren.

kann. Die hellsten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung, da das Del gelb wird, und alle helle Tinten ansetzet. Man meynt, daß große Coloristen durch eine gute Bearbeitung diesem vorbeugen können. Aber welches Del wird nicht zuletzt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch diesen Nachtheil, daß der Staub sich fester an sie ansetzet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetrocknet ist, ohne Hoffnung der Reinigung darin bleibet. Wiewol man diesem zuvor kommen kann, wenn das Gemählte mit Eyerweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Rußöl oder Mahnöhl, weil diese trocken, da viel andre gepreßte Oele niemals austrocknen. Zu einigen Farben, die schwerer trocken, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beigemischt wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigsten ist, sind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.



(\*) Daß der, von H. Sulzer angeführte van Eyk nicht der eigentliche Erfinder der Oelmahlerey überhaupt gewesen, ist jetzt so ziemlich ausgemacht. Bekannt war der Gebrauch der Oelfarben überhaupt schon im 9ten Jahrhundert; das Verdienst durch sie die Mahlerey vollkommen zu haben, läßt, indessen, sich jenem Künstler nicht absprechen. —

Die, von der Geschichte der Oelmahlerey handelnden Schriften sind: Vom Alter der Oelmahlerey, aus dem Theophilus Presbyter, Vrschw. 1774. 8. von G. E. Lessing, und im 8ten Th. f. Sammtl. Schriften, Berl. 1791. 9. Englisch mit einigen Veränderungen von R. E. Raspe, Lond. 1781. 4. (Gegen L. Schrift hat H. v. Murr, in f. Journal zur Kunstgesch. Th. 1. S. 17 u. f. allerhand Anm. abdrucken lassen; und die Schrift des H. R. ist

ist ausführlich im 27ten Bde. S. 209 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. beuretheilt.) — Zusätze zu L. Abhandlung, im 12ten Th. S. 311 u. f. f. Samml. Schriften, von J. J. Eichenbürg. — Untersuchung einiger alten Oelgemälde zu Frankfurt a. Mayn, in J. G. Meusels Miscell. Heft 22. S. 211. vergl. mit eben desselben Museum für Künstler, St. 3. S. 68 u. f. — Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytr. zur Gesch. der Oelmahlerey und Perspectiv, in Kiegers Archiv der Gesch. und Statistik, Dresden 1792. 8. (Ihr zu Folge sollen Thomas von Mutina, im 12ten oder 13ten Jahrh. einige noch vorhandene, in der K. K. Gallerie befindliche Oelgemälde, verfertigt haben.) — Versuch über die Epoche der Erfindung der Oelmahlerey, zur Vertheidigung des Vasari, von D. E. v. Budberg, Ödt. 1792. 4. (Ist gegen Besetzung gerichtet, welchen der H. Verf. wohl schwerlich ganz verstanden und gefast hat; und es erweckt einiges Lächeln, wenn durch das, was Vasari schreibt, dasjenige, was mehrere Jahrhunderte vorher gesagt worden ist, seinen ganzen Werth verlieren soll.) —

Von der Oelmahlerey selbst, handeln mehrere der, bey dem Art. Mahlerey angeführten Schriftsteller, als: de Piles, im 4ten u. f. Kap. f. Elemens de Peint. prat. Oeuvr. Vd. 3. S. 97. Wsg. v. 1767. u. a. m. — An Essay on the Mechanic of oil-painting, with the receipts, by M. Williams Bath 1787. 4. —

Ueber das vorgebliche Kopiren der Oelgemälde: Address to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours . . . the Invention of J. Booth 1788. 8. The Exhibition of Polyplasmiasmos, or the original Invention of multiplying Pictures . . . by Mr. Booth. 1785. 8. vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Vd. 38. S. 295 u. f. —

Zur Erhaltung der Oelgemälde wollte Vincent de Montpetit ein Geheimniß erfunden haben, wovon in dem 9ten St. S. 182 der Meuselschen Miscellaneen Nachr. gegeben wird. — Auch hat eben dieser H. Montpetit eine neue Art von Oelmahlerey mit Wasser vermischt, welche er die Eleudorische nannte, erfunden, wovon in der Voyage d'un Francois en Italie, Vd. 6. S. 242. Nachricht gegeben wird. —

## Oper; Opera.

Beym außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmackt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da, um Kinder, oder einen kindisch gestimmten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchst reizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf eine Scene, bey der wir uns selbst vergessen, und für die handelnde Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise, den dummen Pöbel in Schrecken und Bewunderung zu setzen suchen. Indem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeigt, beleidiget wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken: aber

aber sobald man sich an jene reizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmach sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist. Ich muß hier wiederholen, was ich schon anderswo gesagt habe \*). Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinns der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriger und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich also nicht entschließen kann, die Oper in diesem Werk ganz zu übergehen: so scheint mir das Beste zu seyn, daß ich zuerst das, was mir darin anstößig und den guten Geschmach beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbesserung dieses Schauspiels an den Tag lege. Poesie, Musik, Tanzkunst, Malerrey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera. Wir müssen also, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieser Künste dabey thut, besonders betrachten.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekommen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten gaben die Personen und Handlungen

dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar diesen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber sie wechseln doch auch mit wahren historischen Stoff, so wie das Trauerspiel ihn wählet, ab. Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde stellen uns eine große und wegen der darin verschiedentlich gegen einander wüfenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist, und sich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieses Stoffes scheint der Operndichter sich zum Gesetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Auge des Zuschauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge müssen, wo es irgend möglich, dem Zuschauer vor Augen gelegt werden. Da kann man sich leicht vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwicklung großer Charaktere und Leidenschaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenstand aufopfern müsse. Deswegen trifft man in dem Plan der besten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies ist die erste Ungereimtheit, zu der die Mode auch den besten Dichter zwingt.

Und

\*) In der Abhandlung sur l'Energie in den Mémoires de l'Acad. Roy. des Scienc. et Belles - Lettres pour l'Année MDCCLXV.

Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anforderung der Sänger. In jeder Oper sollen die besten Sänger auch am öftersten singen; aber auch jeder mittelmäßige und so gar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiel gedungen sind, und bezahlt werden, müssen sich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören lassen; die beyden ersten Sänger, nämlich der beste Sänger und die beste Sängerin, müssen nothwendig ein oder mehrmal zugleich singen: also muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley Charaktere zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieser im feurigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entstehenden Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine oder zwey Sängerinnen müssen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalt des Stücks noch so sehr zuwider wären. So mußte der beste Operndichter, Metastasio selbst, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die sich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einstecken: die Wittve des Pompejus und selbst die Marcia, Catos Tochter; und diese mußte sogar in Cäsar verliebt seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen sich hören zu lassen. Wie abgeschmackt Liebeshändel in einer so finstern Handlung stehen, fühlet auch der, der sonst weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt ist.

Damit jeder Sänger Gelegenheit habe sich hören zu lassen, müssen gar oft Sachen gesungen werden, bey denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann: frostige, oder bedächtige Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verständigen oder verrückten Menschen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blindlings zuschlägt, sondern seinen Muth zurückhält, bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutragen \*); oder diese bey aufstößenden Widerwärtigkeiten frostige Allegorie, daß der Weinstock durch das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft \*\*)? Dergleichen kindisches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungeheimtheit vorkomme, daß Personen, die wegen bereits vorhandener grossen Gefahr, oder andrer wichtigen Ursachen halber, die höchste Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich währenddem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und dann einen Gesang anfangen, in dem sie bald jedes Wort sechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendsten Geschäfte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr als hier Ursach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admitti risum teneatis amici?

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern gesehen. Verliebte Klagen, ein paar

\*) G. Adriano di Metastasio. Att. II. S. 5. *saggio guerriero antico* etc.

\*\*) Ebendasselbst, Att. III. S. 2. *Più bella al tempo usato* etc.

paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; denn ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor.

Eben so mannichfaltig und so ausschweifend sind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Musik herühren. Diese ist und kann ihrer Natur nach nichts anders seyn, als ein Ausdruck der Leidenschaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung gesetzten, oder gelassenen Gemüthes. Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den einzigen Zweck, den sie haben kann, sind die Tonsetzer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper, wo der Tonsetzer nicht Fleiß darauf wendet, sich in das Gebiet des Malers einzudrängen. Bald schildert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder das Nieseln eines Baches, bald das Geklirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieser verkehrte Geschmack des Tonsetzers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet, in den Arien so sehr oft Vergleichen mit Schiffen, mit Löwen und Tygern, und dergleichen die Phantasie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonsetzer, Sänger und Spieler die kindische Begierde, schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sängler wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugbarkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre

dergleichen Narritäten zeigen; auch der Spieler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit seiner Finger in blitzenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsetzer ihm Gelegenheit geben. Daher entstehen die Mißgeburten von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affectvollen Arien alle Empfindung so plötzlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glühende Kohlen gösse. Dabei die unleidliche Verbrännung, wodurch ein sehr nachdrücklicher Ton in eine reiche Gruppe feiner Tönen so gut eingefast wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geschmack oder Empfindung hat, wird von dem lebhaftesten Anwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder schmerzhaftige Gemüthsstimmung an den Tag zu legen, und dann plötzlich schöne Narritäten austramt. Anfänglich fühlt man sich von Mitleiden über seit Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so sieht man ihn in einen Marktschreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns bloß die raren Künste seiner Kehle zeigen will; und igt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegzagen, daß er uns für so pöbelhaft hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Gesänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es soll bald in jeder Scene eine Arie stehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aufserungen der Empfindung besteht, so mußte der Dichter auch Befehle, Anschläge, Anmerkungen oder Einwendungen im lyrischen Ton vortragen, und der Setzer mußte nothwendig

Arien



Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger ist, ihn mitten in einer ernsthaften Handlung, da er das Betragen, die Anschläge und Gedanken der darin verwickelten Personen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn diese auf nichtsbedeutende Texte gesetzte Gesänge sind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoise, oder eines andern Tanzes.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erst ein Ditornell; denn fängt der Sänger an ein Stück der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Instrumente ihr Geräusch machen können; denn fängt er aufs neue an; sagt uns dasselbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er seine Künste in Passagen, Läufen und Sprüngen sehen, und so weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem sie zu Theil würde, sich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfachsten Liedes der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Nun kommt das Unschickliche der äußerlichen Veranstellungen, wodurch so manche Oper ein pöbelhaftes Schauspiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigstens einige Scenen haben, die das Auge des Zuschauers betäuben, die Natur der Handlung lasse es zu oder nicht. Einige kommen oft mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienzzimmer. Das

unnatürliche Gefolge stellt sich für einen Augenblick in Parade; weil aber die Unterredung geheim seyn soll, so zieht es auch gleich wieder ab; und nicht selten fängt währenddem Abzug, der oft mit nicht geringem Geräusche begleitet ist, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andre male wird eine Scene durch die Armath der Vorstellung abgeschmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldschlacht vorstellen, und bewirkt dieses Schauspiel, das den Zuschauer in Erstaunen setzen soll, mit einem paar duzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur so wenig seyen; und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräusche die Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen auf die von Papp gemacht Schilde der Feinde schlagen, und ein dumpfes Geräusch machen. Nicht einmal Kinder können sich bey einer so fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kinderreihen zu rügen, die das höchste Werk der schönen Künste bis zum Possenspiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen \*).

Damit mich Niemand beschuldige, daß ich bloß aus verdrießlicher Laune, so viel Böses von der Oper sage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in diesem Punkt gewiß unpartheyischen Mannes, des Grafen Algarotti, anführen, der seinen Versuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt: „Von allen Schauspielen, die zum Zeitvertreib der Personen von Geschmack und Einsicht erfunden worden, schei-

\*) S. Ballet; Tanz; Schaubühne.

net keines feiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn, als die Oper. — Aber unglücklicher Weise geht es damit, wie mit mechanischen Werken, die sehr zusammengesetzt sind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt sich leicht begreifen, warum ein Schauspiel, das natürlicher Weise das angenehmste von allen seyn sollte, so abgeschmakt und so langweilig wird. Man hat dieses bloß der vernachlässigten Uebereinstimmung der verschiedenen Dinge zuzuschreiben, die zur Oper gehören; dadurch geschieht es, daß sie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung ist: die Täuschung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entstehen kann, verschwindet; und dieses Meisterstück der Erfindung des Witzes verwandelt sich in ein langweiliges unzusammenhängendes, unwahrscheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die schimpflichen Namen, die man ihm giebt, und die strenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen als eine sehr wichtige Sache ansehen, wol verdient.“ So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre seiner Nation sehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und wodurch es berühmt worden ist. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruck der schimpflichen Namen, führet er eine spöttische Stelle aus einem englischen Wochenblatt, die Welt, an, die so lautet: „Wie das Wasser eines gewissen Brunnens in Thessalien, wegen seiner berausenden Kraft, in nichts anderm, als einem Eselsshuf konnte aufbewahrt werden: so kann dieses matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in solchen Köpfen, die besonders dazu gemacht sind, Eingang finden \*).“

\*) Man sehe auch Cluvs Vorrede zur Oper Alceste.  
Dritter Theil.

Und dennoch hat selbst bey diesen Ungereimheiten, dieses Schauspiel in einzelnen Scenen mich oft entzückt: mehr als einmal habe ich dabey vergessen, daß ich ein künstliches, in so manchen Theilen unnatürliches Schauspiel sehe; habe mir eingebildet, das Wehklagen unglücklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrisen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichsten und durchdringendsten Ausdruck zärtlicher, oder heftiger Leidenschaft, nicht nachgeahmt, sondern wärklich zu hören. Nach solchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauspiel die Oper seyn, und wie weit sie die andern übertreffen könnte. Man behauert, daß so herzerwührende Dinge mitten unter so viel Ungereimheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieses Schauspiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindischen Zeugens gereinigt, und bey seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zweck, als der bloße Zeitverreib ist, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Ursachen, gleich dem unhintertreiblichen Schicksal, das dem Lauf aller menschlichen Geschäfte seine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wissenschaften und Künsten ihren Schwung und ihren Geist, den man Genium saeculi nennen kann, geben. Gegen diese nicht sichtbar wirkenden Ursachen vermögen Vorschläge, wenn sie gleich von der reinsten gesündesten Vernunft gethan werden, sehr wenig. Aber man kann sich nicht enthalten, das Muster der Vollkommenheit, so bald man es entdeckt, aufzustellen, und eine Sache, die durch den Stroh

Do

der

der Vorurtheile und des schlechten Geschmacks ungerissen und verunstaltet worden, wenigstens in der Einbildung schön zu sehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der festeste Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu setzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volks. Aber daran ist in unsern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter, als ist, von dem Geist entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiele, besonders die griechische Tragödie, die im Grund eine wirkliche Oper war\*), zu wesentlichen Stützen politischer und gottesdienstlicher Feyerlichkeiten geworden sind. Ohne so hoch in die unabsehbaren Gegenden der süßen Phantasien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbesserungen sprechen, die man der Oper, nach der gegenwärtigen Lage der schönen Künste und der politischen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfordert, daß ein von den Russen geliebter großer Fürst die ganze Veranstaltung dessen, was zu diesem Schauspiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geschmak ein vorzügliches Ansehen besäße, wodurch er den Dichter, Tonsetzer und alle zur Oper nothwendige Virtuosen nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Forderung ist schwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben.

Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an. Dieser müßte, ohne Rücksicht auf die Sänger, und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungeheimtheiten verleiten; blos dieses zum Grundsatz nehmen: „ein Trauer-

\*) S. Tragödie.

spiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schifte.“ Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schicklich; wenn nur dieses einzige dabey statt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine schweren Verwicklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht seyn; weil dieses der Natur des Gefanges zuwider ist, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die singende Laune entsteht, voraussetzt\*). Schwere Verwicklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verstand, als die Empfindung beschäftigt wird. Wo man Anschläge macht, Pläne verabredet, sich berathschlaget, da ist man von dem Singen am weitesten entfernt.

Also würde der Operndichter von dem tragischen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit allen Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen, sondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabey geredt oder gethan wird, vorstellte. Um dieses kurz und gut durch ein Beyspiel zu erläutern, wollen wir Klopstoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat; wie unser Ideal sich zeigt. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wol ausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwicklung, noch an wahren dramatischen Ausgang.

Man darf nur obenhin Othians Singal oder Lemora lesen, um zu sehen;

\*) S. Gesang.

hen, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora sieht Singal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schicket er von da Vorhen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bottschaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gesänge anstimmten, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung hier mit Gesang anfing. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwicklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey interessirt sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geschildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Ossian im angezogenen Gedichte wirklich finden, sehr mannichfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen; episodische Geschichten in dem höchsten lyrischen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwey Beispiele nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den besten und bequemsten zu dieser Absicht hielte; sondern vielmehr um zu zeigen, wie so gar dieser, so einformig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheint, sich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder bloß angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kommt bloß darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und

Mannichfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben sie zu äußern.

Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstocks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer wirklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einformigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schicklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wissen. Ich will um derer willen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beyspiel einer nach dieser Art behandelten Ode anführen.

Der Fürst Demetrius Kantemir erzählt in seiner Oskmannischen Geschichte, daß der Großkhan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währenddem schrecklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musikverständiger die Oskmannischen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verstaten, nur ein Wort mit dem Kaiser zu reden. Da er hierauf vor den Kaiser gebracht worden, und dieser ihm endlich befohlen, von seiner Geschicklichkeit in der Musik eine Probe zu machen,

chen, nahm er ein Scheschta (das die Griechen Psalterion nannten) in die Hand, und sang dazu ein Klage- lied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit so anmuthiger Stimme und so viel Geschicklichkeit, daß dem Kaiser selbst die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu schenken. Diese Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgestellt werden. Der Dichter könnte sich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder bloß der erwähnte Sänger mit seiner Familie, und einigen seiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmsten Einwohner der Stadt sich versammelt befänden, um die schreckliche Katastrophe zu erwarten. Es ließe sich gar leicht, um mehr Mannichfaltigkeit zu erhalten, eine sehr natürliche Veranlassung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig sich hierüber in umständliche Vorschläge einzulassen. Der Virtuos, der hier die Hauptrolle spielt, entdeckt seinen in Angst und Schrecken gesetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Versuch zu machen, sie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile sieht man von den andern handelnden Personen bald mehrere, bald weniger auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenschaften wechselsweise durch sie zu schildern. Man vernimmt, daß der Kaiser den Mann vor sich gelassen; einer schmeichelt sich mit Hoffnung, ein anderer nimmt seine Zuflucht zum Gebet, um einen glücklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von seinen Freunden in naher Erwartung des Todes schon Abschied.

Man kann der Dichter seine Zuschauer vor ein Zelt, oder vor einen

Pallast, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, versehen, kann den Virtuosen sein Klage- lied singen, den Kaiser in voller Rührung seinen geänderten Entschluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohlocken der Erretteten in sehr rührenden Recitativen, Sologefängen und Chören hören lassen.

Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerley Handlungen dazu ausgesucht, und die Sache selbst auf sehr mannichfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abentheuerlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich sey, Menschen bey einer ernsthaften Handlung durchaus singend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen gestehen, daß man einem Menschen, der nie eine gute Oper gesehen hat, durch richtige Vernunftschlüsse beweisen könne, dieses Schauspiel sey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der besten Graunischen, oder Hafischen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird gestehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftschlüssen abhängt. So ungereimt die Oper scheint, wenn man bloß die kalten Begriffe, die der Verstand sich davon macht, erwirkelt, so einnehmend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehöret, kürzer seyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Musik, wenn sie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache sehr gut zu thun, vollkommen genug ist. Wir wissen, daß Händel, Graun und

und Kasse, um bloß der unstrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Welschen Tonseker weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenschaft zu schildern gewußt haben. Wir dürfen also, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonseker von Genie vermahnem, ihre Kunst auf die Art, wie diese Männer gethan haben, zu studiren; hiernächst aber sie vor einigen Fehlritten warnen, die selbst diese große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweifung gekünstelt, y, kann, dünkt mich, auch von dem wärmesten Liebhaber des künstlichen Gesanges nicht geläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, daß die Kraft des Ausdrucks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Auszierungen einzelner Töne, wodurch gar oft anstatt eines oder zweyer Töne vier, sechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieses ist offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbefonnene Begierde der Sängere, überall künstlich und schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Gesanges Nachdruck und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegehen, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag oder Nachschlag angegeben würden: so trieben die Sängere ohne Geschmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonseker mögen bemerkt haben, daß dieses nicht allemal geschieht, noch mit der

Harmonie passend geschehe. Dieses brachte sie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sängere vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sängere auf neue an, willkürliche Auszierungen hinzuzuthun; und auch darin gaben die Tonseker nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die ize gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstand, wodurch die Sylben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestelt, und der Gesang auf mehr Einfalt gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahren Ausdruck der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stücken von bloß lieblichem Inhalt, wo die Empfindung wirklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie größtentheils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör kitzeln. Händel war darin noch mäßig; aber unser sonst so fürtreffliche Braun hat sich von dem Strom des Vorurtheils zu sehr hinreißen lassen.

Ein eben so großer Mißbrauch sind die so sehr häufigen Läufe, oder sogenannten Mouladen, die in jeder Arie an mehreren Stellen und oft auf jedem schicklichen Vocal vorkommen; so daß Unwissende leicht auf die Gedanken gerathen, daß sie die Hauptsache in der Arie ausmachen. Man sieht in der That in den Opern oft, daß die Zuhörer nicht eher aufmerksam werden, bis der Sängere an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitser der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald

gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden \*).

Wir wollen über diese, aus Begierde nach Neuerungen entstandene Mißbräuche noch eine sehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geschmak anführen. „Man muß gestehen, daß ohne diese Reizung die Musik zu der Vollkommenheit, in der wir sie bewundern, nicht würde gekommen seyn: aber es ist darum nicht weniger wahr, daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen ist, über den Männer von Geschmak seufzen. So lange die Künste noch in der Kindheit sind, dienet ihnen die Reizung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang \*\*).

Endlich ist zu wünschen, daß die Tonsetzer sich nicht so gar knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannichfaltigkeit einführen. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig ist? Warum immer ein zweyter oft zu sehr absteigender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt? und warum bey jeder Arie ein Zwischenspiel der Instrumente, eine so große Ausdahnung, und endlich eine Wiederholung des ersten Theiles? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft ist es noch besser eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemal sehr glücklich das Ritornell

weggelassen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geschwächt worden seyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz schneidende Arie, O! Numi Consiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beste Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtrefflicher Wirkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynabe ganz aus den Opern verschwunden; so daß zwischen dem Recitativ, und der so mühsam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwischengattungen des Gesanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es ist kaum zu begreifen, wie man auf diese magerere Einschränkung des Operngesanges gefallen ist.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Außerlichen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das Meiste thut: so kann eine mittelmäßige Oper durch geschickte Veranstaltung des Außerlichen der Vorstellung gut, und eine fürtreffliche durch Vernachlässigung derselben, schlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu sagen wäre, ist bereits an einer andern Stelle dieses Werks gesagt worden \*). Aus demselben kann man abnehmen, wie sehr die äußerlichen Veranstaltungen bey der Oper wichtig sind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist: der Auftritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Außerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieses zusammengenommen,

\*) S. Laufe.

\*\*) Algarotti saggio sopra l'Opera. Ihm über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant ist, auf dieses kleine Werk, das mit eben so viel Geschmak als Empfindung geschrieben ist.

\*) Im Artikel Leidenschaft. III Th. S. 227.

men, würket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther sind schon zum Voraus zu sehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flamme setzet.

Wer dieses recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiel gesetzt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmack seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Costume, alles so einrichten, daß das Auge zum Voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Ausichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Ausicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewirkt werden. Also kann der Baumeister dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folgt: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Kügel des Auges; vielweniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht.

Auch die Kleidung der Personen ist zum Eindruck von Wichtigkeit; und es ist sehr ungereimt, wenn man dabey bloß auf eine dumme Blendung des Auges sieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik sehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete, wenn sie sich vor dem Volke über schwere Beschuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruck dergleichen geringscheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht bloß auf Pracht und strotzenden Prunk, wie gemeinlich geschieht, muß man bey der Opernkleidung sehen.

Von den Tänzen, die schicklicher ganz aus der Oper weggelassen, als daß sie, wie ist geschieht, bloß die Handlung unterbrechen, und die durch dieselbe gemachten Eindrücke auslöschen, wollen wir hier gar nicht sprechen, weil das, was in andern Artikeln davon gesagt worden, hinlänglich ist, dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine schickliche Anwendung dieser Kunst an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt, wie sehr der Dichter uns durch eine Ode hinreißen, wie tief uns der Tonsetzer auch ohne Worte rühren, was für lebhaft und daurende Eindrücke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem diesem noch hinzusetzt, daß das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibet \*): so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel können hingerissen werden, in welchem die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind.

Do 4

\*) S. Schauspiel.

sind.



sind. Ich stelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbesteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper gespielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürsten empfinden zu lassen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glückseligkeit der genießt, der ein wahrer Vater seines Volks ist; und dann empfinde ich, daß der Eindruck sie auf ihn machen würde, so durchdringend seyn müßte, daß kein Tag seines künftigen Lebens kommen könnte, da er sich derselben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man sie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöschlich sind, und bey geringen Veranlassungen sich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Mensch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus seiner eigenen Erfahrung wissen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein besonders merkwürdiges Beyspiel hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Cassander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen diesen bey einer andern Gelegenheit schon einen Unwillen geschöpft hatte, sagte ihm, vermuthlich mit einer sehr nachdrücklichen Mine: „Ihr sollt es gewiß empfinden, wenn es sich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt.“ Dieses prägte dem Cassander eine so lebhaftige Furcht ein, daß er lange hernach, da er schon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblickung einer Statue des Alexanders, die in Delphi stand, plötzlich erschrak und so zitterte, daß er sich kaum wieder erholen konnte.

So verächtlich also die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunstaltung ist, und so wenig sie den großen Aufwand, den sie verursacht, verdient, so wichtig und ehrwürdig könnte sie seyn, wenn sie auf den Hauptzweck aller schönen Künste geleitet, und von wahren Virtuosen bearbeitet würde.

Sie ist eine nicht alte Erfindung des italienischen Witzes, und wird auch außer Italien gemeinlich in der Sprache der Welschen, und von Sängern dieser Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechische Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derselben nach gewissen Consonanten der Musik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyrischen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich gesungen wurden. Aber es ist nicht wahrscheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlassung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie sie durch allmähliche Veränderungen entstanden ist, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Musik und Tanz untermischten Schauspiel, das großen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, ist bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die Ottavio Rinucini im Anfange des lezt verfloffenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die ersten wahren Opern, darin dramatische Handlung, künstliche Vorstellungen verschiedener Scenen durch Maschinen, Gesang und Tanz, zur Einheit der Vorstellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Lustbarkeiten war noch keine solche Verbindung der verschiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergötzlichkeit der Höfe, bey besondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbesteigungen und freundschaftlichen Besu-

Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk, weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, seyn würde. Und dazu wird sie noch gegenwärtig in den meisten großen Städten in Italien, so wie die comische und tragische Schaubühne, gebraucht.

Außer Welschland ist sie an sehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenkündendes Schauspiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppen welscher Operisten in ihren Diensten, und geben in den sogenannten Winterlustbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römisch-catholischen Kirche gebotenen Fastenzeit, einige Vorstellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieser Erniedrigung bleibt, ist freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieser knechtischen Gestalt die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.



Von der Oper überhaupt handeln, in italienischer Sprache: **Giov. Mar. Crescimbeni** (Im 10ten Kap. des 4ten Buches s. Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 292. der Ausg. v. 1731. bloß historisch.) — **Ven. Marcello** (Il Teatro alla moda, o sia metodo per ben comporre ed eseguire Opere italiane in Musica, nel quale si danno avvertimenti utile e necessarie a Poeti, Compositori etc. (Ven. 1720.) 8. 1738. 8. Satire auf die gewöhnliche Opernmacherey; eine lettre darüber findet sich im 10ten Bd. S. 491 der Variétés litteraires. S. auch die Memoires de Goldoni, Bd. 1. S. 221. der Pariser

Ausg. v. 1787.) — **Lud. Ant. Muratori** (Im 10ten Kap. des 2ten Buches s. Schrift Della perfetta poesia; Deutsch findet sich dieses Kap. im 23ten St. der Ventr. zur deutschen Sprache, und im 2ten Bd. S. 162 der Migerschen Bibl.) — **Franc. Fav. Quadrio** (Im 3ten Bd. s. Storia, vorzügl. S. 427 u. s. theoretisch und historisch zugleich.) — **Ungen.** (Rifless. sopra i Drammi per musica, aggiuntavi una nuova azione drammatica, Ven. 1757. 4.) — **Vinc. Martinelli** (Ven s. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. handeln einige von der Oper.) — **Franc. Algarotti** (Saggio sopra l'Opera, Liv. 1763. 8. Deutsch von R. F. Raspe, Cassel 1769. 8. Engl. Lond. 1771. 8.) — **Orfei** (In dem 2ten Bd. S. 290 der Variétés litter. finden sich reflex. sur les Drames de Musique, aus dem Ital. dieses Verf. übersetzt, deren Original ich nicht kenne.) — **Ant. Planelli** (Dell' Opera in Musica . . . Nap. 1772. 8. Das Werk ist in 7 Abschnitte, und jeder derselben wieder in mehrere Kap. abgetheilt. Die Ueberschriften der ersten sind: Che sia Opera in Musica; suoi progressi e perfezione; del Melodrama; della Musica Teatrale; della pronunziazione dell' opera in Musica; della decorazione dell' op. in Musica; della danza dell' Op. in Musica und della direzione dell' op. in Mus.) — **Ungen.** (Saggio filosofico sopra la Musica imitativa teatrale, in den Opusc. scelti di Milano 1781. 4.) — **Matteo Borsa** (Lettere della Musica imitativa dell' opera, ebend.) — **Steff. Artega** (Le Rivoluzione del Teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente, Bol. 1783. 8. 2 Bde. Ven. 1785. 8. 3 Bde. Deutsch, von N. Forkel, Leipz. 1789. 8. der uns eine Fortsetzung versprochen hat.) — **Giov. Ag. Deviani** (Das zweyte s. Opusc. Ver. 1787. 8. 2 Bde. handelt Del canto ed ornamento poet. lirico italiano.) — —

In französischer Sprache: **Cl. Franc. Menetrier** (Des Representations en Musique Anc. et modernes, Par. 1681. 12. Der Inhalt findet sich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 159.) — **Ch. de St. Denis, Sieur de St. Evremont** († 1703. Reflex. sur les Opera, im 2ten Bd. f. W. Lond. 1725. 12. Deutsch im 2ten Bd. S. 552. der Schriften der deutschen Gesellsch.) — **Le Brun** (Die Vorrede f. Theatre lyrique, Par. 1712. 12. handelt v. d. Oper.) — **Louis Riccoboni** (In f. Reflex. histor. et crit. Amst. 1738. 8. S. 29. wird von der Oper gehandelt.) — **Ungen.** (Lettres à Md. la Marquise de P. . . sur l'Opera, P. 1741. 12. Ob dieses die, dem **H. Mably**, in der France litterair. zugeschriebenen Briefe, welche in eben diesem Jahre erschienen seyn sollen, sind, weiß ich nicht.) — **Ch. Roy** (Ein Brief von ihm über die Oper findet sich in den Lettres sur quelques Ecrits de ce tems, Gen. 1749. 8. Bd. 2. S. 7. Deutsch in J. W. Hertels Samml. musikal. Schriften, Leipz. 1758. 8. St. 2. S. 179.) — **Remond de St. Mars** (Reflex. sur l'Opera, im 5ten Bd. f. W. Haye 1749. 16. Deutsch in Hertels Samml. Eine darüber von **Freron** abgefaßte Kritik findet sich in den angef. Lettres sur quelques Ecrits, Bd. 2. S. 217. und diese Deutsch in der gedachten Samml. St. 2. S. 197.) — **Pierre Matthieu Martin de Chassiron** (Reflex. sur les Tragedies Opera, Par. 1751. 12.) — **Jean Franc. Marsmontel** (Das 14te Kap. im 2ten Bde. f. Poetique franc. S. 327. Ausg. v. 1763. enthält eine, der Sulzerschen ganz entgegen gesetzte Theorie der Oper; Deutsch findet es sich im 4ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 347.) — **Phil. Louis de Chastellux** (Essai sur l'union de la Musique, et de la Poésie, Par. 1765. 12. Deutsch im 7ten Bde. S. 515 der Hamburgischen Unterhaltungen. La Vorde sagt: cet ouvrage est l'epoque des reflex. que l'on a commencé

à faire sur cet art; c'est depuis qu'on a commencé à tirer la Musique de l'espece de barbarie, où elle étoit, u. s. w. Noch sind von diesem Verf. vorhanden, Observar. sur un Ouvrage intitulé Traité du Melodrame und zwey Briefe, welche letztere sich im 2ten Bde. der Hamb. Unterh. finden.) — **Ungen.** (Traité du Melodrame; diese Schrift wurde durch die vorhergehende veranlaßt; ist mir aber nur, aus dem angef. Werke des **H. La Borde**, Bd. 4. S. 71. bekannt, wo sie sehr viel Lob erhält.) — **Ungen.** (Essai sur le Melodrame, in den Variétés litterair. Bd. 3. S. 256.) — **Ebd.** Bd. 4. S. 1. findet sich eine Lettre sur l'Opera, deren Verf. mir nicht bekannt ist.) — In der Art du Theatre des **Pierre J. Bapt. Nougaret**, Par. 1769. 8. 2 Bde. wird weitläufig von der theatralischen Musik, und der ernsthaften Oper gehandelt.) — **Jean Paul Andre de St. Mars** (Reflex. sur l'Opera, in f. Oeuvr. Par. 1778. worin er solche weit über das Trauerspiel erhebt.) — **De la J.** (Essai sur l'Opera, vor f. Theatre lyr. Par. 1772. 8. 2 Bde.) — Das 2. Buch der Poetique de la Musique des **Gr. de la Cepede**, Par. 1785. 8. handelt von der Theatral. Musik. — **Ungen.** (Idées sur l'Opera, Londr. 1789. 12.) — Diejenigen Schriften, welche den Zustand, die Eigenheiten, Geschichte u. s. w. der französischen Oper besonders, oder doch vorzüglich angehen, sind in der Folge angeführt. — —

In englischer Sprache: **Job. Dennis** (An Essay on the Italian Opera, Lond. 1706. 8. Gegen die Italienische Opernmusik gerichtet, die der Verf. für zu weichlich und also für gefährlich hält.) — **Lockmann** (Some reflexions concerning l'Opera, vor der Oper Roselinde, L. 1740. 4. handelt von der Gesch. der Oper.) — **Ungen.** (Scheme for the Italian Opera, Lond. 1759. 8.) — **Dr. Brown** (S. Dissertat. on the rise, union and power etc. of Poetry and Music, S. Art. Dichtkunst, S. 633. b. enthält eine Menge wenigstens scharfsinniger

niger Bemerkungen über die Oper.) — **Ungen.** (The lyric Muse revived in Europe, or a critical Display on the Opera in all its revolutions; Lond. 1768. 8. Besteht aus 13 Kap. und soll ein Supplement zu Algarottis; Schrift sein) aus welcher, so wie aus den angef. Briefen des Martinelli, aus Dr. Browns Werke, aus des P. Force Rede u. a. m. sie denn auch gezogen ist.) — **John Brown** (Letters on the Poetry and Music of the Italian Opera, Lond. 1789. 8. 1791. 8.) — — Auch gehört, im Ganzen das 1te Kap. des 4ten Bds. von Burneys History of Music in sofern hieher, als es von der Geschichte der Oper handelt. — —

In deutscher Sprache: **Conr. v. Höveln** (Entwurf der Ehren-Tanz und Singkämpfe, in 5 Büchern ums J. 1660.) — **Joh. Christph. Gottsched** (Das 12te Kap. des 2ten Thls. s. Dichtkunst handelt von der Oper; und ist im 2ten Bde. S. 1 u. f. der Mitzlerschen Bibl. mit Anmerkungen wieder abgedruckt worden.) — **Lud. Fdr. Zudemann** (Gedanken von den Vorzügen der Oper vor den Trag. und Combd. bey f. Proben einiger Gedichte, Hamb. 1732. 8. und im 2ten Th. des 2ten Bds. S. 120 der Mitzlerschen Bibl. Eine Antwort darauf von Gottsched findet sich im 10 St. der Ventr. zur krit. Historie der deutschen Sprache, und Auszugsweise im 1ten Th. des 2ten Bds. der Mitzlerschen Bibl.) — **Joh. Fdr. v. Uffenbach** (Von der Würde der Singgedichte, vor f. Gesammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, Hamb. 1733. 8. und im 2ten Th. des 2ten Bds. S. 377. der Mitzlerschen Bibl. Eine Beurtheilung und Widerlegung findet sich im 12ten St. der Ventr. zur krit. Historie der deutschen Sprache, S. 604.) — **N. Ludwig** (Versuch eines Beweises, daß ein Singgedicht oder eine Opera nicht gut seyn könne, ebend. im 2ten St. S. 648. und mit Anmerk. im 2ten Bde. S. 1 u. f. der Mitzlerschen Bibl.) — **Ungen.** (Ob die Comddie der Oper, oder die Oper der Comddie vorzuziehen sey, zwey Auff. in

den Braunschweigischen Anzeigen v. J. 1745.) — **Joh. Mattheson** (Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beauftragter musikal. Geschmacksprobe, Hamb. 1744. 8. Wider die Ausschweifungen beim Opernweisen.) — **Joh. Ad. Scheibe** (Von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele, als Vorbericht vor f. Thulnebe, Leipz. 1749. 8.) — **Christn. Gottfr. Krause** (Von der musikal. Poesie, Berl. 1753. 8. Das Werk handelt in 11 Hauptst. von der ehemaligen und jetzigen Verbindung der Poesie mit der Tonkunst; was für Vorstellungen die Musik erzeuge; von den Gedanken musikal. Gedichte überhaupt; von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Mus. vorgestellt werden; von der Beschaffenheit und Einr. der Singstücke; von der Schreibart musikal. Gedichte; von den zu Singgedichten bequemem Versarten; von der besondern Einrichtung der Theile eines Singgedichtes, als Recitativ, Arien, Arietten, Cavaten, Duetten, Terzetten und Chören; vom Gebrauch der Figuren in der musikal. Poesie; ob und wie ein Schauspiel ganz gesungen werden könne; von den verschiedenen Gattungen ganzer Singgedichte.) — **E. W. Ramler** (Vertheidigung der Opern, im 2ten Bde. der Marpurgischen Ventr. S. 84 u. f. und S. 131.) — **Hs. Willh. v. Herstenberg** (Schlechteste Einrichtung des Italienischen Singgedichts: warum ahmen die Deutschen sie nach, in der ersten Fortsetzung über die Merkwürdigkeiten der deutschen Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 116. und im 2ten Jahrg. S. 629 des Tramerschen Magazines der Musik.) — **Lenst Christph. Drafzler** (Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafteste Singeschauspiel betreffend, Han. 1777. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Inhalt sich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik S. 172 findet.) — **Weckherlin** (In f. Chronologen finden sich verschiedene Auff. über die Oper, und manche zur Oper gehdrige Dinge, als Bd. 1. S. 174. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) — **Joach. Schubauer** (Ueber die Sings

Sings

Singspiele, im 1ten Bd. S. 169 der Abhandl. der Bayerischen Academie, München 1781. 8.) — Auch gehören noch hieher: C. G. Kossigs Anmerkungen über die Geschichte und Regeln des musikal. Drama, bey s. Versuch in Musikal. Dramen, Bayr. 1779. 8. — Ein Auffas über das Melodrama, in dem 1ten St. vom 2ten Quartal des zweyten Jahrganges der dramatischen Blätter des P. Schreiber. — J. A. Eberhards Abhandlung über das Melodrama, in s. Neuen Vermischten Schriften, Halle 1788. 8. S. 1 u. f. — Ueber das Melodrama, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 37. S. 177. und Bd. 38. S. 171. — Eine (sehr unbedeutende) Abhandlung vom Melodrama, bey T. Hubers Tamira, Lüb. 1791. 8. — Eine Abhandl. über das dramatisch lyrische Gedicht bey Dr. Kambach Theus auf Kreta, Leipz. 1791. 8. — Auch haben wir eine Geschichte der Oper von H. Ebeling, in dem Hannöverschen Magazine. — — Uebrigens sind den sich in mehreren von den, bey dem Art. Drama angeführten, so wohl theoretischen, als historischen Werken, hieher gehörige Nachrichten. — —

Was die Geschichte der Oper betrifft: so wissen zwar alle, daß sie in Italien entstanden ist, und daß sie, ursprünglich, nicht die Gestalt, welche sie jetzt hat, hatte und haben konnte. Indessen ist der Zeitpunkt ihrer Entstehung noch immer nicht ganz ausgemacht. Albertinus Mussatus nähmlich, welchen Muratori ungefähr in das Jahr 1260 setzt, erzählt, in den Proleg. des 9ten Buches seines Werkes, de Gestis Italor. (im 10ten Bd. der Scriptor. Italic. des Muratori) Solere . . . amplissima regum, ducumque gesta, quo se vulgi intelligentiis conferant, pedum, syllabarumque mensuris variis linguis in vulgares traduci sermones, et in Theatris et pulpitis cantilenarum modulatione proferri. Ein anderer, vielleicht eben so alter Chronikschreiber von Meyland, sagt, von dem dortigen Theater: Super quo Histriiones cantabant, sicut modo cantantur

de Rolando et Oliverio. Finito cantu Bufoni, et Mimi in Citharis pulsabant, et decenti motu corporis se circumvolvebant. In ebend. Muratori Antiq. Ital. Med. Aev. Bd. 2. N. 29.) Und hieraus haben nun mehrere Italiener erweisen wollen, daß es schon in diesem Zeitpunkt, musikalische Dramen gegeben. Aber Maffei, der sich in seiner, seinem Theatro Italiano, Ver. 1723. 8. 3 Bd. vorgerückten Einleitung über die Geschichte des Italienischen Theaters, auf die erste Stelle bezieht, und die Ausschreiber desselben scheinen nicht erwogen zu haben, daß darin gar nicht die Rede von dramatischer Behandlung oder Vorstellung der Thaten der Könige und Fürsten ist; sondern daß diese ungefahr so abgefangen worden seyn können, wie — unsre heutigen Wankelstänger allerhand Heldenthaten absingen; auch wird dieses, durch genaue Erwägung der zweyten Stelle bestätigt. — So viel ist indessen sehr wahrscheinlich, daß die ersteren italienischen, und überhaupt europäischen Dramen, die verschiedenen Myrthen, mit Gesang, oder unter Gesang, dargestellt worden sind, ohne daß ich übrigens im geringsten sagen wolte, daß sie eigentlich auf irgend eine Art gänzlich in Musik waren gesetzt gewesen. Verschiedene Stellen aus diesen Dramen selbst, welche Pagnelli in s. Trattato dell' Opera in Musica, S. 5. A. a. angeführt hat, beweisen es. Das erste, gänzlich in Musik gesetzte, oder singend aufgeführte Stück scheint in das Jahr 1480 zu fallen. Joh. Sulpizius sagt nähmlich in der Zueignungsschrift seiner Noten zum Vitruvius an den Cardinal Rari: Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et *cantare* primi hoc aeyo docuimus (nam ejusmodi Actionem jam multis saeculis Roma non viderat) in medio foro pulpitem ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti. Nun hat zwar Crescimbeni (Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 239. Ven. 1731. 4.) das Cantare in dieser Stelle durch

durch natürliches Declamiren erklären wollen; aber wäre es nichts als dieses; wäre diese Declamation nicht in Noten gesetzt, oder Recitativ gewesen, wie hätte Sulpizius sagen können, daß ejusmodi actionem jam multis saeculis Roma non viderat? Denn theatralisch = dramatische Vorstellungen kannten die neuern Römer schon lange vorher; und das Stück war auch nicht etwan, wie Planelli (a. a. O. S. 5.) will, eine ordentliche Tragödie, ein weltliches Stück, sondern ein geistliches, eine Art von Mysterie, die Bekehrung des S. Paulus, wie es Martinielli in den angeführten Briefen nennt, welcher zugleich sagt, daß die Musik dazu von Severini gewesen, (S. The Lyric Muse revived in Europe, L. 1768. 8. S. 1.) und Bonnets Histoire de la Musique, Bd. 1. S. 256.) wodurch denn auch die Gründe unbrauchbar gemacht werden, auf welchen die Behauptung des Signorelli (Crit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 341 u. f. deutscher Uebers.) das höchstens nur die Ehre darin gesungen worden, beruht. Freylich kann die Musik hierzu aber nicht im Opernstyle, sondern nicht viel anders als canto fermo gewesen seyn; so wie es begreiflich ist, daß bey den, in den damahligen Zeiten, zu solcher Vorstellung erforderlichen Anstalten, dieser Gebrauch nicht sogleich weiter um sich greifen und allgemein und herrschend werden konnte. Von einer andern Seite wurde indessen der Geschmack, Musikalische Unterhaltungen in die damahligen prächtigen öffentlichen Schauspiele, Feste u. d. m. einzuweben, immer größer und allgemeiner; und wahrscheinlicher Weise wurde sie, mit der Poesie verbunden, darin eingewebt. Von dieser Art war, unter andern, das Fest, welches, bey Gelegenheit der Verheurathung des Galeazzo Herzogs von Neuland mit der Prinzessin Fiabella von Arragonien, von Ver-ganzo Votta, im J. 1489 gegeben wurde, und das die Aufmerksamkeit von ganz Europa auf sich zog. (S. Arreagas Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 211 u. f. d. U. der aber aus dem 15ten das 14te Jahrh.

macht.) Daß indessen, wie die Encyclopedisten, in dem Artikel Danse theatrale sagen, aus diesem Feste die Oper entstanden sey, ist, wie man sieht, ganz ungegründet. Auch bestand die, in solchen Festen, mit Musik verbundene Poesie, nicht immer aus eigentlichen Dramen, aus einer Handlung; so wie die eigentlichen Dramen, Tragödien, Comödien, oder Possenspiele, auch nicht wieder ganz, sondern nur zum Theil die Ehre darin, die Prologen und Epilogen in Musik gesetzt, oder besondre Lieder in die Handlung des Stückes eingewebt, oder zwischen den verschiedenen Acten besondere Handlungen, in welchen Alles gesungen wurde, und die wieder unter sich zusammen hingen, angebracht waren. So scheint, V. nur ein Theil einer, von Jac. Sannazar geschriebenen, und im J. 1492 zu Neapel vorgestellten Farce (wie der Dichter selbst sein Werk nennt) in eigentliche Musik gesetzt gewesen zu seyn. Das Stück ist allegorisch; die Frömmlichkeit tritt aus dem Tempel des Glaubens, begleitet von drey weiblichen Personen, singend und spielend, hervor. Indessen bildete sich allmählig das sogenannte regelmäßige Drama in Italien; die Calandra wurde ums J. 1508 zu Urbino, ums J. 1514 zu Rom; die Sophonisbe ums J. 1516 zu Rom aufgeführt, nachdem vorher schon die Menecmen des Plautus zu Ferrara im J. 1486 waren aufgeführt worden. (S. Bettinelli riforgimento d'Italia, Bd. 2. S. 250. Ven. 1781. 8. und Signorelli Crit. Gesch. des Theaters Th. 1. S. 351 und 364. deutscher Uebers.) Und es scheint wahrscheinlich, daß dadurch die Ausbildung der Oper aufgehoben worden ist; wenigstens sagt Niccoboni (reflex. histor. et crit. sur les différens theatres de l'Europe, Amst. 1740. 12. S. 36.) „Daß in den ersten zwanzig oder dreißig Jahren, nach Wiederauslebung des alten Drama, der Gebrauch, Musik unter die theatralischen Vorstellungen einzumischen, gänzlich weggefallen sey.“ Aber freylich widerstand der Reiz dieser Regelmäßigkeit nicht lange dem Reiz der Musik. Um die Mitte des  
16ten

16ten Jahrhunderts arif die Musik, bey Gelegenheit der damals herrschenden Scherzspiele auf dem Theater, weiter um sich. Man schrakte sich nicht mehr darauf ein, blos Prologen, Ehre, Zwischenspiele u. d. in Musik zu setzen. Schon im J. 1550 scheint, in dem, zu Ferrara gespielten Sacrificio des Agost. Beccari eine ganze Scene unter Begleitung der Musik gespielt worden zu seyn. (S. Arteaga, a. a. D. S. 209.) Die Arethuse des Alb. Volto wurde im Jahre 1563. der Skornarato des Augustino Argenti im J. 1567. von Alfonso della Viola in Musik gesetzt, zu Ferrara aufgeföhrt. (S. Signorrelli a. a. D. S. 389. Bettinelli a. a. D. S. 253. Planelli a. a. D. S. 7 u. f.) Zwar sind diese verschiedenen Schriftsteller nicht ganz darin einig, ob diese ganzen Stücke, oder nur die Ehre darin in Musik gesetzt worden; aber so viel ist gewiß, daß nun der Geschmack am Singspiel sich immer weiter verbreitete. In Florenz wurden im J. 1585 die Intermezzi des Lustspieles Amico fido von Giovanni de' Bardi, durch Aless. Striggio, und Cristof. Malvezzi in Musik gebracht, und mit vielen Maschinentwerk und Verzierungen vorgestellt; auch besahen die Personen dieser Intermezzi's aus Göttern und Halbgöttern, so, daß das Stück selbst schon der spätern Oper näher kommt. Aber freylich war vielleicht noch nicht die Musik im eigentlichen Opernstyl. Wenigstens war sie es, dem Arteaga zu Folge (a. a. D. S. 219) noch nicht in den, von Emilio del Cavallieri, ums J. 1590 gänzlich in Musik gesetzten Stücken der Laura Guidiccioni. Sie bestand aus nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederholungen, langen Passagen und tausend andern Künsteleyen. Indessen scheint dem Cavallieri denn doch wohl die Ehre der Erfindung des Recitatives zukommen (S. Burneys Hist. of Mus. Vol. IV. ch. 1.) Und zugleich bildete die Musik sich jest, durch die Bemühung mehrerer Florentiner, als des Girol. Mei, Vinc. Galilei, Caccini, u. a. m. zweckmäßig weiter, dergestalt, daß sie, von dem letztern in diesem Zeitpunkt,

in Musik gesetztes und von dem Giou. Bard, Grafen von Bernio gesetztebenes Intermezzo Combattimento d'Apolline col Serpente, nach dem Arteaga (a. a. D. S. 206. S. 241. Num. 79. S. 245. S. 337.) zu urtheilen, in Rücksicht auf Musik, gleichsam Epoche machte. Noch mehr aber näherte sich der eigentlichen Oper, oder vielmehr, als die erste eigentliche Oper kann die, auf Veranlassung eben jener Florentiner, von Ott. Rinuccini verfasste, und von dem gedachten Caccini und von Jac. Peri, in Musik gebrachte, zuerst im J. 1594. in einem Privat Hause aufgeföhrt Daphne angesehen werden. Zwar ist das Stück, als Poesie und als Drama, und so gar als musikalisches Drama betrachtet, ein paar Stellen etwan abgerechnet, gerade herausgesagt, ganz erbärmlich; auch kann die Vorstellung unmdglich große Wirkung gemacht haben, denn, dem Burney (a. a. D.) zu Folge bestand das ganze Orchester aus nicht viel mehr als einem Flügel, einer großen Zither, einer Viol da Gamba, und ein paar Flöten. Aber das Stück war denn doch eigentlich und ganz für Musik geschrieben, und der Dialog wurde darin weder gesungen, noch blos declamirt, sondern eigentlich recitirt; und es hat zugleich mehrere wirkliche Arien (die nicht, wie Planelli u. a. m. gewöhnlich sagen, erst ums J. 1649 von Caccini eingeföhrt worden sind) ob diese Arien gleich nicht den leichtesten neuern Liedern gleichen sollen (S. Burney, a. a. D. Arteaga a. a. D. S. 247.) Ihm folgten, und noch besser ausgeföhrt, eben dieses Verfassers Euridice, die im J. 1600 zuerst, öffentlich, bey der Vermählung Heinrich des 4ten mit der Maria Medicis gespielt wurde; und hierauf im J. 1608 eben dieses Verfassers Ariadne, von Claudio Monteverde geleist. Mit ihnen zugleich erschien das Rapimento di Celalo des Gabr. Chiabrera; und mit diesem scheint das Abenteuerlich's Wunderbare, dessen Rinuccini sich weislich enthalten hatte, zuerst gleichsam Fuß in der Oper gefaßt zu haben. (S. Arteaga, a. a. D. S. 311.) Nun wurde der Geschmack an

an Werken dieser Art immer größer und allgemeiner; aber noch blieben sie ein gelegentliches Schauspiel bey Lustbarkeiten; noch hatte man kein ordentliches, mit Rücksicht auf diese Werke, erbautes und eingerichtetes Theater; noch sangen bloß eben die Personen, welche sonst den Harklein, den Doctor und den Pantalon vorstellten (S. Signorelli a. a. D. S. 396.) oder vielleicht gelegentlich Viehhaber; noch wurden im Anfange des 17ten Jahrh. wie man aus der Schrift des Pietro della Valle, *Della Musica dell' età nostra*, geschrieben im J. 1640, und im 2ten Bde. der Werke des Doni gedruckt, sehen kann, die musikalischen Schauspiele in Italien auf öffentlichen Straßen, auf einem herumziehenden Karren gegeben. Endlich erschien zu Venedig, ums Jahr 1637 auf einem öffentlichen Theater die *Andromeda*, geschrieben von Benedetto Ferrari, in Musik gesetzt von Franc. Masnelli; und nun wurden dort, und in mehreren Orten Italiens ordentliche Opernbühnen eingerichtet, dergestalt, daß Venedig allein deren zuletzt funfzehn gehabt hat. Aber jenes Abenteuerlich, Wunderbare, das zu vielen Verzerrungen und Maschinen Anlaß gab, gewann gänzlich die Oberhand; und man schob zugleich in die ernsthaftesten Stücke die posslichsten Zwischenstücke ein. Einer der ersten Dichter, welcher sich diesem Geschmack am Tragisch, Comischen fügte, ist dem Crescimbeni zu Folge (a. a. D. S. 295.) Ottavio Tronfari gewesen. Nach dem Arteaga (a. a. D. S. 324) war es Giac. And. Cicognini. Und ein, wegen der Maschinerie vorzüglich berühmtes Stück ist *La Divisione del mondo*, von Giul. Ces. Corradi, in Musik gesetzt von Giov. Legrenzi, und gespielt zu Venedig im J. 1675. Nun wurde die Poesie, oder das Stück selbst, bloß Nebenwerk. Unter den vielen Arbeiten dieser Art, die zum Vorschein kamen, sind die bessern von Andr. Salvadori, Prosp. Bonarelli, und Girol. Preti. Wer begierig ist, die Verfasser der übrigen vielen Misgeburten, welche sich bis zur Erscheinung des

Apostolo Zeno auf dem italienischen Theater erhielten, kennen zu lernen, kann sie zum Theil in des *Quadrio Stor. e rag.* Bd. 3. Th. 2. S. 461 u. f. finden. Silvio Stampiglia war indessen, dem Signorelli (a. a. D. Th. 2. S. 189.) zu Folge, bereits ein guter Vorgänger des Zeno; er besetzte die Oper von der lächerlichen Vermischung des Ernsthaften und Komischen, von den allzu verwickelten Begebenheiten und dem Ueberfluß der Maschinen; er brachte mehr Zusammenhang in das Ganze, worin ihm, indessen, schon C. M. Maggi und Franc. Lemene zuvor gegangen waren. Sein bestes Stück ist die *Caduta dei Decemviri*. Auf den poetischen Ausdruck verwandte er Sorgfalt, obgleich sein Styl sonst pretios ist, und seine Stücke alle eine doppelte Liebesintrigue haben. Wenn das erste erschien, welsch ich nicht; der Dramaturgie des Liono Alacchi zu Folge sind sie alle jünger, als die Werke des Zeno, wofern nicht der gänzlich darin vergessene Lurnus desselben Alter gewesen ist. Uebrigens führte weder Er, noch Apost. Zeno, den Gebrauch ein, die Stücke glücklich zu schließen. Dieser Gebrauch ist so alt, als die Oper. — Das erste Stück des Apost. Zeno (+ 1758) *Gl'inganni felici* ist vom J. 1695. Er versuchte die Oper regelmäßiger zu machen, und wollte sie dem Trauerspiele der Griechen näher bringen; er verließ also die Götter, und Wunderwelt gänzlich; und gab der italienischen Oper die Gestalt, welche sie jetzt hat; aber sein Styl ist matt und nicht so musikalisch und leicht und natürlich, als der Styl des Metastasio. Seine Werke sind, Ven. 1744. 8. in 10 B. erschienen; franzöf. hat Bouchard, Par. 1757. 12. 2 Bände; und Pet. Obladen die biblischen Stücke, 17 an der Zahl, Augsb. 1760. 8. deutsch herausgegeben. — Piet. Jac. Martelli (+ 1727. Auch von ihm sind einige erträgliche Dramen, als *Il Perseo* vom Jahre 1697. *Apollo geloso*, die *Musik* von Ant. Perti, geschrieben 1698; *Gli Amici*, die *Musik* von Viro Albergati, im J. 1699 da.) — Stef. Ben. Pallavicini (+ 1742. *Opere*,



Opere, Ven. 1744. 8. 4 Bd. enthalten einige erdäugliche Opern.) — Carlo Rolli († 1762. In s. Poetici Componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd. finden sich verschiedene ganz gute Opern.) — Carlo Frugoni († 1767. In s. Opere, Parma 1779. 8. 9 Bd. sind Medoro und einige Opern mehr.) — Piet. Metastasio († 1783. Seine erste dramatische Arbeit war das Trauerspiel Giustino; und die erste seiner bespielten Opern die Didone abbandonata; welche Dom. Garri feste, und die im J. 1724. zu Neapel aufgeführt wurde. Seine Werke sind verschiedentlich gesammelt, als Eur. 1757 u. f. 8. 14 Bde. Par. 1780 u. f. 4. und 8. 12 Bde. mit N. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Flo. 1782. 12. 12 Bde. Lucca 1790. 8. 8 Bde. Eine Scelta, Lond. 1787. 12. 7 Bde. Bey der ersten Ausgabe findet sich eine große Abhandlung von Raineri Casabigi, worin die Verdienste des M. um die Oper entwickelt werden, und welche H. Hiller, bey s. Schrift, Ueber Metastasio, Leipz. 1786. 8. zum Grunde gelegt hat. Ein anderes, ihn betreffendes Werk findet sich in den Opusc. des Giov. Ag. Zeviano, Verona 1787. 8. unter der Aufschrift Metastasio Maestro. Auch Goldoni handelt in s. bekannten Memoires, Bd. 1. S. 329 von seinen und des Apost. Zeno Verdiensten, und ausführlich im 1ten Kap. s. Geschichte der Italien. Oper, Bd. 2. S. 65 u. f. d. d. Uebers. Von seinen Lebensumständen gab zuerst H. v. Kexer in dem deutschen Museum, Jahrg. 1783. Monat Februar. Nachricht, welcher Versuch auch Wien 1783. 8. französisch gedruckt wurde. Ausführlicher handeln davon Sav. Mattel in den Memorie per servire alla vita di Metastasio, 1785. 8. wober sich auch historische Nachrichten über die Oper überhaupt finden; Carlo Crisini, in einer, den Ausgaben von Nizza und Turin beygelegten Vita, und Franc. Castres, bey der zu London-erschienenen Scelta. Wenn das höchste Verdienst des Operndichters darin besteht, daß der Bau seiner Verse harmonisch ist: so hat Metastasio es er-

reicht; aber, wenn der Inhalt dieser Verse auch in Betracht kommt: so sind sie zwar, in so fern Metastasio selbst sie spricht, immer gut, nur zuweilen im Munde seiner Personen so unnatürlich, wie es sich nur denken läßt, wozu vorzüglich die, von den Personen, zur Bezeichnung ihres Zustandes gebrauchten Gleichnisse gehören. Mibélet hat, Par. 1751 u. f. seine Werke in das Französische in 12 Quartsbänden; Joh. Ant. Koch sie, Wien 1774 u. f. in das Deutsche, in 8 Octavbänden (idämmerlich) und J. Hoole mehrere ins Engl. 1767. 8. 2 Bde. übersezt. — Vit. Amad. Cigna (Zu seinen Poesie per Musica, Tor. 1762. 12. sind verschiedene ziemlich kahle Opern. Seine Iphigenia, die beste von allen, ist nicht in dieser Sammlung, sondern einzeln, ebend. 1761. 8. gedruckt.) — Carlo Giuf. Lanfranchi Rossi (Opere drammatiche, Fir. 1766. 8. Der Opern darin sind drey.) — Ant. Landi (Raccolta di Poesie teatrale, Fir. 1771. 8. 3 Bd. Der Opern sind darin achte, und alle mittelmäßig.) — Raineri Casabigi (Poesie, Livorno 1766. 8. 2 Bd. Seine beyden Opern, Alceste und Orpheus sind schwache Nachahmungen des Metastasio.) — Migliavacca (Ebetis und Armide.) — Coltellini (Almeria und Antigona.) — — Was die Opernmusik anbelangt: so machte diese, anfänglich, nur wenige Schritte in Rücksicht auf musikalischen Ausdruck. Zwar setzte Cl. Monteverde (1620) sich über die, damahls herrschenden, ängstlichen Vorschriften, und spitzfindigen musikalischen Lehren zum Theil weg; aber die Grundsätze der Kunst selbst waren noch zu wenig durchdacht und geklärt, als daß er es, bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit hätte bringen können. Und der größte Theil seiner Nachfolger versiel immer in zweckwidrige und zum Theil sinnlose Mählereyen. Endlich gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts wurde die Musik aus einer bloßen Zümmensetzung von Accorden allmählig wieder eine wirklich nachahmende, d. h. die Leidenschaft ausdrückende Kunst. Das

Zeit

Zeitmaß nahm nach und nach einen regelmäßigen Gang, der Tact wurde genauer und bestimmter, dergestalt, daß die Fortschreitungen der Bewegung und des Zeitmaßes ungleich deutlicher, und so das Recitativ, welches bis dahin mit dem Gesang vermischt, oder doch nicht genug davon unterschieden war, endlich eine Gattung für sich wurde, und seine eigene Form und Schönheit erhielt. Den Anfang hiezu machten *Cassati, Mess. Melani, Segrenzi, Colonna, Gioob. Bassani*; ihnen folgten im Anfange dieses Jahrhunderts die größten Harmonisten, *Th. Albinoni, Ant. Caldara, Gioob. Bononcini, Piet. Sandoni, u. a. m.* Aber zur Vollkommenheit wurde der Ausdruck erst durch *M. Scarlari* und *Leon. Leo* gebracht. Die Arien in ihren Compositionen, fangen schon an, mit gehöriger Annehmlichkeit, Melodie, und voller, glänzender Begleitung zu erscheinen; der Gang derselben ist lebhafter und geistvoller, als vorher, und der Unterschied zwischen dem Recitativ und dem eigentlichen Gesang dadurch merklicher geworden. Die Noten und Zierathen sind mit so vieler Mäßigkeit vertheilt, daß sie der Schönheit der Arie nichts benehmen. *Leon. da Vinci* (1725) vervollkommnete das so genannte obligate Recitativ; und wurde das Muster unsrer *Grain* und *Sasse*; indessen übertraf ihn vielleicht darin noch *Rinaldo da Capua* (1740) durch den geschickten und ausdrucksvollen Gebrauch, welchen er von den Instrumenten machte; und *Nic. Porpora* brachte eine bewunderungswürdige Leichtigkeit in den Gesang. Endlich trat der *Ritter Gluck* gleichsam mit einem neuen Systeme auf; er suchte die theatralische Musik von den, ihr vorgeworfenen Unwahrscheinlichkeiten zu befreien, suchte zwischen Worte und Modulation ein genaues Verhältnis zu bringen, und seinen Compositionen einen hohen und tragischen Character zu geben. Seine Grundsätze hat er in der Vorrede zu s. *Alceste*, Wien 1769 bekannt gemacht, aus welcher Planell sie, in s. angeführten *Trattato*

Dritter Theil.

S. 148 aufgenommen hat; und seine Arbeiten sind bekannt. Sein Verdienst getraue ich mir nicht zu bestimmen. So viel ist gewis, daß, besonders in Frankreich, seine Behandlung der Oper eine große Sensation erweckte, und eine Menge Schriftchen veranlaßte, welche in *J. N. Forkels* Allg. Litterat. der Musik, S. 180 u. f. angeführt sind, und wozu noch das *Probleme qui occupe la Capitale de la Monarchie françoise*, si *Gluck est plus grand Musicien que Piccini*, Par. 1777. 8. und *J. Forkels* eigenes Urtheil, im 1ten Bd. S. 116 s. Musikal. Bibliothek gehdet. So viel von der Geschichte der Opernmusik überhaupt. Aber außer den bereits angeführten Componisten italienischer Opern sind deren noch bekannt, unter den Italienern: *Adolfati — Piro Albergati — Gius. Aldrovandini — Gaet. Andreozzi — Pasc. Anfossi — Franc. Arana — Flor. Areski — Affaritta — Carl Vardia — Andr. Verasconi — Ferd. Bertoni — Bianchi — P. Diego — Gius. Boniventi — Marcant. Bononcini — Gio. And. Boretti — Gioob. Borghi — Boroni — Frc. Brusa — Mar. Busini — Caffaro — Giovmar. Capilli — Dan. Caffrovillari — Franc. Cavalli — Marc. Ant. Cesti — Fortunato Chelleri — Cherubini — Piet. Chiarini — Franc. Ciampi — Joach. Cocchi — Carlo Costellini — Franc. Conti — Bart. Cordans — Giovm. Costa — Ant. Draghi — Durante — Gio. Ferrandini — Bened. Ferrari — Ignat. Fiorillo — Pet. Franceschini — Dan. Freschi — Dom. Gabrieli — Ant. Gasleazzi — Valb. Galuppi — Franc. Gasparini — Mich. Ang. Gasparini — Ab. Gatti — Geminiani — Gem. Giacomelli — Gius. Giordani — Gossec — Carlo Grossi — Piet. Guglielmi — Nic. Tomelli — Giovat. Lampugnani* (1736. War der erste, welcher neue Vortheile von der Instrumentalmusik zu ziehen suchte, und folglich Erfinder des neuen Geschmacks, den Gesang gleichsam unter jener zu ersicken; bey ihm herrscht in

Pp

bessen

dessen noch die Stimme über das Orchester.) — Gaet. Parilla — Gio. Legrenzi — Locatelli — Ant. Lotti — Franc. Luzio — Franc. Majò — Mancini — Franc. Manelli (setzte 1637 die erste öffentliche Oper zu Venedig) — Gen. Manna — Vinc. Martin — Andr. Mattioli — Et. Merulo (Einer der ersten Operncomponisten, welcher die in Venedig dem König Heinrich dem 7ten von Frankreich im J. 1574 zu Ehren gegebene Oper in Rußland brachte.) — Millico — Mich. Monteleari — Teof. Organi — Gius. Mar. Delandini — Ant. Pacelli — Gius. Ant. Paganelli — Giovar. Paolardi — Gio. Palestro — Carlo Pallavicino — Cai. Ant. Pampani (Einer der Nachahmer des Campugnani, welcher die Instrumentalmusik auf Kosten der Stimme erhob.) — Paradis — Giovdon. Partenio — Dav. Perez — Giovb. Pergolese — Jac. Ant. Pertì — Giovb. Pescetti — Nic. Piccini — Piet. Rom. Pignatta — Terome Polani — Carlo Fre. Pollarolo — Ant. Pollarolo — Gius. Porfite — Gio. Porta — Luc. Ant. Predieri — Piccini (Scheint das gewöhnliche Da Capo wieder verkannt zu haben, hat aber dagegen angefangen, die Arien in der Manier des Rondo zu bearbeiten.) — Jac. Rampini — Alb. Riffoni — Fec. Rossi — Giovb. Rovetta — Giovar. Ruggieri — Vern. Sabbatini — Ant. Sacchini — Franc. Saccati — Ant. Salieri — Dom. Sarro — Gius. Sarti — Ant. Sartorio — Gius. Scarlatti (In s. Opern soll sich bey den Arien das erste Da Capo finden; wenigstens findet es sich, bey den mehesten in seiner, im J. 1693 gespielten Teodora. Nach dem Arteaga (a. a. D. Bd. 2. S. 262) gab indessen der Sängler, Bald. Ferri, aus Perugia, dazu die Veranlassung.) — Cai. Schiassi — Gius. Scolari — Semis — Tartini — Terradellas — Giovb. Tommassi — Marc. Ant. Torrioli — Gius. Fel. Tosi — Ant. Tossi — Th. Traetta — Marc. Uccellini — Gio. Variscino — Gius. Vignati — Ant. Valdi — Ant. Zanettini — Piet. Andr.

Ziani — Marc. Ant. Ziani — und v. a. —

Von deutschen Meistern: J. C. Bach — Joh. Jos. Fur — Georg Friedr. Händel — Holzbauer — J. A. Kogeluch — Jos. Mysliwetzek — Raumann — F. Reichardt — u. a. m. —

Daß die Ausführung, oder Aufführung dieser Opern, ursprünglich, in den Händen der gewöhnlichen Komödianten war, oder, daß sie nur von Liebhabern gespielt wurden, ist bereits bemerkt worden. Aber sehr bald wurden eigene Personen dazu gezogen. Anfanglich ließ man die Diskantparthien von Knaben singen. Der Gebrauch, dazu Menschen zu verführen, und die Menschheit zu schänden, um das Vergnügen, vermeintlich, dabey zu vergrößern, wurde, indessen, schon im Anfange des 17ten Jahrhunderts Mode, und hat sich bis jetzt erhalten. Die ersten, bekannt gewordenen Geschöpfe dieser Art sind Guidobaldo, Campagnuolo, M. Ant. Gregori, Angelucci, und Cor. Vittori. Und, die anfänglich von jungen Mannspersonen gespielten Weibervollen wurden auch, vielleicht noch früher, mit Frauenzimmern besetzt. Endlich errichtete man zu Modena, Genua, Venedig, Rom, Florenz, u. a. D. m. ordentliche Sängerschulen; die berühmtesten derselben sind aber zu Bologna und Neapel gewesen. Von diesen verschiedenen Sängern sind die berühmtesten: Gio. Frescobaldi — Marc. Ant. Pasqualini (1634) — Giovb. Volpi — Vinc. Piccini — Giorgio Martinelli — Gius. Cenci — Ant. Riccardi — Carlo Andr. Clerici — Gius. Caccia (1670) — Giac. Minarelli — Lodovico — Falsetto gen. Verovio Ottaviuccio — Bianchi — Lorenzini — Giovannini — Mari — Ant. Cottino — Giamb. Maagi — P. Castelli — M. Ant. Origoni — Piet. Paolo Ventigni (1692) — Piet. Varatti — Franc. Castelli — Franc. Vardi — Ant. Predieri — Vinc. Dati — Giovb. Buzzoleni (1701) — Bart. Donadelli — Gius. Acquino — Matteo Cassani — Ant. Boriani — Andr. Franchi — Nic. Paris — Giamb.

Giamb. Franceschini — Valer. Pellegrini — Faustino Marchetti — Giamb. Roberti — Fres. Ant. Pistocchi (gründete die Bolognesische Schule.) — Giamb. Speroni — Rin. Cherardini — Gianm. Ferrari — Ant. Vissoni — Ant. Pistochini — Luigi Morga — Gius. Marfillo — Gius. Galloni — Gius. Strada — Nic. Grimaldi — Fre. Carl — Stef. Romani — Franc. de Grandis († 1738) — Mich. Selvatici (1700) — Piet. Moggi — Aless. Dejozzi — Giamb. Carboni — Piet. Sbaraglia — Ant. Nosi (Ihm schreibt Arceaga, a. a. D. Bd. 2. S. 35. den Verfall des neuern Gesanges zu.) — Girol. Santapaulina — Ant. Vernaci — Ant. Nosi — Giov. Ledeschi — Giamb. Mancini — Carlo Cariani — Pio Fabri — Bartol. Gaentino — Minelli — Cortona — Mantucci — Sffaci — Scenasi — Bosschi — Cuzzoni — Visconti — Lud. Mingoni — Gaet. Verentstadt (1720) — Gaet. Orsini — Giov. Dosi — Fr. Borosini — Giul. Albertini — Andr. Pacini — Bald. Ferri — Carlo Nic. Brofschi, Farinello gen. — Giov. Carefini (1730) — Mar. Nicolini — Gaet. Pomp. Vasseri — Gius. Appiani — Agost. Fontana — Fel. Galimberti — Fel. Monticelli — Cajet. Majerana, Casfariello gen. — Fil. Finacci (1740) — Joah. Conti, Giziello gen. — Nic. Revella — Gius. Tibaldi — Fil. Elfi — Em. Cornachini — Giov. Manzoli — Luca Fabris — Cajet. Guadagni — Carlo Nicolini — Ferd. Tenducci — Carlo Concolini — Gius. Millico — Ven. Manzini — Gius. Cicognani — Ant. Muzio — Gasp. Paechiarotti — Seb. Folicaldi — Marchesi — Roncaglia — Confosi — — Sängernnen: Cat. Martinelli († 1608) — Muranesi — Cat. Forti — Ant. Negri Tomi — Vittoria und Giulia Lolli — Caccini — Sofonisba — Camilluccia — Moretti — Paodamia del Muti — Valeri — Campana — Uerona — Diana Mar. Tesi (1680) — El. Crescimbeni — Laura Fredi — Barb. Nic-

cioni — Alba Chelleri — Anna Signorini — Marg. Guini — Mar. Tini — Diam. Scarabelli — Viet. Tarquini — Liv. Nanini — Luor. Andre (1700) — Angel. Naparini — Elen. Scio — Santa Marchesini — Marg. Durastanti — El. Stella Cennacchi — Santa Stella — Agatha Landi — Liv. Costantini — Ant. Amerighi — Faustina Bordoni Haffe — Mar. Negri — Mar. Venzi — Vlet. Tesi — Franc. Cuzzoni Sandoni — Mar. Laurenzani Conti — Luc. Fachinelli — Cat. Uschleri (1730) — Anna Negri Tomi — Cat. Visconti — Fab. Candini — Cam. Mattei — Catar. Astrua — Ther. Albuzzi — An. Medici — Mariana Vulgarini — Rosa Tartaglioni Tibaldi — Cath. Gabrieli — Luc. Aguiari — Anna de Amicis — Ant. Vernasconi — Bonasini — Mar. Balducci — Chiavacci — Mar. Tadi — Franc. Danzy le Brun — u. v. a. m. —

Ferner gehören hierher noch die berühmtesten Theatermähler, als: Bald. Perruzzi († 1536) Bassiano, Aristotile gen. († 1551) Bartol. Neroni (1579) Camillo Mariani († 1611) Giul. Pariccioli (1649) Nic. Sabattini (1638. in welchem Jahre er die Pratica di fabbricar Scene e Machine, Rav. 4. herausgab.) Angelo Colonna (1660) Agost. Metelli († 1660) Felice Boselli (1673) Jpp. Mazzarini (1679) Lod. del Vasso (1684) Giac. Capriotti (1685) Dom. Santi († 1694) Lom. Vezzi (1702) Dom. Mauro (1706) Stef. Orlandi und Gius. Orsini (1708) Girol. und Ant. Mauri (1722) Carlo Gius. Carpi († 1730) Giovac. Pizzoli († 1733) M. Ant. Chiarini († 1730) Pomp. Aldrovandini († 1735) Lom. Aldrovandini († 1736) Ferdinando Galli Bibiena († 1743) Giamb. Medici und Giov. Dom. Barbieri (1743) Francesco Galli Bibiena († 1760) Piet. Righini — Giuseppe Galli Bibiena — u. v. a. m. —

Die berühmtesten Maschinisten, als: Buonamico de Cristofano († 1340) Fil. Brunelleschi († 1444) Timante Buonacorsi († 1566) Vald. Lancia (1569) Franc. Moscardo

naldo (1590) Eugl. Fava (1600) Slov. Guidotti (1615) Giul. Parigi (1615) Giamb. Volpi (1651) Franc. Guitti (1651) Carlo Pasetti (1660) Giamb. Barbieri (1660) Fr. Rivani (1680) Gasparo und Pietro de' Mauri (1680) Carlo Draghi (1680) Giac. Torelli (1690) Piet. de' Sorzi (1690) — —

Uebrigens handeln, außer den bey dem Drama angeführten allgemeinen Geschichtschreibern der Bühne, und den vorher schon angeführten Schriftstellern, von der Geschichte der Oper in Italien, oder liefern dazu Beyträge: *Le Glorie della poesia e della Musica*. . . Ven. (1730) 12. (Ein chronologisches Verzeichniß der Opern, sammt den Nahmen ihrer Verfasser und Componisten, welche seit dem J. 1637. bis zum J. 1730. in Venedig aufgeführt worden.) — Der 3te Band des *Essai sur la Musique*, Par. 1780. 4. enthält im 4ten Kap. ein Verzeichniß italienischer Componisten; im 2ten ein Verzeichniß der ital. Operndichter; im 6ten Kap. ein Verzeichniß der berühmten Sänger und Sängereinnen. — *Serie chronol. dei Drammi recitati su i publ. Teatri di Bologna*, dall' anno 1600 fino al corrente 1737. Bol. 1737. — *Indice degli Spectacoli teatrali dell' anno 1780 e del Carnevale 1781*. . . Milano 1781. 12. — Ein Verzeichniß Ital. Sänger und Sängereinnen, welche, vom J. 1700 bis auf unsre Zeiten geblüht haben, findet sich in dem *Musikal. Almanach für das J. 1783*. S. 76. — *Almanaco critico perpetuo ad uso di quei, che intervengano a i Teatri*. . . Ven. 1785. 12. — —

**Geschichte der Oper in Spanien:** Daß die spanischen Dichter sehr frühzeitig Musik und Lieder in ihre Stücke einwebten, ist bekannt. Die Stücke des *Cueva* wurden mit *Intermezzo's*, welche aus Gesang bestanden, gespielt. Wenn aber die eigentliche Oper, oder ganze Singspiele zuerst dort eingeführt worden, weiß ich nicht. Aus den Reisen der Gräfinn d'Anon (S. 39 d. d. Uebers. Leipz. 1695. 12.) erhellt, daß deren schon dort im vor-

gen Jahrhunderte gespielt wurden; aber es waren französische mit der französischen Musik. Das erste Originalstück ist, meines Wissens, die *Lira de Orfeo*, Mad. 1719 von Augustin di Montiano, nicht, wie Signorelli mit seiner ungewöhnlichen Unwissenheit sagt, die, erst 1776 erschienene *Brifeida des La Cruz*. Das letzte mir bekannte ist *Angelico y Medoro* von Huerta. Uebrigens hat der Hof zuweilen eine italienische große Oper unterhalten. — —

**Geschichte der Oper in Frankreich.** Frankreich erhielt die Oper aus Italien, und hat sie, im Grunde, so gelassen, wie es solche erhielt; das heißt, man schöpftedamals in Italien die Gegenstände dazu aus dem Reiche der Phantasie, und schöpft sie noch jetzt in Frankreich größtentheils daraus. Der Card. Mazzarin ließ nämlich im J. 1645. Sänger und Sängereinnen, und auch einen Theil der Musiker aus Italien, zur Vorstellung der *l'inta pazzia* von Giac. Torelli, in Musik gesetzt von Giul. Strozzi, nach Paris kommen, und das Stück, das aus der Schloßferwelt genommen ist, vorstellen. Hier auf folgte im J. 1647. der *Depheus* von Zarlino. Die Gattung hatte gefallen; und Musik und Decorationen wurden nun in französische Originalstücke hineingegeben. Im Jahre 1650 wurde die *Andromeda* des Corneille aufgeführt, welche mancherley Maschinenwerk erfordert, und mit Musik verbunden ist; im J. 1651 das Ballet *Cassandra*, von Benferade; und im J. 1659 eine *Pastorale* von Perrin, gänzlich in Musik gesetzt von einem französischen Tonkünstler Cambert; aber nur in einem Privathause. Bey der Vermählung des Königes, im J. 1660, wurde wieder ein italienisches Stück, *Ercole amante*, gegeben. Um diese Zeit ungesähr wurde, bey dem Marquis von Sourdat, Alex. de Rieux, das *Toison d'or* des Corneille vorgestellt, und dadurch, und die Kenntnisse des Marquis, der Grund zur Vollkommenheit der Opernmaschinen gelegt. Im J. 1661 erschienen Perrin wieder mit einer, von eben dem Cambert in Musik

Musik gefetzten Pastorale, Ariadne; aber das Stück blieb liegen, bis er endlich mit dem Marq. Bourdier, und Cambert zusammen, im J. 1669 das Privilegium zu einer französischen Oper, unter dem Nahmen einer Academie de Musique, erhielt. Das erste gegebene Stück war seine Pastorale, Pomona, in fünf Aufzügen, das im J. 1671 gespielt wurde, wozu Beauchamp die Tänze gemacht hatte, und worin Mlle Cartilly, und die Herren Beaumaville, Rossignol, Elediere, Cholet, Miracle, als die ersten französischen Sängerinnen und Sänger, erschienen. Schon im Jahre 1672 erhielt Lully die Direction, und gab schon in diesem Jahre die Fêtes de l'amour et de Bacchus von Quinault, worin einige der vornehmsten Herren des Hofes mitanzogen. Im J. 1673 wurde das erste große Stück des Phil. Quinault († 1688) Cadmus und Hermione, aufgeführt. Die sämtlichen Werke dieses Dichters sind, Par. 1715. 12. 5 Bd. 1739. 12. 5 Bd. Par. 1778. 12. 6 Bd. (mit einer Lebensbeschreibung des Dichters, worin zugleich Nachrichten von dem Ursprung der Oper gegeben werden, von Bocheron) gedruckt. Nächst ihm haben französische heroische Opern geschrieben: Mich. Le Clerc († 1691) Mich. du Bailly († 1696) Et. Boyer († 1698) Jean Fr. Duché († 1704) Th. Corneille († 1709) Jean de Wisse († 1710) J. Silb. Campistron († 1723) Jos. de la Font († 1725) Ant. Houdard de la Motte († 1731. Brachte durch enaere Verbindung des Tanzes mit der Oper eine größere Mannichfaltigkeit und mehrere Reize hinein Oeuvr. P. 1754. 12. 10 Bde.) Ant. de la Roque († 1744) Sim. Jos. Pellegrin († 1745) Jos. de la Grange Chancel (Oeuvr. Par. 1746. 12. 2 Bd.) Kleurd († 1746) de la Marne († 1747) Ant. Danget († 1748) Louis Fuzelier († 1752. Seiner für die ernsthafte Oper gelieferten Stücke sind überhaupt sechzehn.) Chr. Ant. de la Bruere († 1754. Sein Dardanus ist, meines Bedänkens, nächst den Stücken des Quinault, eine der besten französischen Opern.) Louis de la Serre († 1756)

Deen. de Fontenelle († 1757) Louis Cahusac († 1759) Ph. Ch. Roy († 1764) Ant. Alex. Henri Poinssinet († 1769. Seine Ermelinda, so schlecht sie ist, gesetzt von Phylidor, und gespielt im J. 1767. öfnete, wie ein französischer Kunstrichter sich ausdrückt, den Franzosen zuerst die Ohren, in Ansehung der großen Opernmusik.) Aug. Par. de Moncrif († 1770) Pierre Nic. Brunet († 1771) Fres. Arout de Voltaire († 1778) Bernard († 1780) Basil de Rolley († 1786. Er brachte unsern Gluck im J. 1774. nach Paris, und schrieb für ihn die Iphigenie en Aulide, deren Wirkungen auf die Franzosen bekannt sind.) Molle (Auch er arbeitete für Gluck Orphée et Euridice.) — Le Guel de Mericourt — Thomas — Gupard (Iphigenie en Tauride, für Gluck im J. 1778.) — Koch. de Chabannes — Pitre — Le Vois — Gersain — Dertaux — Joh. Fedr. Marmontel (Seine Umarbeitungen einiger Stücke des Quinault haben vielleicht größern Werth, als seine eigenen Opern. Mit s. Dido, ums J. 1783 wurden die Opera comiques decorés vereint. S. die Mem. de Goldoni, Bd. 3. S. 280.) — Des Fontaines — Le Franc. de Pompidan — St. Mart — Guillard — Chabanon — Chabanon de Maugeois — Du Breuil — u. v. a. m. —

Die Musik zu diesen Opern ist gesetzt, von Cambert († 1677) Jean Bapt. de Lully († 1687) Marc. Ant. Charpentier († 1702) Bouvard († 1706) Pasc. Colasse († 1709) Marin Marais († 1718) Vertin (1719) Satomon († 1731) La Coste (1732) Mich. Montecaire († 1737) Jean Jos. Mouret († 1738. Er war, nach dem, was Rousseau sagt, der erste, welcher sich dem italienischen Geschmack in den Arien zu nähern suchte.) Andr. Campra († 1740) Henri Desmarests († 1741) Ch. Hubert Gervais († 1744) Mich. de la Barre († 1744) Andr. Destouches († 1749) Brassac (1750) Jos. Nic. Royer († 1755) Fres. Colin de Blamont († 1760) Bern. de Buri (1765) Jean Phil. Rameau († 1767. Das erste von ihm gesetzte Stück war Hippolyte und Aricie

Article von dem Abt Pelegrin im J. 1733. und was seinen Ruhm sehr hob, war Casfor und Pellur, von Bernard im J. 1747.) G. Jof. de Mondonville († 1771) Fres. Kibel († 1775) — Monsigny — Moreau Mouvet — Mondonville — Philidor Triol — Granier — La Borde — Desauglères — Coudeille. — Le Moine — Fres. Francoeur — Ant. d'Aubergne — Berton — Et. Jof. Floquet — Chev. d'Herbain — Kobolphe. — Von Ausländern: Gio. Stut. Vattistin — Andr. Gretry — Ritter Gluck — Gosse — Piccini — Mayer — Sacchini — Edelmann — Salieri — Vogel. — — Uebrigens liefern besondere Beiträge zur Geschichte der Oper in Frankreich: Requete servant de l'actum pour Henry Guichard . . . contre B. Lully et Seb. Aubry, Par. (1671) 4. — Memoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard, Par. 1675. 4. (Gehören nur in so fern hieher, als sie Lully's Gesch. betreffen.) — Lettres historiques sur l'opera de Paris umf. J. 1722. — Titres concernant l'Acad. Roy. de Musique, Par. 1731. 12. — Du Gerard (Tables chronol. des pieces de l'opera, Par. 1733. 8.) — Ungen. (La Constitution de l'opera, Amst. 1736. 8.) — Dupuy (Lettre sur l'origine et le progrès de l'Opera en France, im 6ten Bde. der, von Philippe herausgag. Amusemens du coeur et de l'esprit, Haye 1741 u. f. 12. 18 Bde.) — Ungen. (Recueil de pieces pour et contre, concernant l'affaire de M<sup>lle</sup>. Petitpas. Par. 1741. 12.) — Montdorge (Reflex. d'un Peintre sur l'opera, Haye 1743. 12.) — Anne Gab. Meusnier de Kerlon (Code lyrique ou Reglement de l'opera, Par. 1743. 12.) — Diese Schrift veranlaßte zwey andre von Ungenannten, als Lettre au sujet du Code lyrique und Requete de deux Actrices de l'opera à Momus, avec son ordonnance au sujet du Code lyrique, 1743. 12. — Louis Pet. de Bachaumont (Mem. sur le Louvre,

la place de Louis XV et Popera, Par. 1750. 12. 1752. 8.) — In diesen Zeitpunct fallen die verschiedenen Streitigkeiten über die französische und italienische Opernmusik, die, da sie durch die komische Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Operette zu suchen sind. — Bernard de Moivre (Histoire du Theatre de l'opera, Par. 1753. 8. 2 Th. Verm. unter dem Titel, Hist. de l'Academie Royale de Musique en France . . . Par. 1757. 8. 2 Th.) — In dem 1ten Bde. der Marburgischen Hist. krit. Beitr. S. 181. findet sich eine Nachricht von der Oper und dem Concert spirituel in Paris; und in dem 2ten Bde. S. 232 u. f. ein Chronologisches Verzeichniß der seit 1645 bis 1652 in Paris aufgeführten Opern. — Vente, ein Buchhändler (Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi, et des trois Specacles de Paris, Par. 1760. 12. S. die France liter. Ob dieses Verzeichniß regelmäßig; und wie lange es fortgesetzt worden ist, weiß ich nicht. S. Forstel, in s. Allg. Literatur. der Musik führt noch eines v. J. 1777 an.) — Noverre (Bemerkungen über die franz. Opernmusik, im 1ten Bde. S. 260 der Hamburgischen Unterhaltungen.) — Reflex. sur l'opera, Par. 1776. 12. (Der Verf. schlägt, zur Verbesserung derselben, die Anlegung von Singschulen vor.) — Lettre d'un Amateur de l'opera à Mr. . . . Amst. 1776. 8. (Ueber die Einrichtung und Verwaltung der Oper.) — Examen des causes destructives du Theatre de l'opera, et des moyens qu'on pourroit employer pour le retablir, Par. 1776. 8. — In dem, vor der Ausgabe der Oeuvres de Quinault vom J. 1778. befindlichen Lebensbesch. desselben, wird von der Gesch. der franz. Oper gehandelt. In des H. La Borde Essai sur la Musique findet sich im 1ten Bde. S. 393 u. f. Nachr. von der franz. Oper überhaupt; im 8ten Kap. des 3ten Bds. S. 375 ein Verz. von französischen Komponisten; und im 4ten Bde. S. 11 u. f. ein Verzeichniß von den franz. lyrischen Dicht.

Dichtern. — Ungen. (Disc. en faveur du Theatre contre les usurpations de l'opera, Amst. 1780. 8. Wegen die, durch Glück bewirkte Umwandelung der frz. Trauerspiele in Opern.) — Weckhlin (Ueber die Opera zu Paris, im 4ten Bd. S. 135 f. Chronogen.) — Observat. sur l'opera Chimène de MM. Guillard et Sacchini, . . . im Journ. Encycl. vom J. 1784. May S. 81.) — J. S. Reichard (An das Musikal. Publ. f. franz. Opern, Lamerlan und Panthee, betreffend, Hamb. 1787. 8.) — Wollf. Rosette Creptax (Mem. sur la Musique actuelle, im Journ. Encycl. v. J. 1789, May S. 506.) — — Sammlungen französischer Opern: Rec. général des Opera, repres. p. l'Acad. Roy. de Musique, Par. 1703-1745. 12. 16 Bde. — Rec. des Opera fr. Amst. 1712. 12. 13 Bde. — Eine ähnliche Samml. Par. 1726. 12. 13 Bde. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 720 u. f. angezeigten, von der Geschichte des französischen Theaters überhaupt handelnden Schriften. —

Geschichte der Oper in England: Die Einführung der eigentlichen Oper in England wurde durch die, in verschiedenen regelmäßigen Trauerspielen befindliche, und bey der Vorstellung gesungene Ehre, und durch die Masques, Maskerades, Interludes, Entertainements u. d. m. vorbereitet. Das erste, eigentliche englische Trauerspiel, Gordobuc, oder Ferrey und Porrey (welches im 1ten Bd. der Select Collection of old Plays, S. 99 u. f. 2te Aufl. sich findet, und im J. 1561 aufgeführt wurde) hat schon Ehre, welche, wie sich aus Warton's hist. of Poetry, Bd. 3. S. 376. ergibt, wenigstens (ob unter Begleitung von Musik, weils ich nicht?) gesungen worden; und die Maskeraden u. d. waren gewöhnlich mit Musik und Tanz verbunden, und wurden, besonders unter Carl dem ersten, häufig, und mit Decorationen und Maschinenwerk von Inigo Jones versehen, gespielt. Eine der ersten derselben war die Mask von Ben Johnson, welche Laniere im Rechs-

tativ Styl gesetzt hatte, und die im J. 1617 aufgeführt wurde. Hierauf folgten mehrere, als der Triumph des Friedens, von J. Shirlen, im J. 1633, welches von W. Lawes und Sim. Joes war in Musik gesetzt, und wozu besondere Decorationen von Inigo Jones waren gemacht worden. Ein sogenanntes, im J. 1636 zu Richmond gespieltes Entertainment of the King and Queen hatte Ch. Hooper in Musik gesetzt; und Carl der zweyte, als Prinz von 6 Jahren tanzte darin; die Love's Mistress, or the Queen's Masque von Ch. Heywood wurde, in eben diesem Jahre, mit sehr vielem Maschinenwerk von Inigo Jones vorgestellt. In den bürgerlichen Kriegen waren zwar Trauer- und Lustspiele, aber nicht Musikspiele verboten, und so schrieb Will. D'avenant unter andern sein Entertainment at Rutlandshouse, by Declamation and Musik after the manner of the Ancients, welches im Jahre 1656 in dem Rutland'schen Hause aufgeführt, und wozu die Musik von den H. Ch. Colemann, H. Cook, H. Lawes und G. Hudson gemacht wurde, dergestalt daß Wood (in Ath. Oxon. 2. S. 293) sich kein Bedenken macht, es keine italienische Oper zu nennen, obgleich die Musik nur mit der Rede abwechselt, und nur wenige Verse darin eigentlich gesungen werden. Im J. 1658 wurde in dem Cockpit The Cruelty of the Spaniards in Peru, expressed by instrumental and vocal Musik, and by Art of Perspective in Scenes gespielt; aber auch dieses war nicht eigentliche Oper. Der Einrichtung derselben kommen indessen D'avenant's Siege of Rhodes, in der Gestalt, worin er ursprünglich erschien, und sein Play-house to be let, schon näher; und wie er bald nach der Wiedereinsetzung Carl des zweyten (im J. 1660) die Aufsicht über die eine der neu errichteten Schauspielergesellschaften erhielt, erschienen sie auf den Theatern, und D'avenant bemühte sich zugleich, durch Verzierungen und Maschinenwerk die Bühne anziehender und der Oper schicker zu machen (S. sein Leben Bd. 2. S. 78



in Cibbers, oder vielmehr Shiel's Lives) so wie Dryden in den Sturm des Shakspeare, durch eine Umarbeitung, mehr Gesang und Maschinenwerk (im J. 1669) zu bringen suchte. Im Jahre 1674 wurde Ariadne, or the Marriage of Bacchus, aus dem Französischen gezogen, und von L. Grabat, einem gebornen Franzosen, in Musik gesetzt, im J. 1675 Psyche, eine Oper von Th. Shadwell († 1692) im J. 1677 die Circe des Th. Davenant († 1714) in Musik gesetzt von Vannister; im J. 1685 Alibion und Albanus von Dryden, in Musik gesetzt von Grabat; im J. 1692 die Seven's Königin, mit Musik von Purcell; im J. 1697 der Brutus of Alba, or Augusta's Triumph von G. Powell († 1714) und in eben diesem, und den nächstfolgenden Jahren, verschiedene musikalische Zwischenspiele und Comödien von Pierre Motteux († 1717) in Musik gesetzt von Eccles, Jer. Clark und Singer; im Jahre 1700. The Grave or Love's Paradise von J. Oldmixon, eine Oper; im J. 1701. The Island Princess, or the Generous Portuguese, von P. Motteux, in Musik gesetzt von Purcell, Clark und Leveridge; und die Virgin Prophetess or the Fate of Troy von Elk. Settle († 1724) vorgestellt. Auch gehören in diesen Zeitpunkt noch einige Stücke von Th. d'Urfen († 1723) als Cynthia und Endimion u. a. m. welche, unter dem Titel, New Operas, L. 1721. 8. gesammelt erschienen. Im J. 1705 wurde das neu erbaute Theater zu Haymarket mit einer aus dem Italienischen übersehten Oper, der Triumph der Liebe, eröffnet. (S. Dodsley's Vorrede zu den Select Old Plays, S. 102. und Banbrugh's Leben im 4ten Bd. S. 107 von Cibbers Lebensbeschreibungen.) So nennt wenigstens der zuletzt angeführte Schriftsteller das aufgeführte Stück; und sagt, daß die Musik dazu italienisch gewesen; allein diesen Triumph der Liebe habe ich nicht in den verschiedenen Geschichtbüchern der englischen Schaubühne, wohl aber einen Tempel der Liebe, von P. Motteux, gedruckt im J. 1706. darin gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich, daß die

Musik dazu italienische Opernmusik gewesen. Diese erschien darauf erst bey Gelegenheit der aus dem Italienischen gezogenen Oper Arsinoe. Dieses sagt Addison ausdrücklich im Spectator, N. 18. und Th. Clayton (welcher in dem Companion to the play-house, als Verfasser der Musik dieses Stückes genannt wird) in der Vorrede der Ausgabe desselben von 1707, „daß er das Stück, und zwar, wie er sich ausdrückt, in sehr gemeine Schreibart übersezen lassen, weil schwache und profaische Ausdrücke sich am besten zur italienischen Musik schickten; daß die Musik in italienischem Geschmacke sey, daß er dadurch die italienische Musik auf dem englischen Theater einführen wollen, welches vorher noch nicht versucht worden, und daß die Schauspieler alle Engländer gewesen wären.“ Gespielt wurde das Stück zu Drurylane im J. 1705. Um diese Zeit ungefähr schrieb Addison seine Rosamunde. Da der Geschmack an der Oper sehr allgemein geworden, und die gespielten Stücke doch größtentheils höchst wild und unregelmäßig, und zum Theil sinnlos waren: so wollte Addison versuchen, ob nicht, mit dem Ohre zugleich, auch der Verstand befriedigt werden könnte; allein, weder das Stück, noch die Musik von Th. Clayton, erhielt Beyfall; und nun gieng man wieder zu Uebersetzungen aus dem Italienischen, aber mit Beybehaltung der Italienischen Musik über. Von dieser Art war Camilla, gespielt im J. 1706, und in Musik gesetzt von Bononcini, worin der Italiener Valentini den Turnus, in seiner Muttersprache, und die andern Schauspieler in der englischen Sprache spielten und sangen. Endlich, kam im J. 1708 Nicolini nach England; und nun wurden Stücke, welche aus dem Italienischen gezogen, und von Ital. Componisten gesetzt waren, wie z. B. Porcius, halb in englischer, halb in italienischer Sprache, von englischen und italienischen Sängern und Sängerinnen, gesungen und gespielt. Aber im J. 1710 (wie Burney erzählt; nach andern Nachrichten schon im Jahre 1709) setzte

setzte sich die Italienische Oper, mit dem Stück Almahede, völlig in den Besitz des Englischen Theaters; nun kam Handel nach England, welcher deren überhaupt 39 gesetzt hat, wovon ein Theil von Rolli verfaßt war, und wovon die letzte, Imeneo und Deidamia v. J. 1740 ist. In dessen machte man auch, von Zeit zu Zeit wieder Versuche, wieder englische Opern aufzuführen. Im J. 1712 wurde, unter andern, Calypso und Telemach von J. Hughes († 1717) in Musik gesetzt von Galiard; im J. 1717 Pan und Syrinx von L. Theobald, die Musik von ebendenselben; und um diese Zeit Thomyris von P. Motteux gegeben; allein erst im J. 1732. erhielt das englische Stück, Alcis und Galathe, von Gay, ein Mittelstück von Oper und Oratorium, in Musik gesetzt von unserem Handel, wieder einigen Beyfall. Auch die Teraminta von Carey, mit der Musik von J. C. Smiths wurde in diesem Jahre gespielt, so wie um diese Zeit auch die Semele des Congreve, in Musik gesetzt von Handeln. Aber dennoch hat man nachher noch Opern, wie z. B. den Artaxerxes, in Musik gesetzt von Th. Arne, zum Theil in englischer, zum Theil in italienischer Sprache, aufgeführt. Geschrieben haben übrigens seit dieser Zeit Opern in englischer Sprache: Dr. Dalton (brachte uns J. 1739 Miltons Masque at Ludlow Castle, unter dem Titel, Comus, mehr in Opernform und, von Arne in Musik gesetzt, auf das Theater.) — J. Lockmann (Rosalinda, L. 1740. 8.) — John Hill (Dyppheus, 1740.) — Dav. Mallet (Alfred, eine Maske, im J. 1748. Oris tannia, eine Maske, im J. 1755.) u. a. m. — Nachrichten von der Oper in England geben: Ebauche d'un Catalogue, et crit. des operas anglois et des autres pieces angl. qui ont du rapport à l'opera, der aber nur bis zum J. 1700 geht, im 15ten Bde. der Bibl. Britann. S. 75 und 243, deutsch im 4ten Bd. S. 17 der Marburg. Beytr. — Verschiedene Auff. des Zuschauers, als N. 5. 13. 18. — Ueber die jetzige Beschaffenheit des Operntheaters in London (im J. 1750)

Im krit. Musikus an der Spree, S. 359. — State of Opera's in England, Lond. 1759. 8. — Verzeichniß der in England, vom J. 1700-1762 aufgeführten Opern und anderer Singstücke . . . in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 119. 131. u. m. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 722 u. f. angeführten, von der Geschichte desselben in England überhaupt, handelnden Schriften. — —

#### Geschichte der Oper in Deutschland.

Die ersten Singerspiel, wie der Verf. sie nennt, schrieb unter uns, Jacob Ahner, in den Jahren 1570-1589. gedruckt Nürnberg. 16. J. f. und diese sind durchgehends nach einer Melodie gesungen worden. Im J. 1627 übersezte Mart. Opitz seine Daphne aus dem Italienischen, welche Heinar. Schütz in Musik setzte, und die bey einem Fürstlichen Festlager in Dresden aufgeführt wurde. Ob seine Judith auch in Musik gesetzt, und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Verschiedene seiner Nachfolger, als Andr. Gryphius, Joh. Christn. Halmann, und später, Hirsch, Bressand, V. Reind, König (Samml. Theatral. Gedichte, Dresd. 1713. 8.) und vorzüglich Heinar. Postel und J. G. Hunold schrieben deren, besonders die beyden letztern, in Menge für das Theater in Hamburg, auf welchem im J. 1678 die erste, von Bremer gesetzt, erschien. Daß die Werke der erstern an einigen unserer deutschen Höfe aufgeführt worden seyn mögen, ist wahrscheinlich. In Hamburg erhielt sich die deutsche Oper bis zum J. 1737. auch wurden deren zu Leipzig und Braunschweig gespielt; sehr ofte waren die Arien darin italienisch, und die Recitative deutsch; und in Musik gesetzt waren diese Opern, von Bremer, Frank, Strunk, Theil, Förtich, Conradi, Kayser, Steffani, Mattheson, Schürmann, Telemann, Graupner, u. a. m. — Im J. 1741 verschwanden sie gänzlich von unserer Bühne; in diesem Jahre wurde in Danzig die letzte gegeben. Unsere Kunst-richter, anstatt auf die Verbesserung derselben zu denken, declamirten, unter

Anführung des Hrn. Prof. Gottscheds, sie endlich zu Boden. Zugleich wurden an verschiedenen unserer ersten Höfe, als zu Wien, Dresden, Berlin, u. a. D. mehr, italienische Opern eingeführt; schöne Opernhäuser dazu gebaut, Sänger und Sängertinnen, mit großen Kosten dazu verschrieben, und mit großen Summen belohnt, u. d. m. — J. A. Scheibe machte wieder mit seiner Ebusnelde, im J. 1749, einen schwachen Versuch sie zu retten. Ihm folgte — Dan. Schiebeler (Eigentlich gehört nur f. Scipio hieher, der in den Unterhalt. erschien, und in den Musikal. Gedächtn. Hamb. 1770. 8. steht; aber so viel ich weiß, ist er nie gesetzt worden.) — Endlich erschien im J. 1773. C. M. Wielands Alceste, Leipz. in Musik gesetzt von Hrn. Schweizer, aufgeführt zu Weimar; und im J. 1778 seine Rosamunde, Weimar 8. Auch gehört hierher noch seine Wahl des Hercules, ein musikalischer Prolog. — Ant. Klein (Gärtner von Schwarzburg, Mannh. 1776. 8.) — Jdr. Müller (Niobe, Mannh. 1778. 8.) — Ernst Jdr. Gottl. Schneider (Otto der Schütz, Gotha 1779. 8. Leipz. 1782. 8.) — W. S. Freyh. von Dahlberg (Cora, ein Drama mit Ges. Mannh. 1780. 8. Electra, eine musikal. Declamation, ebend. 1780. 8.) — H. Willh. v. Gerstenberg (S. Minona, oder die Angelfischen, Hamb. 1785. 8. gesetzt von J. A. V. Schulz, ist unstreitig hieher zu zählen.) — Auch gehören im Ganzen unsre Monodramen und Duodramen, oder diejenigen Stücke hieher, in welchen die Declamation durch Instrumentalmusik unterstützt wird. Die Veranlassung dazu gab wohl Rousseaus Pogmalion (im 1sten Bd. f. W. der Zweybr. Ausg. Deutsch von Großmann, Gemmingen u. a. m.) obgleich die Italiener ein ähnliches Stück, schon vom J. 1651 besaßen. Die ältesten sind, meines Wissens von A. F. v. Goué (Der Einsiedler und Dido, Wehl. 1771. 8.) — F. J. Bertuch (Poloxena, im deutschen Merkur vom J. 1773. gesetzt von S. W.

Wolf, Leipz. 1775. 4. — J. G. Herder (Virtus 1774. 8.) — J. C. Brandes (Ariadne auf Naxos, Goth. 1775. 8.) — F. W. Gotter (Medea, Leipz. 1775. 8.) — A. G. Weisner (Sophonische, Leipz. 1776. 8.) — C. A. Schubert (Andromeda, Bresl. 1776. ges. von H. v. Baumgarten.) — C. W. Kamler (Cephalus und Procris, Berl. 1778.) — C. G. Köstzig (Vers. im Musikal. Drama . . . Bayr. 1779. 8.) — T. Huber (Tamira, Lüb. 1791. 8.) — Jdr. Rambach (Jesus auf Kreta, Leipz. 1791. 8.) — u. a. m. — Nachrichten von deutschen Opern finden sich: Im 3ten Bd. S. 278 und 462. im 4ten Bd. S. 419. und im 5ten Bd. S. 409. der Marburgischen Beiträge, aus Gottscheds Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst gezogen bis zum J. 1742. — Von den Hamburgischen Opern: in Matthesons Musikalischen Patrioten, St. 22:24. — und im Art. Oper in G. E. Lessings Collectaneen. — Von den verschiedenen deutschen Alcesten ein Brief von Hrn. Wieland im deutschen Merkur, October 1773. — Gedanken, die Vorstellung der Alceste betreffend, von F. C. Dreßler, Zerst. 1774. 8. — Vers. über das deutsche Singspiel, im Deutschen Merkur, Jul. und Nov. 1775. — Ueber Wielands Rosamunde . . . von L. C. Andrá, Eilf. 1783. 8. — Ueber die Italienische Oper zu Berlin, Nachr. in Marburgs Histor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 75. und 500. Bd. 2. S. 271. Bd. 4. S. 426. — Eine Gesch. dieses Theaters, im 2ten Jahrg. von C. F. Cramers Magazin der Musik, S. 316. — —

### Operetten; Comische Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik, mit der Comödie vereinigt, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder fünfzig Jahren auf-

gekom-

gekommen ist, aber seit kurzem sich der deutschen comischen Schaubühne so bemächtigt hat, daß sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiel zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italiänischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonsetzer allein bemüht recht possirlich zu seyn. Man muß gestehen, daß die Musik, ob es gleich scheint, daß sie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruck diene, überaus geschickt ist, das Possirliche zu verstärken, und dem lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebärden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein so lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das ist, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.

Da das Lachen auch seinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen sowol der Gesundheit als dem Gemüthe sehr zuträglich ist: so würde man nicht wol thun, wenn man der Musik die Beförderung desselben verbieten wollte. Es giebt Tonkünstler, die sehr gegen die comische Musik eingenommen sind, und glauben, daß eine so erhabene Kunst dadurch auf eine unanständige Weise erniedriget werde. Aber sie bedenken nicht, daß eine dem Menschen, nach den Absichten der Natur wirklich nützliche Sache, nicht niedrig seyn könne; sie haben nicht beobachtet, daß die Natur selbst bisweilen unter Veranstellungen, die zu erhabenen Absichten dienen, Freude und Lachen mischt.

Man muß demnach der comischen Musik ihren Werth lassen, und nur darauf bedacht seyn, daß sie nicht gar zu herrschend werde, und daß der gute Geschmak sie beständig begleite.

Ich stimme gern mit ein, wenn man den Tonsetzer, der seine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen sucht, daß er mit seinen Instrumenten ein Eselsgeschrey nachahmt, aus der Kunst stoßen will; aber dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contrast des Ernst- und Scherzhaften, durch wirklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüths-bewegungen, mich lustig macht.

Seit kurzem hat man versucht, die Operette, die anfänglich bloß comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entsteht jetzt allmählig ein ganz neues musikalisches Drama, welches von gutem Werth seyn wird, wenn es von geschickten Dichtern und Tonsetzern einmal seine völlige Form wird bekommen haben. Es ist der Mühe werth, daß wir uns etwas umständlicher hierüber einlassen.

Wie die große Oper wichtige und sehr ernsthafte Gegenstände bearbeitet, wobey starke Leidenschaften ins Spiel kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu schildern. Um dieses mit einer schicklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäfte der Musik gewesen, auch zu fröhlichen gesellschaftlichen Unterhaltungen, es sey durch Tanz oder bloß durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigtem sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hoffnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen

langen

langen werde. Das Rosenfest von Herrn Sedman, der Aerndtekrantz, und einige andere Stücke von unserm Weiske, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen, diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils als epische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlassen, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn, nur müßten sie sich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonsetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich bestreuen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannichfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf diese Weise würde wirklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, wobey Poesie und Musik vereinigt wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatischen Schauspielen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profession zu seyn, gut

singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man steht in der That, daß gegenwärtig, seitdem Herr Ziller in Leipzig so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arien in Weiskens Operetten angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehemals geschehen ist.



Die comische Oper, oder Operette hat, bey den verschiedenen Völkern, eine verschiedene Gestalt. Die italienische *Opera buffa* unterscheidet sich von der comischen Oper, oder Operette, anderer Völker dadurch, daß sie ganz, wie die ernste Oper, wenigstens jetzt, gesungen wird, und so wohl Recitative als Arien hat. Sie ist, im Grunde, fast so alt, als die ernste Oper. Schon im J. 1597 erschien der Antiparnasso von Drazio Vecchi (*S. Arteaga's Gesch. der Ital. Oper*, Bd. 1. S. 261 u. f.) Sie wurden, indessen, anfänglich mehr als Zwischenspiele in den großen Opern, als wie für sich allein, gespielt. Eine der besten frühern ist die *verita raminga*, die aber nicht, wie in der ersten Auflage dieses Werkes, und an a. D. gesagt wurde, schon im J. 1485 sondern erst Lucca 1654. erschien, und deren Inhalt sich bey Arteaga, a. a. D. S. 330 findet. Geschrieben sind deren in Menge worden; aber wer vermag sie, so angenehm sie sich zum Theil hören lassen, zu lesen? Selbst Metastasio hat deren verfertigt. Die bessern sind noch von Apostolo Zeno (*Drammi giocosi*) von Piet. Partati, von Goldoni (*Opere giocolose drammatiche di Polisseno Fegejo* . . . Ven. 1753. 12. 4 Bb.) von Jan. Ant. Federico und dem Abt Casti (*Teodoro Re di Corfica, Grotta di Trifonio* u. a. m.) — Die Musik zu diesen, und mehreren dergleichen Opern, ist gesetzt von Giou. Pergolesi (Werf. der berühmten gewordenen *Serva Padrona*.) — Walt. Galuppi — Nic. Piccini —

Pasc.

Pass. Anfossi — Salv. Perillo — Gioy.  
 Paissello — Jan. Altaritta — Ferd.  
 Bertoni — Ant. Dorrioni — Fecs.  
 Ciampi — Giuf. Gazzaniga — Giuf.  
 Mar. Delandini — Salv. Perillo —  
 Fecs. Ant. Pistoeci — Jac. Ruff —  
 Giuf. Scarlati — Giuf. Scolari —  
 Gioy. Ant. Sabelli — Caruso — Ciffo.  
 Ielli — Cimarosa — Giac. Cocchi —  
 Fr. Conti — Felici — Fischietti —  
 Sil. Sberardeschi — Andr. Lucchessi, u.  
 a. m. — —

Geschichte der komischen Oper in Spanien. Das verschiedene komische Diatarten der Spanier mit Gesang verbunden sind, ist bereits, Art. Comddie S. 552, bemerkt. Indessen sind auch italienische komische Opern übersezt in Spanien aufgeführt worden; und als Originale dieser Art sind die Zarzuelas anzusehen. — —

Geschichte der komischen Oper in Frankreich. Auf den Märkten zu St. Germain spielten ursprünglich, in allerhand Buden, Seiltänzer, welche ungefähr ums Jahr 1678 ein zusammenhängendes Stück, in welches Sprünge und Tänze von allerhand Art verwebt waren, gaben. Stücke dieser, und Possenspiele aller Art, in welche Musik und Gesang allmählig waren hinein gewebt worden, wurden auf diesen Bühnen bis zu dem J. 1707 gespielt, als in welchem allen fremden Comödianten der Dialog verboten wurde. Nun redete ein Aeteur allein; die andern spielten stumm; allein auch dieses wurde ihnen untersagt; und darauf (im J. 1709) gaben sie nichts als Pantomimen, und endlich im Jahre 1710. nahmen sie, um das Spiel verständlicher zu machen, auf Anrathen des Herren Chailot und Remy, ihre Zusucht zu gedruckten Kartons, auf welchen der Inhalt ihres stummen Spieles, und was hierdurch nicht auszudrücken stand, mit wenig Worten in Prose angezeigt war, und die sie, vom Theater herab, den Zuschauern zum Lesen in den Händen vorhielten. Noch in demselben Jahre wurde diese Prosa in Vaudevilles verewandelt; das Orchester machte die Musik dazu, und das ganze

Parters sang. Die Stücke selbst bestanden noch immer mit aus Tänzen und aus Sprüngen, und hin und wieder aus Parodieen auf das regelmäßige Schauspiel. Im J. 1712 steng man an, die Lieder, um den Zuschauern das Lesen derselben und das Mitsingen bequemer zu machen, aus dem Mittelpunkt des Schauspielhauses, herab zu lassen; im J. 1714 nahmen zwei dieser Gesellschaften (es spielten deren immer mehrere zu gleicher Zeit) den Namen der komischen Oper an; und da das Stück, mit welchem sie dieses Jahr ihr Theater eröffneten, Arlequin Mahomet, nebst seinem Prologen, Foire de la Gibray, und dem, zu dem Stücke gehörigen Tombeau de Nostradamus, sämtlich von le Sage, in dem 1ten Bd. des Theatre de la Foire völlig abgedruckt sind: so zweifelte ich auch nicht, daß nicht auch die Schauspieler wieder darin redend gespielt haben. Im J. 1716 erhielt eine Dame Baune (Voon) ein ausschließendes Privilegium, Schauspiele aus Tanz, Gesang und Musik bestehend, zu geben; allein dieses Schauspiel gieng bald wieder zu Grunde. Im J. 1721 erhielten zwei verschiedene Gesellschaften die Erlaubnis dazu; aber sie wurde ihnen schon in eben diesem Jahre wieder genommen, und die Italienische Komödie bemächtigte sich des Theaters zu St. Germain. Im J. 1724 steng man wieder an komische Opern zu spielen, und fuhr, einige kurze Unterbrechungen abgerechnet, damit fort bis zum J. 1747. in welchem dieses Schauspiel bis zum J. 1752 aufgehoben wurde. Nun führten die Italiener auf ihrer Bühne zu Paris, die berühmte Serva Padrona des Pergoleß auf, die auf die Musik und die ganze Bildung der französischen Operette einen so großen Einfluß erhielt. Diese wurde nun erst in ein ordentliches, mit Arien vermischtes Schauspiel verwandelt. Das erste Stück, im J. 1753 waren die Troqueurs von Wade, gänzlich in Musik gesetzt von Ant. d'Auvergne. Hierauf folgte der Peintre amoureux des Anscaume, in Musik gesetzt von Duni, im Jahre 1757. Nun verschwanden die Opera en Vaudevilles

villes allmählig gänzlich, oder diese wurden doch nur sparsam eingewebt, und die französische Oper wurde nach dem Muster der italienischen Opera buffa immer mehr eingerichtet. Marmontel veredelte sie noch mehr, und suchte sie der ersten Oper näher zu bringen; er wählte ländliche Gesangsstücke, oder solche, wo das, was Musik vorzüglich ausdrücken kann, Empfindung herrschend ist; und die Possen und Satiren und Parodien, worin sonst ein Theil des Reizes der französischen komischen Oper bestand, stiegen an allmählig ganz aus der Mode zu kommen. Auch blieb dieses Schauspiel bis zum J. 1762 in den Händen der Italiener. Um diese Zeit bildete sich aber eine französische Gesellschaft, mit welcher jene vergeselt vereint wurde, daß sie nur italienische, und diese die französischen Stücke spielte. Und nun führten die Hrn. Pâs und Barre, im J. 1780, auf dem komischen Theater, auch wieder Stücke aus bloßen Vaudevillen bestehend, als *Cassandre ou l'Oculiste*, *Aristote amoureux*, *les vendangeurs*, *Cassandre Astrologue*, *Les Etrennes de Mercure*, *L'oiseau perdu et retrouvé* u. d. m. ein. — Geschrieben haben übrigens für dieses Theater: *Rene Le Sage* († 1747. Er ist als Vater dieses Schauspiels in Frankreich anzusehen. Er reinigte es zuerst allmählig von den eigentlichen bloßen Seiltänzerkünsten, und seine Stücke verschafften demselben zuerst Ansehen unter gebildeten Leuten. Die von ihm allein, und mit einigen andern dafür geschriebenen Stücke, belaufen sich kennbar auf hundert, deren erstes im J. 1713 aufgeführt wurde. Die mehresten derselben finden sich in dem *Theatre de la Foire*, Par. 1721. 12. 10 Bd. Amst. 1723 - 1731. 12. 9 Bde.) — *Louis Fuselier* († 1725. Nur ein kleiner Theil seiner Stücke ist in dem *Theatre de la Foire* abgedruckt.) — *Jos. de la Font* († 1725) *Piet. Fr. Biancoltelli*, *Dominique gen.* († 1734) *Carollet* († 1739. Die mehresten seiner Stücke sind nicht gedruckt) *Galler* († 1743) *Th. Laffi- chard* († 1753. *Theatre* . . Par. 1746.

8.) *Chr. Bart. Sagan* († 1755. *Oeuvr.* Par. 1760. 12. 4 Bd.) *Gr. neval* († 1756) *J. Jos. Vade* († 1757. *Oeuvr.* Par. 1758. 8. 4 Bde.) *Louis Boissy* († 1758) *Ch. Fr. Panard* († 1769. *Theatre et Oeuv. div.* Par. 1763. 12. 3 Bd.) — *Alex. Piron* († 1773. *Oeuvr. par Rigoley de Juvigny*, Par. 1778. 12. 7 Bd.) — *Mazon de Pezay* († 1777) — *Baurans* († 1766. Verdient hier nur deswegen eine Stelle, weil er bey Gelegenheit der Rousseauischen Behauptung, daß die französische Sprache zu musikalischen Werken unfähig sey, die bekannte *Serva Padrona* wörtlich übersezte; allein, meines Bedünkens, beweist der große Beyfall, welchen das Stück bey der Vorstellung erhielt, nichts für die französische Sprache, sondern Alles für die vortrefliche Musik, an welcher, dem eigenen Geständnisse der Franzosen zu Folge, sie zuerst lernten, was komische Opernmusik ist.) — *Chr. Sim. Favart* (*Oeuvr.* Par. 1762. 8. 8 Bd. Nachher sind von ihm noch verschiedene Stücke einzeln erschienen. Er war nach Baurans einer der ersten, welcher italienischer Musik französischen Text unterlegte, und dadurch jener, auf dem eigentlichen französischen Theater Eingang verschaffte.) — *Jean Mich. Sedaine* (*Oeuvr.* Par. 1777. 12. 4 Bd.) — *Anseaume* (Nur ein kleiner Theil seiner Operetten findet sich in den *Oeuvr.* Par. 1767. 8.) — *Champfort* (Sein Kaufmann von Smyrna ist, Mannh. 1771. 8. deutsch erschienen.) — *P. Rene le Monier* — *Poinsinet* — *Plein Ebene* — *Jrd. Marmontel* — *Davesne* — *Monvel* — *Nic. Et. Framery* — *Desfontaines* — *Desboulmieres* — *Colle* — *Rosoy* — *Dorvigny* — *Renard de la Jonchere* (*Theatre lyr.* Par. 1775. 8. 2 Bde.) — *Voisenon* (*Oeuvr.* 1782. 8. 5 Bde.) — *Bouteiller* — *Bocquet* — *Zeles* — *Mougaret* — u. a. m. — Die Musik zu diesen verschiedenen Operetten ist gesetzt worden, von *Mubert* — *Ant. Duvergne* — *Bois-*  
mor:

mortier († 1755) — Rameau — And. Philidor — Monsigny — Andre Gretri — Ciffolelli — Desaiides — Desbrosses — Duni († 1775) — Frizieri — Gaviniés — Sibert — Gossec — Herbain — Martini — Kiegel — Koldolphe — St. Amand — Tarade — Trial — Gossec — Mondonville — Darcis — Bianchy — Sacchini — Paisiello — Pouteau — Desomery — Le Grand — u. a. m. — Wegen der, zu diesem Schauspiel, zum Theil gehörigen Sammlungen s. den Art. Comédie, S. 562. b. Zu ihnen kommt noch: *Nouv. Theatre de la foire ou de l'Opera comique* . . . Par. 1768. 8. 4 Bde. — Und die Materialien zu der Geschichte der komischen Oper in Frankreich liefern: *Memoires pour servir à l'histoire des Spectacles de la foire*, Par. 1743. 12. 2 Bde. — *Histoire de l'opera bouffon*, Amst. et Par. 1768. 12. 2 Th. (welche mit aber an manchen Stellen unrichtig zu seyn scheinet.) — *Histoire du Theatre de l'opera comique*, Par. 1769. 12. 2 Bde. — Auch finden sich ansehnliche Beiträge dazu in den *Memoires, ou Essai sur la Musique*, p. Mr. Gretry . . . Par. 1789. 8. — Uebrigens besitzen die Franzosen über die komische Oper die vielleicht beste Schrift von *Quatremere de Quincy*, *De la nature des Opera bouffons et de l'union de la Comedie et de la Musique*, dans ces *Poemes*, im *Mercur*, März 1789. S. 124. — Was die, eigentlich italienische komische Oper in Paris anbetrifft; so erschien sie daselbst wie gedacht, zuerst im J. 1752. und die Musik derselben machte die größte Sensation. Sie erhielt von einer Parthey, und besonders von den Encyclopedisten, so viel Beyfall, als sie von den Anhängern der alten französischen Musik herab gesetzt wurde; und dieses gab denn zu sehr vielen Fehdritten Anlaß. Vorbereitet wurden diese durch die *Lettre sur Omphale* . . . 1752. 8. von Grimm, wogegen *Remarques* und eine *Lettre à Mr. Grimm*, in eben demsel-

ben Jahre erschienen. Hierauf folgte *Lettre à une Dame d'un certain age sur l'état present de l'Opera*, P. 1752. 8. von B. Kolbach. Aber das Feuer brach mit dem *Petit Prophète de Boemischbroda* *Dresde* (Paris 1752) 8. aus, welcher ebenfalls von H. Grimm seyn soll. Matth. Franc. Pidonsat de Nairobert antwortete darauf mit den *Prophetes du grand Moner* 1752. 8. Der Verf. des erstern erwiderte mit dem *Petit Prophète de Boemischbroda au grand Proph. Moner* 1753. 8. und Poissonon schrieb *Reponse du coin du Roi* (als unter dessen Loge sich die Anhänger der alten franz. Musik setzten) au coin de la reine (unter deren Loge sich die Freunde der ital. Musik versammelten) 1753. 8. — B. Kolbach (*Arret rendu à l'Amphitheatre de l'opera*, sur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des deux coins (1753. 8.) — J. B. Jourdan (*Le Correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague* 1753. 8. *Lettre du correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague* . . . sur l'opera de Tiron . . . 1753. 8.) — *Ungenannte L'Apologie du sublime bon mot* . . . 1753. 8. — *Relation veritable et interessante du combat des fourches caudines*, livré à la place Maubert, au sujet des Bouffons 1753. 8. — *Lettre crit. et histor. sur la Musique franc. et sur la Musique ital.* Par. 1753. — *La nouv. Bigarrure*, Haye 1753. 12. — *La reforme de l'opera* 1753. in Versen. — *Epitre aux Bouffonistes* 1753. — *Reflex. lyriques* 1753. 12. in Versen. — *Reponse au grand et petit Prophète* 1753. 12. — *Le reformateur de l'opera* 1753. — *Lettre de l'autre monde* 1753. 12. — *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire*, lettre à Mde. Foliot 1753. — *Ce que l'on doit dire*, reponse de Md. Foliot 1753. — *La paix de l'opera* 1753. — *Jugement de l'Orchestre de l'opera* 1753. — *Cazotte La guerre de l'opera*, lettre . . . 1753. 8. —

Andr.



**Andr. Bardon** L'impartialité sur la Musique, Poeme 1754. 8. — **Pierre Morand** Justification de la Musique franc. . . . 1754. 8. — **Ungen.** Constitution du Patriarche de l'opera . . . 1754. 8. — Reflex. sur les vrais princ. de l'Harmonie, condamnés par la Constitut. du Patriarche de l'opera 1754. 8. — Lettre sur l'origine et les progrès de l'Acad. Roy. de Musique 1754. — Dissertation sur la Mus. franc. et ital. Amst. 1754. 8. — Vaudeville sur les Philosophes du Siècle (die Encyclopedisten) 1754. — Les vingt et un chap. des Propheties de Gabrielle Joanne, 1754. 12. — Lettre au public 1754. 12. — Supplique de l'opera à l'Apollon de la France 1754. 12. — Lettre écrite de l'autre monde 1754. 8. — Lettre sur la Musique, p. Mr. le Vicomte de la Petarade 1754. 12. — **Richemont** (Reflex. d'un Patriote sur l'opera franc. et sur l'opera ital. . . . Lauf. 1754. 12. zu Gunsten der franz. Oper.) — **Cauy de Cappeval** Apologie du gout franc. relativement à l'opera 1754. Adieux aux Bouffons 1754. 12. — Auch gehört im Ganzen hieher noch: **D'Alembers** Ausage de la liberté de la Musique, im 4ten Bde. s. Melanges, Deutsch im 2ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 245 u. f. und Lettre sur le Mechanisme de l'opera italien, von Billeneuve 1756. 12. — Und im 1ten B. S. 160 der Marpuraschen Histor. krit. Beitr. und im 4ten Jahrg. S. 331. der Hillerschen Wöchentl. Nachr. finden sich auch noch Nachrichten darüber. — Aber hiemit war der Streit nicht be- gelegt. **J. J. Rousseau** hatte, un- genant, schon mit der Lettre d'un Symphoniste de l'Ac. Roy. de Musique (im 1sten Bde. S. 253. s. W. Zwenbr. Ausg.) Theil daran genommen; aber end- lich trat er unter seinem Nahmen, mit der Lettre sur la Musique françoise 1753. 8. und im 1sten Bd. S. 199. s. W. hervor; und der nachdrückliche Ton, mit welchem er den Franzosen sagte, daß sie

überhaupt gar keine Musik hätten, und wegen ihrer Sprache, auch keine haben könnten, setzte eine Menge Federn und Hände in Bewegung. Der erste seiner Gegner war der Kanonikus **Gautier** (Observat. sur la lettre de Mr. Rouf- seau; sollen schon im J. 1752. erschienen seyn.) — **Elie Freron** (Deux lettres . . . en reponse à celle de Mr. R. 1753. 8.) — **Rene de Bonneval** (Apologie de la Musique et des Music. françois . . . 1754. 12.) — **Marc. Ant. Laugier** (Apologie de la Mus. franc. 1754. 8. die beste Vertheidigung der französl. Musik) — **Louis Trave- nol** (Arrêt du Conseil d'Etat d'Apol- lon . . . 1754. 12. La Gallerie de l'Acad. Roy. de Musique . . . 1754. 8.) — **Jacq. Aug. de la Morliniere** (Lettre d'un Sage à un homme re- spectable . . . 1754. 8. Eine seine Verspottung des R.) — **Baton** (Exa- men de la lettre de Mr. Rousseau 1754. 12.) — **Jean Nov. de Ca- veirat** (Lettre d'un Visigoth à Mr. Freron 1754. Auch wird ihm die Nouv. lettre à Mr. R. 1754. 8. zuge- schrieben.) — **Cazotte** (Observat. sur la lettre de Mr. R. P. 1754. 12.) — **Cosse d'Arnobat** (Doutes d'un Pyr- rhonien propos. amicalement à Mr. R. 1754. 12.) — **Robineau** (Lettre d'un Parisien . . . 1754. 12.) — **Louis Castiel** (Lettres d'un Acad. de Bordeaux sur le fonds de la Musique, Bord. 1754. 12. Reponse crit. d'un Academ. de Rouen 1754. 12.) — **J. Louis Aubert** (Ihm wird die Re- futation suivie et détaillée des princ. de Mr. Rousseau . . . P. 1754. 8. zugeschrieben.) — **M30** (Lettre sur celle de Mr. J. J. Rousseau . . . 1754. 12.) — —

Geschichte der komischen Oper in England. Lustspiele, in welche Lieder eingewebt waren, sind auf dem englischen Theater so alt und älter, als auf irgend einem andern neuen Theater; aber das älteste, als eigentliche komische Oper ab- gefasste Stück ist Psyche debauched, im

im J. 1678 gedruckt, und eine Parodie der Oper *Hische des Schadwill*, von Ch. Duffet geschrieben. Sie ist aber höchst elend, ohne Witz und Laune. Th. d'Urfey († 1723) machte mit den *Queens of Brentford* und glücklicher mit den *Wonders in the Sun* im J. 1706 einen neuen Versuch; aber dieser und einige folgende machten kein sonderliches Glück. Endlich erschien im J. 1727 die bekannte *Beggar's Opera* von J. Gay († 1732. in einer deutschen Nachahmung, unter dem Titel, die *Schleichhändler*, in den verm. Werken, Hamb. 1775. 8. S. 133. aber ohne die Laune des Originals) und der allgemeine Beyfall, welchen sie erhielt, brachte eine Menge Nachahmungen hervor, von welchen *Gabr. Odingfels* († 1707) *Elk. Sertle* († 1724) *Heinr. Cavey* (1738) *George Lillo* († 1739) *Ch. Coffey* († 1745. dessen *Devil to pay* und *Merry Cobler* wir auch im Deutschen kennen.) *Mos. Mendez* (1749) *Heinr. Fielding* († 1755) die besten schrieben. In neuern Zeiten haben deren *Jos. Keed* — *Stevens* — *Miss Sheridan* — *Rich. Cumberland* — *Jf. Bickerstaff* — *Dudley* — *Heinr. Bates* — *Dibdin* — *J. Hough* — *Rich. Kolt* — *W. Kenrick* — *Aug. Miles* — u. a. m. fertig.

Geschichte der komischen Oper in Deutschland. Wir haben ein sehr altes Stück, welches einer komischen Oper ziemlich ähnlich sieht. Es heißt, *Kunst über alle Künste*, ein böses Weib gut zu machen . . . in einem sehr lustigen freudenvollen Possenspiel vorgestellt, *Keppersdorf* 12. Der Sprache nach könnte es aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts seyn; auch *N. Gryphius* hat davon (das *verliebte Wespenst*, und die *geliebte Dornrose*, *Bresl.* 1660. 8. und in *f. Teutschens Ged.* *Bresl.* 1698. 8. S. 1. *Mastus*, ebend. S. 626) geschrieben. — *Christoph. Lud. Borberg* (*Die verschwiegene Treue*, *Dnölz.* 1698. 8.) — *Joh. Melch. Conradi* (*Freund und Liebesfreit*, *Dett.* 1699. 8.) — Der ver-

Dritter Theil.

gnügte Traum, in der Christlichen *Besta.* *Nürnb.* 1762. 8. Aber ob und von wem sie in Musik gesetzt, und wo und wenn sie aufgeführt worden, weiß ich nicht. Auf dem *Hamburgischen Theater* erschienen deren, ums J. 1724, als der *Hamburger Jahrmarkt*, u. a. m. die von *Lelemann Reinb. Kaiser*, *Melch. Hofmann* u. a. m. gesetzt waren. Auch zu *Prag* spielte man deren ums J. 1731. die aus dem *Italienischen* übersetzt waren; und der *Teufel ist los* wurde von *Schönmann*, nach einer Uebersetzung des *H. v. Vork*, bereits im J. 1743 aber mit der englischen Musik, gegeben. Hierauf schrieb *Gellert* das *Drakel* (im J. 1748) welches *J. G. Fleischer* aber erst im J. 1771. in Musik brachte. Aber mehr noch wurden Operetten auf dem Theater durch musikalische Zwischenspiele, deren unter andern *Mikias* für die *Neuberinn* schrieb (z. B. den *Kuß*, im J. 1748) und durch die *Intermezzo's*, welche *Hr. Koch* im Jahre 1751 zu geben anfieng, in Mode gebracht. Dieses veranlaßte nhdlich vielleicht den *Hrn. Welke* den *Devil to pay*, welches im J. 1752 mit außerordentlichem Beyfall zu *Leipzig* gespielt wurde, zu übersetzen. Der heftige Krieg, welcher darüber entstand, und die lächerliche Rolle, welche *Gottsched* darin spielte, sind bekannt; auch in der *Chronologie des deutschen Theaters*, S. 159 u. f. erzählt. Von den bey dieser Gelegenheit gewechselten Schriften ist nichts, als das drollige Schreiben des *Teufels an Gottsched* (unter andern im *ten Th.* der *Anthologie der Deutschen* S. 213 abgedruckt) auf uns gekommen. Erst im J. 1759 erschien der zweite Theil, der *Teufel ist los*, oder der *lustige Schuster*, auf der Bühne; auch wurden bald nachher verschiedene Nachahmungen desselben geschrieben; allein, der eigentliche Beschaß an Operetten scheint erst seit der Zeit, daß *Hr. Hiller Esuart* und *Darios* lette von *Dan. Schiebeler* (im J. 1766) *Gottschen am Hofe*, die *Liebe auf dem Lande* und die übrigen Stücke von *Hrn. Weiße* (*Rom. Opern*, *Leipz.* 1773. 8. 3 Th.) setzte, allgemein geworden zu seyn. Nun

schrieb

Dq

schrieb und übersezte und setzte aber auch komische Oper, was nur die Feder führen konnte. Am vorzüglichsten haben sich damit beschäftigt: **J. J. Eschenburg** (Lucas und Hannchen, Verschw. 1768. 8. und ein paar Stücke aus dem Franz. und Ital. übersetzt.) — **Joh. Benj. Michaelis** († 1772. Operetten, Leipz. 1772. 8. und in seinen Einzelnen Gedichten noch zwey andre. **E. G. Neefe** hat eine davon gesetzt.) — **Gottl. Ephr. Hermann** (Das Rosenfest, Weimar 1771. 8. Die treuen Köhler, Leipz. 1772. 8. ges. von **F. W. Wolf**. Die Dorfdeputirten 1773. 8. ges. von ebend. Der Abend im Walde 1774. 8. ges. von ebend.) — **J. J. Engel** (Die Apotheke, Leipz. 1772. 8. ges. von **E. G. Neefe**.) — **Joh. Andre** (Luisp. und Operetten nach franz. Mustern, Erst. 1771 u. f. 8. 3 Th. Der Löpser 1773. 8. Der alte Freyer 1775. 8. Auch ist der Verf. als glücklicher Operet-tenecomponist bekannt.) — **Friedr. Wilh. Gotter** (Singspiele, Leipz. 1779. 8. 1 Bd. und auch verschiedene einzeln.) — **J. W. v. Göthe** (Erwin und Elmire, Erst. 1775. ges. von **J. Andre**. Claudine von Villa Bella, Berl. 1776. 8.) — **A. G. Meißner** (Operetten, Leipz. 1778. 8.) — **E. F. Bregner** (Operetten, Leipz. 1779. 8.) — **G. Stephani** (Operetten, Wien 1783. 8. Liegn. 1792. 8.) — **E. F. v. Donin**, **K. Herklot**, **B. C. Darien**, **J. W. Winter**, **J. G. Jacobi**, **W. G. Becker**, **W. C. S. Mylius**, u. a. m. — — Sammlungen: Komische Opern, Berl. 1774-1776. 8. 3 Th. Samml. der Kom. Operetten, so von der Churpälzischen deutschen Hof-schauspieler-gesellschaft aufgeführt worden, Erst. 1770-1778. 8. 6 Th. — Lyrisches Theater der Deutschen, Leipz. 1782. 8. 2 Vde. — Singsp. nach ausländischen Mustern, v. **Großmann**, Erst. 1783. 8. — — Und außer den genannten Componisten haben deren noch gesetzt **Venda** — **Dittersdorf** — **Mozart** — **Eberl** — **Frz. v. Voeklin** — u. a. m. — — Und von der komischen Oper handeln: Ein paar Auff. in **Hilfers** Wöchentl. Nachr.

v. **J.** 1766. S. 253 und 1767. S. 135, über **Lisuart** und **Dariolette** — Schreiben über die komische Oper, ebend. im Anhang zum dritten Jahrg. S. 89. — **Joh. For. Reichard** (Ueber die deutsche komische Oper (in Ansehung der Musik) nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774. 8.) — — **S.** übrigens die, bey dem Art. **Drama**, S. 724 u. f. angeführten, von dem deutschen Theater überhaupt handelnden Schriften. — —

## Dratorium.

(Poesie; Musik.)

Ein mit Musik aufgeführtes geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, daß hier keine sich allmählig entwickelnde Handlung, mit Anschlägen, Intriguen und durch einanderlaufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Dratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Drama ist, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Dratorium ist also allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewiedmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig sind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenstand die Säng-ger in Empfindung gesetzt werden, und die Art, die besonderen Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeigt. Dies alles kann

kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Dratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt Ramlers Dratorium vom Tode Jesu, mit dieser höchst rührenden lyrischen Schilderung an \*).

Ihr Palmen in Bethsemane,

Wen hört ihr so verlassen trauern?

Wer ist der ängstlich sterbende? . . .

Ist das mein Jesus? u. s. f.

Dieses ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Dratorium schickliche Weise, ob sie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht eignen, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmackt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Dratorium hört: „Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht;“ in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Dratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beispiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung, aus dem angeführten Stück:

— Wehe! Wehe!

Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe  
Gespigte Keile! — Jesus reicht die  
Hände dar,

\*) Nach der neuesten Ausgabe.

Die theuren Hände, deren Arbeit  
Wohlthun war.

Auf jeden wiederholten Schlag durch  
schneidet

Die Spitze Nerv', und Ader, und Ge-  
bein. u. s. f.

Bei dem durchaus herrschenden lyrischen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung statt. Das Recitativ, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt auf einander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hiebey ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feurigem Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonsetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenstandes entstehe, oder sich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblick vergessen, daß die Personen, die er reden läßt, zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen, die man vor sich hat, keine besondere Anwendung auf's Kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist, machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Ramlerschen Dratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher aus-  
geleert,

Hör' am Grabe den, der schwächer Trost  
begehret!

ob sie gleich bey einer andern Ge-  
legenheit schön und wichtig seyn  
Dq 2 möchte,

möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem bloß besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu als die Versöhnung des ganzen menschlichen Geschlechts angesehen wird: so erweckt besonders der erste Blick auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr weichgeschaffne Seelen,

Ihr könnt nicht lange fehlen: u. s. f. hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deswegen in dem besten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsre besten Dichter dagegen fehlen.

Die Musik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen. Hier ist es nicht darum zu thun, schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn. Da wir aber von dem Geschmak der Kirchenmusik in einem besondern Artikel gesprochen haben: so wollen wir hier das, was schon dort gesagt worden, nicht wiederholen, sondern nur in eben der guten Absicht, in der vorher das Hamlerische Oratorium in einigen Stücken getadelt worden, auch einige schwere Fehler, die in der auf eben dasselbe von dem großen Graun selbst verfertigten Musik begangen worden, anzeigen. Die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beymahewollüstige Puz der Melodien, und an einigen Orten so gar Spielereyen, die die Empfindung tödten; Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schicken, weil sie gar nichts sagen; z. B. in der Arie: So stehet ein Berg Gottes etc. eine Passage auf

das Wort stehet, und ein langer Lauf auf das Wort strahlen. In dem so feyerlichen Solo: Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda, sind wirkliche, bis zum Ekel wiederholte Ländeleyen über die Worte überwunden, der Löwe und vom Stamm Juda. Ich verehere den Mann, der mein Freund war, in seiner Weise so sehr, als jemand; aber über solche schwere Versehen, bey so höchst feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht schweigen. Wenn das warme Interesse für das Wahre und Gute mir diesen Tadel zweyer gegen mich freundschaftlich gefinnter Männer abgedrungen: so ist es auch nicht Freundschaft, sondern wirkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: Singt dem göttlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer sündtreflicher Stellen dieser beyden Werke nicht zu gedenken.



Von den Oratorien überhaupt handelt: Arcangelo Spagna (Vor f. Oratori, R. 1706. 12. findet sich ein Discorso dogmatico darüber.) — Cl. Fr. Menestrier, im 37ten Kap. f. Représentat. en Musique, anc. et mod. Par. 1681. 12. — Der Verf. der Lyric Muse revived in Europe, im 6ten Kap. S. 58. — Ch. Burney, im 2ten Kap. des 4ten Bds. f. General Hist. of Musik. — J. M. v. Loen (Der 3te Abthn. im 4ten Th. f. Kl. Schriften, Frankfurt. 1752. 8. handelt von den Passionsmusiken, oder Oratorien.) — Ueber die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien, nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung desselben, in dem Musikal. Alm. für das J. 1783. Leipz. 8. S. 166. —

Im Grunde sind die Oratorien sehr alt; und, wenn man will, eine Art von Fortsetzung der heiligen Mythen, welche, zum Theil auch in den Kirchen gespielt, und, wenn gleich nicht gänzlich gesungen

wurde

wurden, doch mit Gesang verbunden waren. (S. die Anmerk. des Apost. Jeno zu seiner Ausg. von des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 489.) So führt, z. B. Burney in s. Hist. of Mus. Vol. IV. ch. 3. eine Comedie de la Passion an, worin Gott der Vater seine Rolle in drey Stimmen zugleich zu singen hatte. Und diese Mystcrien selbst schrieben sich von den Christlichen Pilgrimmen her, welche sehr frühzeitig schon nach dem gelobten Lande, oder nach andern heiligen Orten wahrstarketen. „Sie verfertigten,“ sagt Menestrier, a. a. O. „auf ihren Reisen gewisse Gesänge, worin sie von dem Leben und dem Tode des Sohnes Gottes oder vom jüngsten Gericht handelten; diese Gesänge waren zwar nicht sonderlich ausgearbeitet; allein die Melodie und die Einfalt der damaligen Zeiten machte solche pathetisch. Sie besungen auch die Wunderwerke der Heiligen, die Märtern derselben und gewisse Tadeln, welchen das abergläubische Volk den Nahmen Erscheinungen beylegte. Uebrigens reiseten sie Hausenweise zusammen, trugen, nebst dem Pilgrimsstabe, Hüthe und Mäntel, welche mit Muscheln besetzt, oder sonst bemahlt waren, und sangen ihre Gesänge auf den Straßen und öffentlichen Plätzen.“ — Aber die Form, welche die Oratorien jetzt haben, erhielten sie zuerst in Italien; und die Einführung, oder Erfindung derselben wird dem heil. Philipp von Neri, Stifter der Congregation der Väter des Dratorii im J. 1540 zugeschrieben. Am den Römern, welche so vieles Vergnügen an der Musik fanden, dieses Vergnügen auch ausser dem Carnival, als während welchem sie es nur vöthig im weitesten Umfange genießen konnten, zu verschaffen, ließ er geistliche Gespräche, z. B. zwischen der Samaritanerin und Christo, zwischen Tobias und dem Engel u. d. m. und so gar Allegorische als zwischen der Reue und dem Glauben, in zwey Theile abgetheilt, von Dichtern schreiben, von Musikern eßen, und in der Kirche aufführen. Die ersten derselben wurden indessen unter

dem Titel, *Laudi spirituali* gedruckt, wovon einer der ersten Verfasser der P. Agostino Manni war; und von welchen eines der merkwürdigsten die *Rappresentazione di anima e di corpo*, gesetzt von Emilio del Cavalleri, gewesen seyn soll. Es soll den ersten musikalischen Versuch im Recitativ Stül enthalten, hat keine Arien, sondern besteht blos aus Recitativen und Chören. Der Vorrede zu Folge scheint es mit Tänzen verbunden gewesen zu seyn; auch sind in dieser Vorrede die Kleidungen der spielenden Personen, welche, ausser dem Leibe und der Seele, aus der Welt, dem menschlichen Leben, u. d. m. bestehen, so wie das Spiel derselben bestimmt. Erst in der Mitte des 17ten Jahrhunderts erhielten sie den Nahmen von Oratorien, wahrscheinlich Weise von der Gesellschaft, in welcher sie ihren Ursprung nahmen; und in den Rime des Fres. Balducci († 1645) finden sich die ersten mit diesem Nahmen. Arc. Spagna brachte, um das J. 1656 eine Verschiedenheit in die Form derselben, ursprünglich waren sie nämlich mehr Erzählung, als Drama; eine besondere Person sagte den Zuschauern die Geschichte, die sie hören würden, den Ort, wo, und die Umstände, unter welchen sie sich zugehört habe, oder den Inhalt, worüber geredet werden würde, zuvor; und in den ältern Stücken dieser Art nimmt diese Istoria, oder Testo den größten Theil ein; folglich fanden dann wenige Arien Statt, und die Stücke waren äußerst langweilig. Diese Geschichte, oder der Inhalt wurde zuerst von gedachtem Arc. Spagna, in s. Deborah im J. 1656, zur Aergerniß vieler frommer Seelen, weggeworfen. Die besondern Gründe, welche er dazu gehabt hat, sind von ihm in dem angeführten *Discorso dogmatico* ausgeführt worden. Das erste Oratorium in drey Acten gab Malatesta Steinati (den H. Habrianus) und das erste in fünf Acten, Giul. Cesi. Grazzini (den H. Georg.) Uebrigens haben deren noch bey den Italienern geschrieben: Lelio Ursini († 1696) Franc. di Lemene († 1704. S. den

sten und 2ten Th. der Raccolta di Poesie del S. Fr. di L. Lodi 1699. 8.) Tommaso Ceva († 1737) Giac. Ant. Bergamoni, Girol. Gigli (In s. Poesie, Ven. 1700 und 1708. 12.) Piet. Ant. Bernardoni (nannte die feinigsten, als *Le due passioni*, zuerst *Poemetti drammatici*. Sie finden sich in s. Rime, Bol. 1706. 12.) Franc. Manzoni — Claudio Pasquini — Apostolo Seno (*Azione sacre*, Ven. 1735. 4.) — Pier. Metastasio (s. dessen Werke.) Die besten Musiken sind von Stradella, Clari, Steffani, Aless. Scarlatti, Pistocchi, Haffe, Gius. Amadori, Ant. Vissi, Charbieri, Zomelli, u. a. m. Beiträge zur Geschichte des Dratoriums in Italien finden sich übrigens in *Crescimbeni Istor. della volgar Poesia*, Bd. 1. S. 312. Ausg. von 1731. — in *Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poesia*, Bd. 3. Th. 2. S. 494 u. f. —

Dratorien in Frankreich. Erst in den ganz neuern Zeiten sind diese dort, im Concert spirituel eingeführt worden. Das erste mir bekannte ist *La sortie d'Egypte*, das Heine. Jos. Kiegel in Musik gesetzt hat. Auch *La prise de Jericho*, ein ähnliches Werk, ist von ihm in Musik gesetzt worden. —

Dratorien in England. Pope und Arbuthnot schrieben im J. 1720 ein Stück dieser Art; Esher, das, so viel ich weiß, in Musik von D. Hebusch gesetzt, in der Capelle des Herzogs von Chandos aufgeführt wurde. D. Humphrey arbeitete es um, Händel setzte es, und ließ es im J. 1732 aufführen. Seit der Zeit wurden mehrere geschrieben, wovon die frühern bey dem Art. *Cantate* angeführt sind; die spätesten sind, Sampson (im J. 1743.) Velsazer (im J. 1745.) Judas Macchabäus (im J. 1747.) Abel (im J. 1755.) Simri (im J. 1760.) Joseph und seine Brüder, u. a. m. in welchen fast durchgehends die Poesie, in aller Art, schlecht ist. Beiträge zur Geschichte des Dratoriums in England finden sich in D. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik Leipz. 1769. 8. S. 347 u. f. — Ein Vers,

derselben in dem 2ten Bde. der Biogr Dramat. S. 424. Ausg. v. 1782. —

Dratorien in Deutschland. Hr. Sulzer hat bereits die Gedichte des Hrn. Ramler genannt; ich setze H. Niemevers Gedichte, Leipz. 1778. 4. hinzu, und lasse es dahin gestellt seyn, in wie fern von beyden auf irgend eine Art etwan das gilt, was in den stiegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 117. gesagt wird. Daß Graun die ersten, und Rolfe († 1785) die letztern gesetzt hat, ist bekannt. Wir haben übrigens der Gedichte dieser Art noch viel mehrere, von welchen ich mich begnüge Schiebblers *Siracliten* in der Wüste, Paske *Tod Abels*, Magd. 1772. 8. Blums *Hiskias*, im Mus. fürs J. 1779. zu nennen. Auch haben, außer Graun und Rolfe, noch Selemann, Mattheison, J. P. Kunzen, A. C. Kunzen, L. Mozart, Mislweezek, u. a. m. deren in Musik gebracht.

## Ordnung.

(Schöne Künste.)

Man sagt von jeder Sache, sie sey ordentlich, wenn man eine Regel entdeckt, nach welcher ihre Theile neben einander stehen, oder auf einander folgen. Also bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphysischen Sinne, eine durch eine oder mehrere Regeln bestimmte, besondere Art der Stellung, oder der Folge aller, zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einformigkeit entsteht. In den Reihen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. ist Ordnung; weil in beyden die verschiedenen Zahlen nach einem Gesetz auf einander folgen, wodurch Einformigkeit entsteht. Man entdeckt es in der ersten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer ist, als die vorhergehende, und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden ist. Die Ordnung hat

hat also da statt, wo mehrere Dinge nach einer gewissen Regel neben einander stehen, oder auf einander folgen können: sie wird durch die Regel, oder durch das Gesetz, nach welcher diese Dinge neben einander stehen oder auf einander folgen, bestimmt; und man erkennt, oder bemerkt sie, so bald man entdeckt, daß die Sachen nach einem Gesetz verbunden sind, wenn gleich dieses Gesetz keine Absicht zum Grund hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden ist. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtropfen. In dieser Folge der Tropfen ist Ordnung ohne Absicht; die Umstände der Sache bringen es so mit sich, daß jeder Tropfen gleich geschwinde auf den vorhergehenden folget. Dies ist hier das Gesetz der Folge, durch welches die Ordnung bekommt. Es kann sich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Absicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdecken alsdenn Ordnung und Gesetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung sind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Gesetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, so sagen wir, die Sachen seyen unordentlich durch einander. Dieses sagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entstanden wäre.

Die Ordnung kann sehr einfach, aber sie kann auch sehr verwickelt seyn; weil das Gesetz derselben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genugs thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verschiedene Gattungen der Ordnung nach Verschiedenheit der Absicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorschreibt. Damit wir

uns aber nicht in allgemeine metaphysische Betrachtungen vertiefen, sondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der schönen Künste davon nöthig hat: so wollen wir hier blos von den Dingen sprechen, die durch Ordnung eine ästhetische Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf diese Weise läßt sich die Wirkung der Ordnung von allen Nebenwirkungen abgesondert erkennen.

Eine Menge vor unsern Augen zerstreut liegender Feldsteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringsten Grad der Aufmerksamkeit sehen, kann durch Ordnung in einen Gegenstand verwandelt werden, den wir mit Aufmerksamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzelner Theil für sich ästhetische Kraft, sondern ist völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewisse Anordnung dieser Steine, so hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an sich hat, keinen Antheil an dieser Wirkung. So haben einzelne Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Ambos nichts, das uns lockt; aber so bald wir Ordnung darin bemerken, besonders, wenn sie metrisch, oder rhythmisch werden, so bekommen sie ästhetische Kraft.

Ganz anders ist es mit solchen Dingen beschaffen, die schon einzeln, jedes für sich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemälde, wo jede Figur für sich schon etwas hat, das den Geist oder das Herz beschäftigt. Wenn in dergleichen Gegenstände Ordnung gelegt wird, so kann daraus eine Wirkung entstehen, wozu nicht blos die Ordnung, sondern auch das Materielle der geordneten Dinge das Seinige beyträgt.



Indem wir also hier die Ordnung und ihre Wirkung betrachten, geschieht es bloß, in sofern sie rein und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgefordert ist, das ist, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rücksicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung: denn dieses letztere Wort scheint allemal die Ordnung auszudrücken, die in Rücksicht auf das Materielle der Sachen bestimmt wird. Hier ist sie also gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderstehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Bestimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, so bewirkt sie das, was insgemein Regelmäßigkeit genennt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Gliedern stehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln bestimmt, so daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müssen erfüllt werden, so wird der Erfolg davon schon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entstehen.

Die Ordnung wirkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, Gefallen an demselben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorstellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, so behält man es nicht in der Einbildungskraft, weil es keine faßliche Form hat. Aber die Wirkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann sich bis auf einen hohen Grad des Wohlgefallens und Vergnügens erstrecken; wenn sie viel Mannichfaltigkeit genau in Einem verbindet, so bewirkt sie eine Art des Schönen, welches sehr gefällt. Man sieht sehr schöne mosaikisch gepflasterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da bloß

die Ordnung, in welcher kleine verschiedentlich gefärbte Drey- und Vierecke gesetzt sind, eine sehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindung bewirkt. Sogar kann durch bloß reine Ordnung schon etwas von sittlicher und leidenschaftlicher Kraft in den Gegenstand gelegt werden. Sie kann etwas phantastisches, aber auch etwas wol überlegtes; etwas sehr einfaches und gefälliges, aber auch etwas verwickeltes und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stück vom andern sich bloß durch die Ordnung der auf einanderfolgenden Schläge unterscheidet, kann allerley leidenschaftlichen Ausdruck annehmen. So mannichfaltig ist die Wirkung der Ordnung.

Der Künstler kann also vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken ist sie das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmacks werden. So gehören viel Werke der Baukunst nur darum unter die Werke der schönen Künste, weil die verschiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geschmack des Künstlers erfunden, sondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander gesetzt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geschmacks nichts, als die Ordnung. In der Musik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die außer einer sehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aesthetisches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epischen Vers, dessen Inhalt nichts Aesthetisches hat, durch Ordnung der Sylben einen schönen Klang, wodurch er die epische Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht selten vor. Schon der niedrigste Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit

Zeit ist bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geschmacks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunst in eine Rangordnung setzen wollte, so würden dergleichen Werke, die bloß durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von ästhetischem Werth hat, die niedrigste Classe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinne fallende Ordnung aber schicket sich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; sie werden matt, weil man auf einen Blick das wenige Aesthetische, was sie haben, entdeket: darum ist nichts matter, als ein Gedicht von sehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem schwachen Stoff muß schon durch eine künstlichere Ordnung, darin ein Rhythmus ist, etwas aufgeholfen werden \*). Dadurch bekommen Gebäude, die sonst gar nichts bemerkenswürdiges an sich haben, bisweilen ein sehr artiges Ansehen; dadurch werden Tonstücke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyrische Gedichte, die man ohne diese Zierde, die sie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das Wichtigste, was der Künstler in Absicht auf die Ordnung, die, so wie wir sie hier ansehen, allemal die Form seines Werks betrifft, zu bedenken hat, ist, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemessen sey, damit einem schwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geschehe. Der Baumeister, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die schönste

und verwikelteste Eurythmie viel kleiner Theile den Haupteindruck, den das Gebäude machen sollte, schwächen. Wo die Empfindung schon stark getroffen worden, da muß die Phantasie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht ist es aus diesem Grunde geschehen, daß der feine Geschmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz bloß von Andacht und Bewundrung sollte gerührt werden, keine von den künstlichen lyrischen Versarten, sondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere; aber dieser Reiz ist bloß für die Phantasie, und er kann sogar die Eindrücke auf den Verstand und auf das Herz schwächen. Außer dem ist das Verwikelte auch nicht so leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es also darum zu thun ist, daß das Materielle eines Werks fest in den Gemüthern zurück bleibe, da ist die einfachste Ordnung der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unsere ehemalige sehr einfache lyrische Versarten bequemer sind, als die künstlichen griechischen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Musik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig ist sie leicht ins Ohr zu fassen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stücke von demselben Charakter, die bloß zum Spielen für das Clavier gesetzt sind.

### Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunst.)

Die Griechen, die wir in der Baukunst zu unsern Lehrern angenommen haben,

Dq 5

\*) S. Metriß.

Haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude so, daß meist allezeit die Theile, welche Unterstützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenseiten oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geschmak, der in dem Gebäude herrschen sollte, waren die Säulen von besonderer Form, von besondern Verzierungen und Verhältnissen, und nach Verschiedenheit der Säulen wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt \*), in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die besondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes ist das, was man eine Säulenordnung, oder schlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer solchen Ordnung gehöret also die Säule, und das über ihr liegende Gebälk, welches für jede besondere Art der Säule auch eine besondere Beschaffenheit hat, wodurch sich, so gut als durch die Säule selbst, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunst werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude gesetzt, als in der alten Baukunst gebräuchlich gewesen; und man sieht jetzt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechische, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Lustgebäude nach antikem Geschmak im Kleinen aufgeführt wird. Doch ist selten ein Pallast, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzelnen Theilen Säulen angebracht werden. Man siehet also noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geschmak in den Säulenordnungen als einen sehr wesentlichen Theil dessen an, was ein guter Baumeister besitzen muß.

\*) S. Gebälk.

Die Griechen hatten nicht mehr als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die sie erfunden hatten, die dorische, jonische und corinthische genennt worden. Die römischen Baumeister nahmen sie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römische, oder zusammengesetzte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre besondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die toscanische nannten, so zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechischen als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beschaffenheit der alten Ordnungen ist uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derselben, theils aus den Beschreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas so bestimmtes in ihrem Charakter, daß sie sich allemal von jeder andern auszeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeister nach seinem eigenen Geschmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verschiedener Gebäude nach jonischer Ordnung noch vorhanden sind, so viel Abänderungen dieser Ordnung in viel einzelnen Theilen trifft man auch an. Diese Verschiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft sehr weit. Die ältesten dorischen Säulen sind ohne Füße und sehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom ist nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe sind aus jonischen und dorischen vermischt, der Unterbalken und Fries aber sind in Eins zusammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung so bestimmen, daß man sie dadurch leicht von allen andern unterscheiden kann,

kann,

kann, wie aus den besondern Urtheilen über die Ordnungen zu sehen ist \*); aber Regeln über die Beschaffenheit und Verhältniß aller einzelnen Theile, die überall, oder doch nur von den meisten Baumeistern befolget würden, lassen sich nicht geben, weil darin jeder seinem Geschmak folget. Es haben sich verschiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geschmak und den Verhältnissen der berühmtesten Baumeister unter den Neuern aufzuzeichnen, und sie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu stellen. Wer ohne Aufwand ein solches Werk zu besitzen wünschet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkchen, das unter dem Titel: Deutliche und gegründete Vorstellung und Beschreibung, wie sechs berühmter Baumeister, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignola, Scamozzi und Branca Säulenordnungen aufzureissen, von Dan. Steetern, in Nürnberg herausgekommen.

Die verschiedenen Abänderungen aber, die sich in den antiken Ueberbleibseln zeigen, sind aus einigen zum Theil ziemlich kostbaren Werken, darin diese Ueberbleibsel mit Ausmessungen abgezeichnet sind, zu sehen.

Die vornehmsten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechischen und römischen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemessen zu finden, sind folgende:

Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Ant. Desgodetz Architecte \*\*).

Les plus beaux monumens de Rome ancienne etc. dessinés par Mr. Barbault etc. †)

\*) S. Corinthisch; Dorisch u. s. f.

\*\*) à Paris 1682. fol.

†) à Rome 1761. gr. fol.

Reliquiae Antiquae Urbis Romae, quarum singulas - - delineavit, dimensus est, descripsit atque in aes incidit Bonavent. ab Overbeke etc. \*)

Le 'Antichité Romane Opera' di Gian - Batt. Piranesi Archit. Venet \*\*).

Del Palazzo di Cesari; five' de regii antiqu. Caesar. aedibus; opera posth. di Monsig. Franc. Bianchini Veronese \*\*\*).

Les Ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi \*\*\*\*).

Antiquités d Athenes - - par Mess. Stuart et Revett †).

Les Ruines de Poestum ou de Posidonie dans la grande Grèce par T. Major. etc. trad. de l'Anglois ††).

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens †††).

Les Ruines de Palmyre autrement dite Tedmor au desert par R. Wood et Dawkens ††††).

The Ionian Antiquities published with the permission of Dilettanti etc. †††††)

Ich habe mir in diesem Werke zur Regel gemacht, bloß die Art, wie unser einheimischer Baumeister Goldmann die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, besonders, weil er in der dorischen Ordnung meines Erachtens alles weit schicklicher, als andere eingerichtet hat.

In

\*) Amstelod. 1703. III Vol. fol. maj.

\*\*) in Roma 1756. IV. Vol. fol. maj.

\*\*\*) in Verona 1738. fol.

\*\*\*\*) à Paris 1758. gr. fol.

†) Lond. 1767. gr. fol.

††) Lond. 1768. gr. fol.

†††) Lond. 1757. gr. fol.

††††) Lond. 1753. gr. fol.

†††††) Lond. 1769. gr. fol.

In Ansehung der Höhe und Stärke theilet dieser Baumeister die Ordnungen in zwey Classen, in niedrige und starke, und in höhere und schlanke. Zu jener rechnet er die toscanische, dorische und jonische; zu dieser die römische und corinthische. Jede Ordnung der ersten Classe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Postamente oder Säulenstüble, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieser Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen sind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch ist. Einige Baumeister geben jeder Ordnung eine besondere Höhe, so daß von der toscanischen bis zur corinthischen, jede um einige Model höher wird. Dann setzet unser Baumeister auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die schicklichste, fest \*).

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren besonderen, nicht bloß durch zufällige Zierrathen bestimmten, sondern über ihr ganzes Ansehen sich erstreckenden Charakter, wodurch sünferley sich sehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Absicht auf den darin herrschenden Geschmak, oder Ton entstehen. Denn nach den Ordnungen muß sich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey schlechtesten Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemelein, in den zierlichen setzet er noch Keislein daran. Der toscanischen Ordnung, als der einfachesten und schlechtesten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geschmücktes daran. Sie schicket sich also für die einfachesten Gebäude, wo bloß das Nothdürftige zur Festigkeit und zu

\*) S. Säulenweite.

Befriedigung des Auges gesucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuser. Die toscanische Ordnung scheint die älteste von allen zu seyn; und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, scheint die zweyte, oder dorische Ordnung entstanden zu seyn.

Ihr Charakter soll nach Goldmann in einer männlichen Pracht bestehen, die noch nichts Zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeigt. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorhergehenden, macht sie aber meistens theils stark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor, und sind mit Dreyschlizzen ausgehauen; die Metopen können glatt gelassen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie schicket sich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Massiven, aber mit einer etwas ernsthaften Pracht anzeigen sollen: zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäusern, Rathhäusern, großen und prächtigen Stadthoren.

Die dritte, oder jonische Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwischen den schlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfachheit mit feinem, zierlichen Wesen. Sie hat Schneckens und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und sein Dekel ist nicht mehr viereckig, sondern ausgeschweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert seyn. Ueber dem Fries giebt unser Baumeister ihr glatte, aber unten ausgeschweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter scheint einfache, bescheidene Annehmlichkeit zu seyn. Die Griechen brauchten sie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwärtig

tig wird sie vielfältig zu Kirchen gebraucht; sie schicket sich auch zu Lusthäusern großer Herren, und zu schönen Landhäusern.

Dieses sind die verschiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römische, von den zwey höhern die erste, erweket das Gefühl einer ansehnlichen, schlanken, schönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Putzes und der Zierlichkeit erscheinenden Gestalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander stehende Reihen von schönem Laubwerk, und an den Ecken Schnecken nach jonischer Art. Ueber dem Fries erscheinen mit Laubwerk ausgeschmückte Sparrenköpfe. Durchaus hat sie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie schicket sich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die sich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchsten Grad der Zierlichkeit auszeichnen sollen; zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Palästen der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch gesehen, daß der Knauff der römischen Säule, ob er gleich sonst ziemlich gut das Mittel zwischen der schönen Einfachheit des jonischen, und der höchst zierlichen Schönheit des corinthischen hält, noch etwas Schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Ursach ist, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthische Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderstehenden Reihen des schönsten Laubwerks, das in der Natur zu sehen ist, aus dem sich unter dem Deckel viele in Schneckenform gewundene Auswüchse der Stiele, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries

stehen schön geschnitzte Dielen und Sparrenköpfe hervor; überall ist mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da sie die höchste und zugleich am reichsten ausgeschmückte Schönheit der Baukunst enthält, so schicket sie sich auch nur für die Gebäude, sie seyen groß oder klein, welche eine festliche Pracht, aber mit etwas Verschwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernsthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da scheint diese Ordnung schon zu viel geschmücktes zu haben. Aus diesem Grunde scheint sie für Kirchen sich weniger zu schiken, als die bestehende jonische Ordnung. Wenn man eigene geistliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchsten Freudenfeste hätte, so würde sie sich am besten dazu schiken. Zu Opernhäusern, und innerhalb zu großen Audienz- und Festsälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantasie am höchsten zu reizen ist, ist sie vorzüglich schicklich.

Man findet häufig, daß auch schon die alten Baumeister, wie die meisten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die sie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, sondern einzelne Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attischen Säulensfuß unter jonischen und corinthischen Säulen, und der Kranz ist manchmal in der jonischen Ordnung eben so reich, als in der corinthischen. Dielen und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnschnitte findet man ohne Unterschied in allen Ordnungen, außer der toscanischen, welche sehr selten gebraucht wird, so daß gar oft eine Ordnung sich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit besser, wenn alle Baumeister, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Haupttheil etwas bestimmt charakteristisches annähmen; so daß man schon aus je-

dem

dem Haupttheile, als, bloß aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben so gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeister von Geschmak würde, des genauer bestimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung dennoch mannichfaltig zu behandeln.

Es ist vielfältig darüber gestritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunst einzuführen. Verschiedene Baumeister haben es wirklich versucht; aber keiner ist so glücklich gewesen, daß seine neue Ordnung nur in seinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beschaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geschmaks gegründet seyn?

Daß zwischen der höchsten Einfachheit mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwischen der höchsten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewiesen werden. Wer wird sich getrauen zu beweisen, daß bloß drey, oder vier, oder fünf solche Grade merklich genug sind, um sie als Stufen zu brauchen, vom niedrigsten auf den höchsten zu kommen? Oder wer wird sich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchste Stufe des zierlich Schönen allein in dem Charakter der corinthischen Säule zu finden sey?

Wir halten also dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen festsetze; daß diese Charaktere durch etwas Bestimmtes, das sich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die besondere Art aber, dieses Charakteristische zu erreichen, dem besondern Geschmak eines jeden Baumeisters zu überlassen sey. Ob man denn seiner Art einen

besondern Namen geben soll, oder nicht, ist eine gleichgültige Sache. Die griechischen Baumeister wählten für das Laubwerk des corinthischen Knauffs Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Gesezt ein Baumeister in Syrien oder Palästina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt: würde er darum zu tadeln seyn? Man gebe nun seiner Ordnung den Namen der orientalischen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieses wird gleichgültig seyn. So hat unser Stüler in dem königlichen Schlosse zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die sich von jeder der alten Ordnungen merklich unterscheiden. Man nenne sie die Preussische Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß sie noch immer den Hauptcharakter der jonischen Ordnung trägt, und dadurch ihren bestimmten Rang in der Abstufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der dorischen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des dorischen Frieses anstatt der Triglyphen; einer sehr gleichgültigen Zierrath, anderes sehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer solchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will: sie bleibt immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmannischen Werks über die Baukunst, hat eine sechste Ordnung für deutsche Paläste vorgeschlagen, die er die deutsche Ordnung nennt. Sie ist etwas schwerfällig, und hat kein Glück gemacht. Das ehemalige Grapendorfsche, jetzt Berendsche große Haus am Dönhofschen Platz in Berlin ist darnach gebaut.

Die Goldmannischen Verhältnisse der Haupttheile der fünf Ordnungen sind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu sehen.

Verhält.

## Verhältniß der Höhe.

	Toscan.	Dorisch.	Ionisch.	Corinth.	Römisch.
Der Säulenschaft.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenschaft.	14.	14.	14.	16 $\frac{2}{3}$ .	16 $\frac{2}{3}$ .
Der Knauff.	1.	1.	1.	2 $\frac{1}{3}$ .	2 $\frac{1}{3}$ .
Der Unterbalken.	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .
Der Fries.	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .
Der Kranz.	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .

## Verhältnisse der Auslaufungen.

	Toscan.	Dorisch.	Ionisch.	Corinth.	Römisch.
Der Säulenschaft.	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .
Der untere Theil des Stammes.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Theil des Stammes.	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{5}{6}$ .	$\frac{5}{6}$ .
Der Knauff.	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{7}{10}$ .	1 $\frac{2}{3}$ .	1 $\frac{2}{3}$ .
Der Unterbalken.	$\frac{9}{10}$ .	$\frac{2}{3}$ .	1.	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .
Der Fries.	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{5}{6}$ .	$\frac{5}{6}$ .
Der Kranz.	2 $\frac{2}{3}$ .	2 $\frac{2}{3}$ .	2 $\frac{2}{3}$ .	2 $\frac{1}{3}$ .	2 $\frac{1}{3}$ .

Es wäre zu weitläufig und sehr überflüssig, die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieses nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geschmack nicht kennen, mit einem Blick die guten Verhältnisse seiner Ordnungen in Haupttheilen übersehen können.



Zu den, von Hrn. Sulzer bereits angezeigten, und Ueberbleibsel alter Werke der Baukunst darstellenden Werken, gehört noch: L'ordine Dorico, ossia Il Tempio d'Ercole della Città di Co-

ri . . . da Giov. Ant. Antoni, Rom. 1785. f. mit 4 Kupferbl. — Uebrigens handeln noch, außer mehreren, bey dem Art. Baukunst angeführten Werken, von den Säulenordnungen folgende Werke: Archifesto per formare con facilità li cinque ordini dell' Architettura di Ottav. Revesi Bruci, Ven. 1627. f. — George Hurët (Regle precise pour décrire le profil élevé du fust des colonnes, Par. 1615. f.) — N. Dupuis (Traité des cinq Ordres d'Architecture, tant anc. que modernes, (Par. fol.) — Sczier (Disfertat. sur les Ordres d'Architecture, Strasb. 1738. 4.) — Ch. Le Brun (Nouv. Ordre françois . . . fol. 11 Bl.



11 Bl. Sind nichts als Verzierungen zu Pavillons.) — J. D. de Montalegre (Unterr. zur Aufst. der sechs Säulenordnungen, Zül. 1778. 8. mit 27 Kupf.) — Ribart de Chamoux (De l'ordre françois trouvé dans la nature, Par. 1783. f.) — Gen. Emelyn (A proposition for a new Order in Architecture, with rules for drawing the several parts, Lond. 1781. fol.) — Uebrigens ist es bekannt, daß außer den, in den vorher angeführten Werken, gemachten Versuchen, neue Ordnungen zu erfinden, dergleichen Versuche mehrere gemacht worden sind. In Frankreich schlug bereits Phil. de La Fontaine eine dergleichen neue Ordnung vor, worin die Säulen Waume darstellten, deren Aeste sich unterwärts beugten, und so das Gebälke bildeten. Ludwig der 14te setzte eine Prämie auf eine solche Erfindung. Selbst in Italien hat Piranesi die Maltheser-Kirche zu Rom nach einer neuen Ordnung gebaut, deren Capital symbolisch ist, und deren Säulen andre Verhältnisse haben. In England hat, außer dem vorher benannten H. Emelyn, auch P. de la Roche (S. Art. Baukunst, S. 333) eine dergleichen vorgeschlagen. Und in Deutschland wollte L. Sturm, bekannter Maßen, eine so genannte deutsche Ordnung erfunden haben. Auch Wagner trug eine dergleichen, in f. Probe der sechsten Säulenordnung, Leipz. 1728. vor. Vielleicht aber hatte jener Italiensche Architect nicht Unrecht, welcher kein Werk, das davon handelte, nur lesen wollte. S. übrigens Huths Magaz. der bürgerl. Baukunst, Bd. 1. S. 78. —

ein Orgelpunkt genennet, weil die Orgel, welche dabey im Basse bloß den Ton aushält, einigermassen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und ist als eine Verzögerung des Schlusses anzusehen.

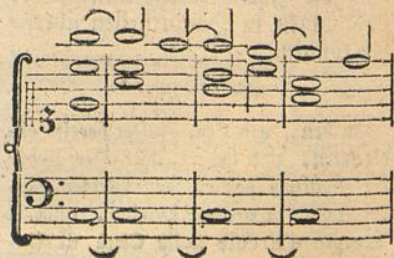
Da der Bass dabey liegen bleibt, so kann es nicht anders seyn, als daß die obern Stimmen den Gesang meistens durch Dissonanzen hindurch führen. Um sich eine richtige Vorstellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verschiedenen Vorhalte nicht unmittelbar in die Scene des Dreyklanges der Tonica auflöst, sondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reihe wolzusammenhangender Accorde langsam zu der Auflösung übergeht, so entsteht der Orgelpunkt.

Es erfordert aber eine gute Kenntniß der Harmonie, damit diese Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Basson gehört, dennoch wol zusammenhänge und nichts widriges hören lasse. Die Hauptsache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Bass wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortschreitung auf den letzten Ton führenden Basse können versehen werden. Dieses wird durch folgendes Beyspiel erläutert werden:

## Orgelpunkt.

(Musik.)

In vielstimmigen Kirchenstücken kommen bey Schlüssen oft solche Stellen, da bey liegendem Basse die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannichfaltigen Gesang fortführen; eine solche Stelle wird



In vielsinnigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Basse, der da stehen müßte, wenn der liegende Basson weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptschluß einen Orgelpunkt so an, daß die verschiedenen Sätze und Gegensätze, die in der Fuge vorgekommen, auf einem liegenden Basse, so weit es angehet, vereinigt werden. Doch wird er auch bey andern Kirchensachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

## Originalgeist.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienen die Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so viel Eigenes haben, daß sie sich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine besondere Art ausmacht, in der sie die einzigen sind. Hier betrachten wir den Originalgeist, in sofern er sich in den Werken der Kunst zeigt, denen er ein eigenes, sich von der Art aller andern Künstler stark auszeichnendes Gepräge giebt.

Dritter Theil,

Der Originalgeist wird dem Nachahmer entgegen gestellt, wie wir schon anderswo erinnert haben \*). Es ist in verschiedenen Stellen dieses Werks \*\*) angemerkt worden, daß der wahre Ursprung aller schönen Künste in der Natur des menschlichen Gemüthes anzutreffen ist; daß Menschen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantasie und der Empfindung, die zugleich ein schärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyspiel gereizt, gewissen Werken, oder Ausprägungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch sie zu Werken der schönen Kunst werden. Diese sind in den schönen Künsten Erfinder, auch denn, wenn sie in ihrer Gattung nicht die ersten sind, sondern bereits Vorgänger gehabt haben: sie sind Originalgeister, in sofern sie nicht aus Nachahmung, sondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der schönen Kunst verfertigt haben. Gemeinlich werden dergleichen Genies in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geschmack genug Eigenes haben, daß sie auch darin original sind. Wenn diese Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, so würden sie die ersten Urheber ihrer Kunst gewesen seyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie sind, wie Young sagt, zufällige Originale.

Man erkennet dergleichen Originalgeister daran, daß sie einen unwillkürlichen Trieb zu ihrer Kunst haben; daß sie alle Hindernisse, die sich ihnen gegen die Ausübung derselben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige

\*) S. Nachahmung.

\*\*) S. Künste; Dichtkunst; Gesang; Musik u. a.

ge Materie ihnen gleichsam in vollem Strohm zufließt; und daß sie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genies sollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Besonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein solcher Originalgeist hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten sind, andere sich an die Formen und Arten halten, die sie eingeführt finden, und in diesem Punkt Nachahmer sind. So ist in der Dichtkunst Horaz ein Originalgeist, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; Klopstock aber hat neue Formen erfunden; in der Musik war unser Graun unstreitig ein Originalgeist, aber er hat in den Formen nichts Neues; in der Malerey war Raphael gewiß Original, aber in den Formen hat er sich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als Hogarth. Man kann also ein Originalgeist seyn, und doch in gar viel Dingen sich nach dem Gewöhnlichen richten: so ist auch Virgil in vielen Stücken ein bloßer Nachahmer, und doch ist er an Eigenem reich genug, um unter die Originalgeister gesetzt zu werden.

Die Originalgeister, in welchem Stük der Kunst sie es seyen, sind aus mehr, als einem Grunde, wie Young sich ausdrückt, unsre großen Lieblinge, und sie müssen es auch seyn, denn sie sind große Wohlthäter; sie erweitern das Reich der Wissenschaften, und vergrößern ihr Gebiet mit einer neuen Provinz \*); sie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Mienen, aus denen die zu Lenkung der menschlichen Gemüther nöthigen Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeist verursacht in dem Reiche des Geschmacks be-

\*) Gedanken über die Originalwerke, S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutschen Uebersetzung.

trächtliche Veränderung, die sich auch wol bis auf die allgemeine sittliche Verfassung seiner Zeit erstrecken kann. Denn der große Haufen wendet sich allemal dahin, wo er die wenigen kühneren Menschen sieht, die sich neue Bahnen eröffnet haben. Diese sind die eigentlichen Führer der Menschen. So hat Luther, ein großer Originalgeist, viel Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens und der gottesdienstlichen Verrichtungen abgelenket und eine neue Heerstraße errichtet. In Sachen des Geschmacks sind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeschränkt ist. Diejenigen von unsern Dichtern, die den Muth hatten, den deutschen Vers von den Fesseln des Reims zu befreien \*), haben in unsrer Dichtkunst eine wichtige Revolution veranlasset; und Gleim, obgleich selbst ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern gestiftet. Bodmer und Breitinger waren auch nur zufällige Originalkünstlicher; aber sie haben dem Reich des Geschmacks in Deutschland eine ganz neue Verfassung gegeben. Was der Ruhm am glänzendsten hat, ist allemal den Originalgeistern aufbehalten; aber sein bestes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigsten Theilen der schönen Kunst original sind.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtrefflichste Nachahmung nicht hat; die Kunst selbst gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann so seyn, daß die Erreichung des Zwecks der Kunst dadurch befördert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künsten Kenner, die jedes Originalwerk jeder Copey vorziehen; und sie haben recht, in sofern die Werke zum

\*) S. Sprische Versarten.

Studium der Kunst gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber ist, was man mit einem Werke zur allgemeinen Absicht der Künste bewirken könne, so kann eine Nachahmung unendlich mehr werth seyn, als ein Original. Eben dieses muß man auch bey der Schätzung der Originalgeister bedenken, wo der, welcher am meisten original ist, nicht allemal jedem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine ist in Erzählung der Fabel höchst original; Aesopus ist es vornehmlich in der Anwendung, das ist, im wichtigsten Theile derselben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den französischen Fabulisten weit überträfe. In Romanen sind Richardson und Fielding Originale; der eine in einer, der andre in einer andern Art: jener arbeitet immer auf das Herz, dieser auf den Verstand und auf die Laune. Vielleicht ist Fielding mehr Original in seiner Art, als Richardson in der seinigen; aber die Art des letzteren ist wichtiger \*). Eben so große Originale sind Montesquieu und Rousseau in dem, was sie über die Verfassungen der bürgerlichen Gesellschaften geschrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Aussichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wohl oder Wehe der Menschen wenig rühret, ist jener wichtig; der moralische Philosoph wird diesem weit den Vorzug geben.

Selten ist ein Künstler in allen zur Kunst gehörigen Talenten so original, wie Klopstock in jedem dichterischen Talent es ist. Einer ist bloß durch

\*) Hier ist von der Art, den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, überhaupt die Rede; denn was sich sonst gegen das Besondere der Richardsonischen Behandlung einwenden läßt, ist allerdings ererblich. Der Verfasser des Agathon hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

die Phantasie, oder bloß durch Laune original; ein andrer ist es durch seine Art, sittliche Gegenstände zu empfinden, und ein dritter durch den Verstand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausbühnung des Gesichtspunktes, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemischt seyn. Swift und Butcher sind beyde sehr original durch Phantasie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Mischungen mit andern Gemüths Gaben hatten. Die wichtigsten Originale sind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht bloß den Künstlern in einzeln Theilen der Kunst vortheilhaft sind, sondern dem Geschmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines sich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen \*) original zu seyn, und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. Voltaire ist von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geschmak eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein witziges Possenspiel zu machen, wird sein Ruhm nicht sehr vermehrt; obgleich auch darin nicht alles zu verwerfen ist. So hat der Originalgeist, der in Frankreich die Parodien eingebracht hat, dem Geschmak und dem sittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichsten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längst verstorbene Engländer Sterne einen ansehnlichen Rang. In einigen Stücken ist er so sehr original, daß er keine Nachahmer findet

Ar 2

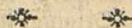
\*) Frivolitäts,

best

den wird. Sein Leben des Tristram Shandy wird wol das einzige Werk seiner Art bleiben: aber seine empfindsamen Reisen haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sternische Art, die gemeinsten Vorfälle des täglichen Lebens anzusehen, ist gewiß wichtig, und wird manchen Menschen zur genaueren Selbsterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einschlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillschweigen übergehen, warum die Originalgeister so selten sind. Es ist wahrscheinlich, daß mehr die Nachahmungssucht, als eine gewisse Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld sey. Man sieht Genies, die vollkommen aufgelegt sind, selbst Originale zu seyn, und dennoch von jener Sucht angestekt werden. Deutschland selbst besitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley sehr vorzüglichen Gaben versehen ist, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original seyn könnte; und doch sehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Gestalten erscheinen, durch welche der Originalgeist immer durchscheinet. Bald reizt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderod, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem sie sehen, wie allgemein schon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunststrichter dieselben zu Mustern aufstellen; wie sogar aus dem, was diese Werke an sich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden: so getrauen sie sich nicht, einen andern Weg einzuschlagen. Sie besorgen, eine Ode, die nicht horazisch oder pinbarisch, ein Trauerspiel, das nicht nach den griechischen Mustern gemacht ist, möchte bloß darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen sie ihr eigenes

Genie unter das Joch eines fremden Gesetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeist durch diese Besorgniß unterdrückt werden. Denn diese Nation scheint nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich ist, die in den so sehr gepriesenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer, weil wir selbst noch nicht lange genug große einheimische Muster vor uns haben: aber es scheint doch bisweilen, daß einige Kunststrichter gewissen Werken deswegen ihren Beyfall versagen, weil sie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigstens Zubericht in seine Kräfte, steht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunststrichter ruft ihm ein unpartheyisches Publicum das sapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.



Zu diesem Artikel gehören: Conjectures on original Composition . . . Lond. 1759. 8. von Ed. Young. Deütsch, mit einem Schreiben, warum wir Deutschen seit zehn Jahren so wenig Originalschriftsteller aufzuweisen haben? Leipz. 1760. 8. Neu übers. ebend. 1789. 8. (vergl. mit dem 2ten Auf. in F. J. Rombachs Abhandl. aus der Gesch. und Literatur. Halle 1771. 8.) — Reflex. on originality in Authors, Lond. 1766. 8. — Originalgenie, ein Auf. von Schubert, im 4ten St. der deutschen Monatschr. v. J. 1793. N. 4. — Siehe übrigens den Artikel Genie. — und Shotts Theorie der sch. Wissensch. Bd. 1. S. 252. —

## Originalwerk.

(Schöne Künste.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunstwerke, denen man diesen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk,

Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copie ist. Im ersten Sinne kommt dieser Name den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künstlers eigenem Genie entworfen, und nach seiner Art bearbeitet und nicht copirt ist, wenn es sonst gleich in dem Wesentlichen seines Charakters nichts originales hat. In der ersten Bedeutung ist z. B. Klopstocks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeister. In dem andern Sinn ist jedes Werk, dessen Urheber bey der Verfertigung seinen eigenen Gedanken, wenn sie gleich Ähnlichkeit mit fremden haben sollten, gefolget ist, und bey der Ausarbeitung eben nicht sorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In diesem Sinne sind alle Trauerspiele des Racine Originale; denn keines ist überfetzt und in fremdem Geschmack bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzelne Stellen, nachgeahmt sind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahren Trieb des Kunstgenies, aus wirklicher, nicht nachgeahmter, oder verstellter Empfindung entstanden sind. Nämlich, die wahren Originalkünstler arbeiten gemeiniglich aus Fülle der Empfindung; weil sie einen unwiderstehlichen Trieb fühlen, das, was sie wirklich in der Phantasie haben, oder was sie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunst an den Tag zu legen. Hingegen geschieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künstlers, sondern durch fremde Vorstellung veranlaßt wird, ein Werk des Vorsatzes, der Ueberlegung, und

nicht ein Werk der Begeisterung ist. Jene könnte man im Gegensatz dieser Originalwerke nennen.

Man siehet leicht, wie viel Vorzüge diese Originale vor den Werken, die es nicht sind, haben müssen: sie sind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verstellter, nicht wirklich vorhandener Empfindungen sind. Jene lassen uns allemal die Natur, diese nur die Kunst sehen. Ein Dichter, der von einem Gegenstand bis zur lyrischen Begeisterung gerührt worden, und denn singt, weil er der Begierde das, was er fühlt, auszudrücken nicht widerstehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruck des Zustandes seines Gemüths ist. Ein andermal aber fodern außer der Kunst liegende Veranlassungen eine Ode; oder er selbst stellt sich vor, er sey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht ist, sucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich sind, die er aber nicht wirklich hat, und in dieser angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entstehen, das uns mehr die Kunst, als die Natur sehen läßt. Ein solches Werk ist etwas Betrügerisches, damit man uns, blos um die Kunst zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeister machen bisweilen solche Werke, die denn freylich weit unter den wahren Originalen sind, die aus dem vollen Gefühl ausströmen. Der schlaue Künstler sucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horazischen Ode auf den Baum, und an der Ramlerischen auf das Geschütz, Kunst, und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernst nicht, so gar sehr auf den Pflanzler des Baumes zu schimpfen, wie er sich anstellt: hier ist mehr Spaß, denn Ernst. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes nahm der Dichter sich vor, sich anzustellen, als

wenn der gehabte Schrecken ihm solche Empfindungen verursacht hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Dendichter sey.

Auf die Originalwerke der erstern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächst vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umständliche Betrachtung derselben einzulassen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite original seyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung desselben kann original seyn. So ist in redenden Künsten ein Werk bisweilen bloß im Ausdruck original, und der Stoff selbst hat eben nichts besonderes. Indessen, wie gering auch der Theil der Kunst, darin das Werk original ist, seyn mag: so ist ein solches Werk immer schätzbar, weil es wenigstens etwas von der Kunst erweitert.

Wir müssen noch besonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künste sprechen. Die Gewinnsucht hat eine Menge Copeyen unter Originale gestellt.

Es ist also für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich ist, oder ob man es wenigstens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entscheiden, ob ein Werk ein Original ist, oder nicht?

Die Erfahrung hat diese Frage noch nicht entscheidend beantwortet, da man gewisse Zeugnisse hat, daß wirklich Kenner vom ersten Rang sind betrogen worden. Es ist vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemälden, oder geschnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten werden. Man ist sogar über einige Werke der ersten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Besizer sich schmeicheln, das Ori-

ginal zu haben, es wirklich besitzt. Vasari versichert, daß Julius Romanus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, obgleich er selbst an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, lassen sich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeigt, und von dem Furchtsamen und Gesuchten in der Copie sagt, ist weder sicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein sehr feines Gefühl an, dessen Gründe und Regeln sich nicht beschreiben lassen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunst viele Werke der berühmten Meister gesehen, und sehr oft nach allen Theilen der Bearbeitung untersucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit, die Originale, wo nicht allemal, doch meistens zu kennen. Meister der Kunst, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, sind hierin die besten Richter. Aber große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß sie bey Werken von Wichtigkeit allemal ein Mißtrauen in die Stüke setzen, über deren eigentliche Herkunft sie nicht recht authentische Zeugnisse haben.

Aber ist denn so sehr viel daran gelegen, ein Original zu besitzen? Und kann nicht eine Copie, wenn sie so ist, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienste thun, als das Original? Nachdem man eine Absicht bey Anschaffung des Gemäldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth sind, als halb verdorbene Originale\*). Aber da jedes Original ein einzelnes Werk ist, das nicht vermehrt werden kann, so ist auch sein Preis nicht nach der Schätzung einer Copie zu bestimmen, die so oft als man will, kann wieder-

holt

\*) S. Copiey.

holt werden. Diese hat einen bestimmten, jenes einen unbestimmten Werth, und Niemand will, wenn es schon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen seyn.

In Bildergallerien, die dazu dienen sollen, die Monumente zur Geschichte der Kunst aufzubewahren, ist es höchst wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geschichte der Kunst selbst ist ein wichtiger Theil der Geschichte des menschlichen Genies, und da muß man nicht durch falsche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in diesem oder jenem Theil der schönen, oder mechanischen Künste, und auch der Wissenschaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man streitet z. B. ob sie die Wissenschaft der Perspektiv besaßen, ob sie Vergrößerungsgläser gehabt, was für Instrumente sie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copieen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einem wichtigen Theil der menschlichen Kenntnisse.

Zum Studiren für den Künstler, wenigstens in Absicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung, sind die Originale großer Meister unendlich wichtiger, als die besten Copieen; denn die höchste Wahrheit und der größte Nachdruck in Zeichnung und Farbe hängt oft von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigstens ein Theil in der Copie vermischt wird.

Wie die Originalwerke in der Malerei von den Copien zu unterscheiden sind, darüber hat Richardson im 2ten B. seines *Traité de la Peinture*, S. 95 u. f. Amst. 1728. 8. etwas gesagt. —

## D f i a n.

Ein alter brittischer Barde, dessen Gefänge in der alten gallischen, oder celtischen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern sich so weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac. Pherison im Stande gewesen, eine beträchtliche Sammlung davon zusammen zu tragen, die zusammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer englischen Uebersetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftstellers sehr bekannte Sache gewesen, daß bey den alten Galliern die Barden eine besondere und ansehnliche Classe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es gewesen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu besingen: so fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß solche Lieber sich könnten bis auf unsere Zeit erhalten haben. Man hielt sie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geschichte mehr, als die Poesie und der Geschmak überhaupt, dadurch verloren haben möchten.

Aber die Sammlung des Herrn Mac. Pherisons zeigte, wie sehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen sind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von so großer Schönheit, in solcher Menge und von solchem Alterthum vor Augen, daß gar viele diese außerordentliche Erscheinung für einen Kunstgriff des Betruges hielten. Es schien eben so unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbarisch gehalten hatte, ein Dichter sollte gelebt haben, der den größten griechischen Dichtern den Rang könnte streitig machen, als daß seine Gedichte durch so viel Jahrhunderte, durch



durch bloß mündliche Ueberlieferung, sich sollten erhalten haben. Und doch ist beydes, durch die unlängbarsten Beweise, außer allen Zweifel gesetzt. Wer nicht schon aus dem innern Charakter dieser Gedichte sich überzeugen kann, daß sie authentisch sind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten gelesen, die der Edinburgische Professor Blair seiner Abhandlung über die Ofsianischen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat \*).

Wir haben also an Ofsian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und sang, weil es sein Amt mit sich brachte: zu diesem Amt aber hatte er nicht bloß einen äußerlichen, sondern einen noch weit ehrwürdigeren, innerlichen Beruf von der Natur selbst, die ihm das erfinderische, blumenreiche Genie und das empfindsame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde gewesen seyn. Er nahm die Harfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, sich einen Namen zu machen. Zu seiner Zeit waren Musik und Poesie nicht Künste, die ein Muße verschaffender Reichthum zu seinem Zeitvertreib herbey ruft; sie waren öffentliche, auf das innigste mit der Politik und den Nationalsitzen vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zweck die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künste, die ein wesentlicher Theil der Maschine waren, wodurch der Nationalcharakter verbessert, oder wenigstens in seiner Kraft erhalten, und der Staat in seiner Stärke befestiget werden sollte.

Deswegen ist er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige sei-

\*) Ich wünschte für manchen deutschen Leser, daß der Vater Denis in seiner Uebersetzung der Macphersonischen Sammlung diesen Anhang nicht übergangen hätte.

ner Art. Denn er hat als epischer Dichter vor andern den Vorzug, daß er bey den meisten der großen Thaten, die er besingt, nicht nur ein Augenzeuge, sondern auch eine Hauptperson gewesen. Die Helden, deren Charakter er schildert, waren größtentheils ihm von Person bekannt; die vornehmsten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtschaft, oder der Freundschaft; andere durch die Handlungen, in die er selbst mit verwickelt war, oder aus Erzählungen von Augenzugern. Er war ein Sohn Singals, eines Königs verschiedener Stämme der Caledonischen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: sein Vater aber war der berühmteste Held seiner Zeit; ein besserer Achilles, dem kein Feind zu widerstehen vermochte, und der selbst über römische Heere gesieget hatte. Aus seinen Gedichten sehen wir, daß zu seiner Zeit die alten Caledonischen Celten auf dem höchsten Punkte der Tapferkeit gestanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger als Barbaren, obgleich ihre Verfassung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des gesellschaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verschiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder sein unumschränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlstab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte seine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, so wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künsten, Gesetzen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Gesellschaften zu veranlassen pflegen. Die Jagd ist die einzige Beschäftigung im Frieden; und freundschaftliche Gastgebote, wobey die Besänge der Barden und des schönen

Geschlechts allemal eine Hauptsache sind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieser noch so nahe an die Kindheit des menschlichen Geschlechts gränzenden Einrichtung, finden wir diese Caledonier höchst empfindsam für Ruhm und Ehre: wir treffen bey ihnen ein so feines Gefühl von Menschlichkeit, einen so feinen sittlichen Geschmak, und in Ansehung der Hauptleidenschaft aller Völker, der Liebe zum schönen Geschlecht, eine Sittsamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünstelte, sondern natürliche Galanterie an, daß sie in allen diesen Tugenden, die die verschiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den gesittetsten Völkern um den Vorzug streiten können.

Dieses allein muß uns den Dichter schon höchstmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erst kennen gelernt haben, so finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für sein Genie und für seinen Charakter, und mit Liebe für sein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüssig, wenn ich hier eine methodische Untersuchung über sein Genie und über den Werth seiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieses in einer fürtrefflichen Schrift, die der Pater Denis seiner deutschen Uebersetzung der Ofsianischen Gedichte beygefüget, bereits besser, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich also für die, denen der Barde noch nicht bekannt seyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerksamkeit gelesen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieser einsichtsvolle Mann gezeigt hat, worin der Celtische Barde mit Homer übereinkommt, Cesarotti aber in einer italienischen Uebersetzung vielerley poetische Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen seinem Urtheil nach der Cel-

te den Griechen übertrifft: so werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder seinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde sich überhaupt sehr betrüben, wenn man von unserm Barden schlechte erzählende Lieder, ohne Poesie, Enthusiasmus und sittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die historischen Lieder und Romanen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden sind. Ofsians Heldenlieder sind wahre Poesie, in der reifsten Gestalt. In seinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, ist Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeisterung, höchst mahlerische Schilderungen des Sichtbaren, sehr nachdrückliche und bestimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruck der Empfindungen, der bey ernsthaften Gelegenheiten höchst pathetisch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen sehr reizend ist. In diesen Stücken, die der wahren Poesie zu allen Zeiten und unter allen Völkern wesentlich sind, kann unser Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeigt sich natürlicher Weise, wie bey jedem andern, der besondere persönliche Charakter, mit dem allgemeinen seiner Zeit vermischt. Deswegen würde unser Barde, wenn er gerade den persönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, sich dennoch in einer ganz andern Gestalt zeigen. Und wir finden uns durch diese besondere Gestalt des Dichters sehr angenehm überrascht, da wir etwas ganz anderes sehen, als das, dessen wir gewohnt sind. Im epischen Gedicht sind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neuern, jeder nach seinem besondern Genie, gefolget sind, so sehr gewohnt, daß wir uns bey Le-

fung der Helbengebichte des Dfians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Dfianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläufigen Unternehmungen aufgelegt, standhaft, listig und verschlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und prahlerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zweck. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte, besaßen Reichthümer, die sie habfüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und schöne Schwäzer; in der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäften ceremonienreich und umständlich. Die fanfteren häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spielte bey ihnen eine schlechte Rolle. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens waren hauptsächlich die Dinge, wozu dies Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk gegen das, so unter dem Dfian gelebt hat: so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gesängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläufige Unternehmungen; Dfian sehr kurze und wenig verwinkelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwirrung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit statt hatte.

Wir sehen da weder Belagerungen noch Zerstörungen, noch weitläufige Pläne der Unternehmungen. Nach dem Uberglauben seiner Zeit mischt Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menschlichen Unternehmungen; bey Dfian ist alles blos menschlich. Träume und Erscheinungen verstorbener Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen, vertreten bey ihm die Stelle des Uebernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feste, weitläufige und förmlich studirte Reden, sehr umständliche Beschreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenstandes, ceremonienreiche Anreden und Vottschaften; alles dieses findet sich beyhm Homer eben so natürlich, als es vom Dfian übergangen wird. Selten stellt uns dieser andre Gegenstände vor das Gesicht als die Personen selbst und ihre Thaten; die Scenen, wo er sie aufführt, sind ein Thal mit einem durchströmenden Fluß; eine See küste mit Felsen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachsen; eine natürliche Grotte; eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirtheet werden; wo die Waffen der Krieger und die Harfen der Barden aufgehängt sind. Jeder dieser Gegenstände wird in den wenigsten Worten, aber durch meisterhafte und mahlerische Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; so daß wir selbst uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr sehen, als er sagt. Eben diese Sparsamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er seine Personen sprechen läßt. Alle Homerische Personen, bis auf ein Paar, sind Redner, oder gar Schwäzer; die Dfianischen eilen so viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweisen, kein umständliches Erzählen, sondern kurze Eröffnung dessen, was man denkt

denkt und empfindet. Eine der wichtigsten Botschaften, die ein Grieche mit sehr viel schönen Worten und in künstlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrücklich und vollständig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten soll, erscheint, und sagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,

Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihm huldigen! Nilus

Hebliche Fläthen begehrt er und deine Gemahlin, die Dogge mit Füßen des Windes. Sieb ihm diesen Beweis von deinem unmannlichen Arme,

Führer, und lebe fort in dem Winke von Swaran gehorsam \*).

Dieses ist eine der längsten Reden bey Gesandtschaften. Noch kürzer ist die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrscher von Lochlin.

Cucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Ruffahrt Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all sein Geleit an.

Nie soll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunscaich \*) besitzen!

Niemal ein Rebe durch Berge von Lochlin dem hastigen Fuße

Meines Luaths †) enteilen.

Bei Botschaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht sprechen. Cairbar, ein Heerführer, sendet den Varden Olla, (diese sind insgemein die Herolde,) um nach der Gewohnheit dieser Völker den Oscar, einen feindlichen Heerführer, zum Fest

\*) Singal II Buch. Ich führe die Stellen nach des H. Denis Uebersetzung an, die strenglich durchgehends etwas weniger kurz ist, als Macpherson's Prose.

\*\*\*) Cucullins Gemahlin.

†) Sein Hund.

einzuladen. Aber weder Cairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter sagt:

So kam Olla mit seinem Gesang: Zum Feste Cairbars mache mein Oscar sich auf.

Die feyerlichsten Feste werden in zwey Worten beschrieben. Nach einem großen Sieg gab Singal ein Fest. Die ganze Beschreibung hiervon ist folgende:

Aber die Seite von Mora sieht so die Führer zum Mahle

Alle versammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tausend Eichen. Es wandelt die Kraft der Muscheln †) ins Runde. Den Kriegern Glänzet die Seele von Lust.

Diese Kürze herrscht überall, es sey, daß der Dichter selbst spreche, oder daß er andere reden lasse. Und darin ist der Vortrag mehr lyrisch, als homerisch-episch. Denn sogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man sie errathen und selbst hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein schneller, wahrhaftig lyrischer Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Ofsians Epopöe wahr, daß es dem Varden nicht sowol um die umständliche, als um eine nachdrückliche Schilderung der Haupthandlung selbst, und des Einzelnen, zu thun war. Sein Zweck ist allein die Schilderung seiner Helden: dies war des Varden Amt. Homer läßt sich in tausend Dinge ein, die aus andern Absichten da sind. Daher entsteht meines Erachtens der größte Unterschied in der Manier beyder Dichter. Ofsians Epopöe, als ein vor unsern Augen liegendes Gemählde betrachtet, ist unendlich weniger reich an Gegenständen, und an

\*) Das Getränt, das aus Muscheln getrunken ward.

Mannichfaltigkeit der Farben, als die Homerische; aber die Zeichnung ist dort kühner, Licht und Schatten, bey sehr guter Haltung, abstechender. Die ganze Epopöe des Varden besteht aus wenig und, gegen die Homerische verglichen, sehr einfachen Gruppen; und so mußte sie seyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier sich von dem jonischen Sängern sehr merklich aus, daß er sehr oft lyrische Anfälle bekommt, denen er sich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe selbst weniger nöthig hatte, sich an die Erzählung zu halten. Ist kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht sowol epische Beschreibungen oder Erzählungen dessen sind, was der Vardes gesehen, als lyrische, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen dessen, was er dabey empfunden hat. Nicht selten tritt er aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Aber eben dieses giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein sehr beträchtlicher Unterschied in der Anlage zwischen der Homerischen und Dsianischen Epopöe befindet sich darin, daß in dieser das Interesse der ganzen Handlung weder so groß ist, noch uns so beständig vor Augen schwebt, als in jener. Hier ist es nicht um weit aussehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerstörung großer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Interesse konnte bey so kleinen Völkern nicht statt haben; sondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurückgetrieben werde. Man wird also dabey weniger, als bey Homer angestrengt, sich die Lage der Sachen in Absicht auf das Ganze vorzustellen, mancherley Anschläge durch ihre Ausführung zu folgen,

und die Politik der Helden zu beobachten; der Verstand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beschäftigt. Darum endiget sich die Handlung auch mit keiner wichtigen Catastrophe; der Feind ist überwunden, und nun sind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Nationalunterschied zeigt sich eben so stark in den Charakteren. Man findet bey Dsians Helden keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechischen Temperament. Hier sind gekühlte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menschlich gekühlte Charaktere. Der Grieche ist fast allezeit auf seinen Feind erbittert, und im Streit giebt diese Erbitterung ihm Kräfte; die Caledonischen Helden sind fast durchgehends gelassen und streiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird schwerlich, weder in Gedichten noch in der Geschichte, einen edlern Heldencharakter antreffen, als des Hingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge desselben hier anzuführen, nicht widerstehen. Auch für die, denen Dsian wohl bekannt ist, wird es Wollust seyn, die Züge dieses großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich sagte, Hingal sey der bessere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit sich, und wenn schon alles verloren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der stärksten und kühnsten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu widerstehen; dabey war er der beste Mensch. Wie groß sein Kriegesruh gewesen sey, und was für Schrecken seine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von

von Fingals Größe und von seines Sohnes Genie, sie zu schildern, zugeht. In der Schlacht, die den Stoff der Epöde Temora ausmacht, sah der König, nach Gewohnheit seiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrußte. Der König entschloß sich nun selbst in die Schlacht zu gehen, und thut diesen Schluß nach damaliger Kriegesart dadurch kund, daß er mit dem Speer drey mal an sein Schild klopfet. Dieses Zeichen wird von seinem und dem feindlichen Heere wol verstanden, und der Dichter beschreibet uns die Wirkung davon also:

Geister entwichen von jeglicher Seite \*),  
sie volten im Winde

Ihre Gestalten zusammen; die Stimmen  
des Todes erfüllten

Drey mal das schlanglichte Thal, und  
ohne den Finger der Warden

Beßte von jeglicher Harfe den Hügel  
hinüber ein Weh' laut,

Aber der Schild klang wieder. Da trümmten  
die Männer von Morven

Eitel Gefechte, da glänzte der weit sich  
wälzende Blutstrauß

Ueber ihr ganzes Gemüth. Vlauschilldige  
Könige stiegen.

Nieder zur Schlacht. Es bliften Geschwader  
im Fliehen zurük.

Endlich erhob sich das dritte Getönd,  
und von Höhlen der Berge

Eprang das erbebende Wild. Man  
hörte durch Wäßen der Vögel

Zages Gefreiß — \*\*).

Und dieser im Streit so fürchterliche  
Held hat ein Herz voll Großmuth,  
voll Zärtlichkeit und voll Bescheiden-

\*) Die Celten glaubten, die Lust sey voll von Geistern verkorbener Helden, die einen Körper von sehr feiner Nebelmaterie hätten.

\*\*\*) Temora VII Buch.

heit. Man denke nach, ob folgende Züge dieses Urtheil bestätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finsterrer, trotziger und grausamer Fürst, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leisten. Vor der Hauptschlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundschaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieser hatte die Einladung brutal abgeschlagen. Diesen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zweien seiner Helden mit dieser Empfehlung:

— Bewahret

Pochlins Gebieten! Er gleiche an Stärke  
den zahllosen Wegen

Seiner Meere. Sein Arm ist Meister  
im Kampfe, von altem

Heldengeschlechte sein Blut. Du meiner  
Versuchtesten erster,

Gaul! und Oßian! du, der Pieder Gewaltiger!  
thut euch

Freundlich zum Bruder der Angadeca!  
Durch eure Gespräche

Schwinde sein Träbsinn dahin \*).

Aber der wilde Swaran war nicht zu befänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gastmahl gezogen wurde, erschien er in finsterrer Traurigkeit da. Dieses schmerzet unsern Helden, er sagt:

Ullin \*\*) erhebe den Friedengesang! —

—  
Hundert Harfen die will ich hier nahe.

Sie sollen mir Swarans Seele  
veranügen. Ich will ihn in Freuden  
entlassen; denn keiner

Schied noch trauerig von mir †).

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet und ihn

\*) Fingal V. Buch.

\*\*\*) Dieses war der Hauptbarde Fingals.

†) Fingal VI. Buch.

ihn mit seinem Heere von sich läßt, ist so großmüthig, daß der wilde Swaran selbst davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigstens die Schiffe an, die ihre Mannschaft verloren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,

Sagte der König, noch tragend ein Band  
mit Hügelu besetzt,

Nimmt sich Fingal zur Gabe, genug-  
sam mit seinen Gebirgen,

Seinen Wäldern und Hirschen beglückt.

Auf die edelste Art tröstet er ihn noch:

Zilge dein Gramen, o Swaran hinweg!  
Auch wenn sie besetzt sind,

Wleiben die Tapfern berühmt. Die  
Sonne verbüllet zuweilen

Zief in die südlichen Wolken ihr Antlitz;  
doch blüket sie wieder

Ueber die grasigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen unter der Abschiedsrede, die den bescheidenen Helden in seiner Größe zeigt:

— Ja Swaran! — heut hat  
den Gipfel

Seiner Größe bestiegen der Ruhm von  
Swaran und Fingal,

Aber wir werden, wie Träume, vergehn.

In keinem Gefilde

Wird man mehr hören den Schall von  
unsern Schlachten. Die Gräber

Selbsten, die werden verschwinden, und  
Jäger vergebens den Wohnsitz

Unserer Ruhe die Klächen durchsuchen.

Eben diese Großmuth und Bescheidenheit zeigt unser Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte gewesen seyn. Um den höchsten Contrast in Charakteren zu fühlen, erinnere man sich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hector getobet, weil dieser seinen Freund im Streit erlegt hatte: und dann sehe man Fingals Betragen gegen Cathmor, den Irländischen Hector, den ersterer im Zweykampf überwunden

und gefangen genommen hatte, das gegen. Unmittelbar nach dem Sieg sagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fingal, Fingals geliebtesten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel

Meines Mahles mir nach! Gewaltige  
siegen nicht immer.

Fingal stammet nicht auf in erlegener  
Feinde Gesichte,

Jauchzet nicht über des Tapferen Fall,

Aber es findet sich, daß Cathmor tödlich verwundet ist. Er bezeuget sein Verlangen, nahe bey seinem Wohnsitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redest vom Grabe? die Seele  
des Helden entschwinget sich!

Obian! Ueber den Geist von Cathmor,  
dem Freunde der Fremden,

Komme mit Strömen die Freude \*)!

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle! Aldo, einer seiner Vasallen, wurde mißvergünstigt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offener Feind war. Dort verliebt er sich in die Königin, entföhrt sie, kommt wieder nach Hause, und erkühnet sich, bey Fingal gegen die ihm nachsetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu suchen. Dieser empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schwülstiges Herz, —

— Ich sollte dich schützen vor Soras  
gekränktem

Zürnenden Herrscher? — Wer wird  
mein Volk in seinen Gewölben

Künftig empfangen? Wer laden zum  
wirthlichen Mahle? Nun Aldo,

Aldo!

\*) Nämlich Obian soll den Cathmor gleich nach seinem Tode besingen, weil nach dem Aberglauben selbiger Zeit, ein solcher Gesang des Verstorbenen Seele gleich zum seligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hob.

Aldo! die ntebrige Seele den Schimmer  
 von Sora geraubt hat? —  
 Suche dein hüglisches Heimat, unmäch-  
 tige Rechte! Dort mdgen  
 Deine Grotten dich bergen! Du dringst  
 uns die traurige Noth auf  
 Wider den düstern Gehierer von Sora  
 zu kämpfen! O Erenmors \*)  
 Herrlicher Schatten! wenn kommt das  
 letzte von Singals Gefechten?  
 Mitten in Schlachten erblickt ich den  
 Tag, und wandle zu meinem  
 Grabe nur blutige Steige! Doch niemals  
 bedrückt den Schwachen  
 Dieser mein Arm. War jemand gewehr-  
 los, den schonte mein Eisen.  
 Morven, Morven! die Stürme, die  
 meine Gemölde bedrücken,  
 Schweben vor mir! wenn einstens im  
 Treffen mein Stammem dahin ist,  
 Keiner in Selma mehr wohnt; denn wer-  
 den die Feigen hier walten \*\*).

Solche Menschlichkeit, und an einem  
 solchen Helden! Auf eine höchst rüh-  
 rende Weise zeigt er diese hohe Ge-  
 müthsart, da er igt seinen Enkel  
 Dfear, Dfians Sohn, der eben die  
 ersten Proben seiner Tapferkeit abge-  
 legt hatte, zum Stand der Helden  
 gleichsam einweihet. Wer kann sol-  
 gendes ohne Bewundrung und Rüh-  
 rung lesen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem  
 Sohne! —

Den Blitz von deinem Stahl den sah ich,  
 u. freute mich meiner Erzeugten. O! folge  
 Folge dem Ruhme der Väter. und was  
 sie gewesen das werde!

— O beuge bewaffnete Stolze,  
 Jüngling! und schone des schwächeren  
 Arms. Begegne den Feinden  
 Deines Volkes wie reißende Ströme;  
 doch stehet um Rettung  
 Jemand zu dir, dem sey du wie Pflanzen  
 umschmeichelnde Lüftchen.

\*) Dieser war Singals Urdstervater.  
 \*\*) In der Schlacht von Sora.

Also war Erenmors und Erathal gefinnt,  
 so denkt auch Singal.

Jeden Getrunkten beschützte mein Arm,  
 und hinter dem Blitze

Meines Stabes war immer den Schwach-  
 en Erholung bereitet \*).

Ich könnte leicht noch hundert rühren-  
 de Züge, die diesen großen Charakter  
 bezeichnen, anführen. Dfian hat sei-  
 nen erhabenen Vater in wenig Wor-  
 ten geschildert:

— Du gleichest im Frieden  
 Trübsalstüftchen, im Kriege den Ströb-  
 men vom Berge \*\*).

Weniger groß, aber doch noch bis  
 nahe ans Erhabene tapfer und edelge-  
 sinnt sind die meisten von Dfians  
 Helden, sowol von seiner, als von  
 feindlichen Nationen Celtischen Stam-  
 mes. Und bey dieser allgemeinen  
 Uebereinstimmung treffen wir doch  
 eine höchst angenehme Mannichfal-  
 tigkeit sehr wol gegen einander abste-  
 chender Charaktere. So wenig Grund  
 hat es, daß vollkommene Charaktere  
 sich nicht für die Epopsé schikens),  
 daß wir bey Dfian wenig andere  
 antreffen; und doch wird man von  
 Schönheit zu Schönheit, von einer  
 lebhaften Empfindung zur andern  
 immer fortgerissen. Bey Lesung sei-  
 ner Gedichte finden wir uns in ein  
 Paradies versetzt, so wie wir in der  
 Ilias uns in beständigem Getümmel  
 der hitzigsten und kühnsten Männer  
 befinden.

Bescheidenheit bey der höchsten  
 Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey  
 der größten Tapferkeit, Billigkeit  
 und Mäßigung im Glück, erstaun-  
 liche Gleichgültigkeit gegen den Tod,  
 und das höchste Verlangen mit Ehren  
 in den Liedern der Barden zu erschei-  
 nen, treffen wir bey den meisten cel-  
 tischen Helden an. Die letzte der er-  
 wähn-

\*) Singal III. Buch.

\*\*) Lemora IV. Buch.

†) S. Charakter I, Th. S. 459 L



wählten Gefinnungen ist der herrschende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchstes Gut ist ein ehrenvolles Grab und ein bey demselben gesungenes Loblied eines Helden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch sind diese geborne Krieger höchst empfindsam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, schwarze über eine weiße Brust wallende Locken, eine schöne Stimme, erwecken in ihnen ein süßes, aber dabey sehr sittsames Gefühl. Es kommen in Dfians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmste und sitstsamste Weise behandelt. Doch herrschet in dem Charakter und in den Unternehmungen seiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erscheinen sehr oft in der Rüstung junger Helden, in der sie dem Geliebten folgen. Aber höchst angenehm und überraschend ist insgemein die Entdeckung, die sie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyspiele hiervon, die zugleich beweisen, daß Dfian auch im Angenehmen es mit den besten Dichtern aufnehmen kann.

Zingal hatte seine Söhne Dfian (unsern Helden) und Toscar ausgeschickt, um an den Ufern des Cronastroms ein Siegeszeichen zu setzen. Als sie damit beschäftigt waren, wurden sie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Fest eingeladen, dabey Toscar sich in Colnadona, des Oberhauptes Tochter, die den Gästen durch ihren Gesang und Harfenspiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Lustjagd angesetzt. Der Zufall, mit dem der Dichter seinen Gesang schließt, wird von ihm also erzählt:

— Da kam uns  
Aus den Gebüsch ein Jüngling entgegen.  
Ein Schild und ein Speerschaft  
War sein Gewehr. O du süchtiger Stral!  
Sprach Toscar von Lutha:

Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt  
in Colamon der Frieden  
Colnadona die glänzende Saptenerwekerin?  
Einstens  
Wohnte das glänzende Fräulein am wasserreichen Colamon!  
Seufzte der Jüngling. Sie wohnte! doch  
ist durchstreift sie die Wästen  
Von dem Erzeugten des Königs begleitet,  
der ihrem Gemüthe,  
Als es im Saale den Vlk verstandte,  
die Freyheit entführt hat.  
Toscar fiel ein: o erzählender Fremdling!  
und hast du des Kriegers  
Wege bemerkt? — Er muß mir erkiesen  
Tritt du mit ab! — Er erhaschte den  
Schild in Erbitterung. — Ein zarter  
Busen empöbte sich hinter dem Schilde,  
dem Busen des Schwanes,  
Wenn er vom schnelleren Schwallde sich  
hebet, an Weisheit vergleichbar.  
Colnadona die Saptenerwekerin war es,  
des Herrschers  
Tochter. Sie warf ihr blauesichtiges Aug  
auf Toscar und liebt ihn \*).

Diese Entdeckung ist, wie manche dieser Art bey unserm Helden, blos überraschend und angenehm; folgende aber höchst pathetisch:

Comal ein Schottischer Krieger liebte  
Galvina, des mächtigen Consochs  
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen  
der Sonne nicht ungleich,  
Glanz der schwarz, als die Schwinge des  
Raben von Haaren. Kein Wild blieb  
Ihren Hunden im Jaggen verborgen.  
Es zückte die Sehne  
Ihres Bogens am Winde des Haines.  
Der liebenden Blicke  
Fanden sich oftmals einander. Sie zogen  
vereinigt aufs Waldwerk,  
Ihres Geflüsters vertraulicher Inhalt  
war süß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind,  
liebte die Schöne. Einstmals trafen  
Comal und Galvina, die beym Jaggen

\*) Colnadona,

gen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Konans Grotte zusammen. Der Jüngling erblickt einen Hirschen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte sich etwas zu verweilen, bis er den Hirschen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geschichte erzählt der Barde so:

Comal! — Ich fürchte den düßern Gornal,

Meinen Verfolger. Auch er besucht die Grotte von Konan.

Unter den Wäffen, da will ich hier ruhn; doch kehre, mein Theurer, kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirschen entgegen.

Aber indessen entschließt sich die Tochter von Conloch den Treujun ihres Vuhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket

Mit dem Geschnide des Kriegs verläßt sie die Grotte. Nun glaubet

Comal den Gegner zu sehn. Ihn pochet das Herz; er entfarbt sich;

Finsternie wirts um ihn her. Er belasset den Vogen; der Pfeil zielt.

Ach Galvina! sie sinkt in ihr Blut! Nun stürzt er zur Grotte

Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die einsamen Felsen

Starren verstummt — Mein süßes Vergnügen wo bist du? — Sieb Antwort —

Endlich erblickt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil ist darinnen —

Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Vuhlen \*).

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlassen, da Comal sie verkleidet sieht. Dann sagt uns der Dichter nicht, was dieser, da er sie in der Grotte vergeblich gesucht, gedacht habe. Wir sehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen ist. Denn ist Comals Klage so kurz, wie der tödtende Schmerz es erfordert. Wie viel

\*) Fingal II. Buch.  
Dritter Theil.

Verse würde hier nicht ein poetischer Schwäher, wie Ovidius, verschwendet haben?

Der Lieblingsstoff unsers Bardens scheint das Pathetische zu seyn, worin er ganz fürtrefflich ist. Man wird in dieser Art nicht leicht etwas schöneres antreffen, als die Stelle von Fyllans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieser fürtrefflichen Bardengesänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreisen Lust fühlet. Was hier gesagt worden, ist ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, schnell die Hand darnach auszustrecken, und denen, die ihn schon aus der Hand gelegt, Lust zu machen, ihn wieder vorzunehmen.



Proben von den, unter Ossians Nahmen, gehenden Gedichten erschienen zuerst in den Remains of anc. Poetry collected in the Highlands of Scotland 1760. 12. und darauf, einzeln, Fingal . . . Lond. 1762. 4. Temora 1763. 4. endlich vollständig, unter der Aufschrift, Poems of Ossian 1765. 8. 2 Bde. 1773. 8. 2 Bde. und öfterer. Der Gedichte überhaupt sind einige zwanzig. — Uebersetzt, in englische Verse, der Fingal, von Hoole 1772. 4. Von Ewen Cameron 1777. 4. Der Krieg von Ini Ehona, in den Poetic Effusions 1777. 4. Ob eine, in eben diesem Jahre zu Orford gedruckte Uebers. des Fingal eine neue Arbeit ist, weiß ich nicht. In lateinische Verse, Temora, das erste Buch, 1769. 4. Auch hat Rob. Macfarlan nachher noch mehrere Stücke herausgegeben. In das Italienische, von Cesarotti, Padua 1763. 8. 2 Bde. vollständig, ebend. 1772. 8. 4 Bde. 1783. 12. 3 Bde. in reinfr. Verse, mit Anmerk. In das Französische, Carthon, von einem Frzr. Lond. 1762. 8. Mehrere Stücke, als Carthon, Ryno und Alpin, Es Epitric,

Epitric,

Schilrie, Connal, Dithona, Dearthula,  
 Lathmon, Comala, in den Variétés lit-  
 ter. ursprüngl. im Journ. Etrang. Te-  
 mora, von dem M. St. Simon, Amst.  
 1774. 8. — Sammtlich von le Tourneur,  
 Par. 1777. 12. 2 Bde. frey und sehr mo-  
 dernisirt; von J. Lombard (Essai d'une  
 traduction) Berl. 1789. 8. nur der Fin-  
 gal in Versen. Auch sind zwey Nachah-  
 mungen, Calthon et Clessamor . . .  
 Par. 1791. 8. erschienen. In das  
 Deutsche: Fragmente hochländischer Ge-  
 dichte, Hamb. 1763. 8. von Joh. Andr.  
 Engelbrecht. Fingal . . . nebst versch.  
 andern Ged. Hamb. 1764. 8. von Albr.  
 Wittenberg. Temora, im 1ten St. des  
 Wodan, Hamb. 1778. 8. in Jamben.  
 Sammtl. von Mich. Denis, Wien 1768  
 u. f. 8. 3 Bde. und mit s. eigenen Schrif-  
 ten, verb. 1784. 4. 5 Bde. ebend. 1791. 4.  
 6 Bde. größtentheils in Hexametern. Von  
 Edm. v. Harold, Düsseldorf. 1775. 8. 3 Bde.  
 (Treu, obgleich nicht sehr dichterisch.)  
 Von Joh. Willh. Petersen, Lzb. 1782. 8.  
 Auch sind noch einzelne Gedichte, als Fin-  
 gal im 1ten u. f. Bde. der Iris, und  
 andre Stücke in den Leiden des jungen  
 Werthers, im deutschen Museo, in den  
 Walladen und Liedern, Berl. 1777. 8.  
 in den Volksliedern, u. a. a. D. m.  
 überfest. — In den Transact. of the  
 R. Irish Acad. Dubl. 1787. 4. S. 43.  
 erschienen neu entdeckte Ged. Ossians,  
 übers. von Young, mit einer Abhandlung  
 über die Aechtheit und Unverfälschtheit der  
 Mac-Phersonschen Uebers. und diese deutsch,  
 unter der Aufschrift, Neu aufgefundenene  
 Ged. Ossians, Frey. 1792. 8. Und so viel  
 ich weiß, in eben diesen Transact. des  
 folgenden Jahres die vorgeblich ächten Ue-  
 berbleibsel in der Ursprache selbst, aus  
 welchen erhellen soll, daß Macpherson sich  
 viel Freyheiten damit genommen hat, und  
 daß die Gedichte wenigstens aus dem 1ten  
 Jahrb. sind, weil des H. Patrik darin ge-  
 dacht wird. — — Erklärungss-  
 chriften: Eine Abhandlung über das  
 Alter der Gedichte, von Mac-Pherson  
 selbst, bey Lemora; deutsch, bey Denis  
 Uebers. — Remarks on Fingal . . .

by Ferd. Warner 1762. 8. — Critical  
 Dissert. on the P. of Ossian 1763. 4. von  
 Hugh Blair; Frzsch. im 1ten Bde. S.  
 227 der Variet. litter. Deutsch, von Otto  
 Aug. Heinr. Delrichs, Han. 1785. 8. —  
 Fingal reclaimed 1763. 8. (Ich kenne  
 das Werk nur ganz allgemein; in dem Re-  
 gister der Reviews wird es Mac-Pherson  
 zugeschrieben; wahrscheinlich ist es gegen  
 Warners Remarks gerichtet.) — Nachr.  
 von den Gedichten Ossians, im 4ten St.  
 des Händerschen Magaz. v. J. 1763. —  
 In dem Journ. des Savans, vom J.  
 1764. findet sich ein Mem. sur les P. de  
 Mr. Macpherson. Deutsch, im 1ten  
 Bde. der Unterhaltungen von einem Ire-  
 länder, worin die Ossianschen Gedichte zu  
 Irreländischen Producten gemacht werden.  
 — Eine ähnliche Behauptung findet sich,  
 in dem Essay on the Antiquity of the  
 Irish Language (S. Walchs Phil. Bibl.  
 Bd. 2. St. 7.) — Ein Brief über Os-  
 sian, in dem 1ten Bde. der Variétés lit-  
 ter. ursprüngl. im Journ. Etranger ge-  
 druckt. — Letter on Fingal and Te-  
 mora, von Stückeln, 1764. 4. — Me-  
 moire sur la Poésie de Ossian 1765.  
 12. — Osservaz. sopra le Poésie di  
 Ossian, di Andron. Filalete (Fir.  
 1765.) 8. — Ein Aufsatz in den fliegen-  
 den Blättern von deutscher Art und Kunst,  
 Hamb. 1773. 8. S. 1 u. f. — Remarks  
 on D. S. Johnsons Journey to the  
 Hebrides . . . by Donald M. Nicol  
 1780. 8. (Gegen Johnsons bekannte Be-  
 hauptungen.) — Dissertat. on the Au-  
 thenticity of Ossians Poems, bey den  
 Galic. Antiq. von J. Smith, Edinb.  
 1780. 4. Deutsch bey der Uebers. ders-  
 selben, Leipz. 1781. 8. — An Enquiry  
 into the Authenticity of the Poems  
 ascribed to Ossian, by W. Shaw, L.  
 1781. 8. verm. 1783. 8. (worn sie ge-  
 radezu für untergeschoben erklärt werden.)  
 — An Answer to Mr. Shaws En-  
 quiry . . . by J. Clark, Lond. 1782.  
 8. (Widerlegung des vorigen.) — The  
 Ossian Controversy stated, im Lon-  
 don Magazine, v. J. 1782. Nov. und  
 im Deutschen Museum, Februar 1783. —

Zweifel

Zweifel gegen die Aechtheit der Kaledonischen Gedichte, in den Apollinarien, Ldb. 1783. 8. S. 357. — A Rejoinder . . . by W. Shaw 1784. 8. —

Zu den Gedichten Ossians gehören noch: The Works of the Caledonian Bards, transl. from the Galic, Lond. 1778. 8. Deutsch, Leipz. 1779. 8. — Galic Antiquities, consisting . . . of a Collect. of anc. Poems, transl. from the Galic of Ullin, Ossian, Orran . . . by J. Smith, Edinb. 1780. 4. Mit dem Original zus. 1787. 4. 2 Vde. Deutsch, Leipz. 1781. 8. 2 Vde. — Ancient Erse Poems, Lond. 1785. 8. (Mit einem sehr einsichtigen Urtheil über Ossian.) —

Ferner mögen hier die, zwar spätern, aber doch immer alten Schottländischen Gedichte ihren Platz nehmen, als: The Speech of Fife Laird, the Mare of Collingtown and banishment of povertry, three Scott. Poems, Glasg. 1751. 12. — The Cherry and the Slae, by Montgomery, Gl. 1751. 8. — Gill. Morrice, an anc. Scott. P. Glasg. 1755. 12. — A choice Collect. of Scot. P. anc. and modern, Ed. 1766. 12. — Anc. Scottish Poems from the Mscrpt. of George Bannatyne, Edinb. 1770. 12. — Caledoniad, or a Collect. of Poems, written chiefly by Scottish Authors, 1775. 12. 3 Vde. — Ancient and modern Scottish Songs, heroic Ballads etc. 1776. 12. 2 Vde. — Anc. Scottish Poems from the mscrpt. collect. of S. Rob. Mairland, with . . . an essay on the origine of Scottish Poetry, 1786. 8. 2 Vde. — Select Works of Scott. Poets 1786. 12. 6 Vde. — Ancient Scottish Poets 1792. 8. 6 Hefte. — S. auch den Art. Heldengedicht, S. 553.

## Duvertüre.

(Musik.)

Ein Tonstück, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts,

eines Schauspiels, oder einer feyerlichen Ausführung der Musik dienet. Dieses, und daß diese Art in Frankreich aufgekommen sey, zeiget der Name der Sache hinlänglich an, der im Französischen eine Eröffnung, oder eine Einleitung bedeutet. Lully verfertigte solche Stücke, um vor seinen Opern gespielt zu werden, und nachher wurde dieses Schauspiel meistens mit einer Duvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die sie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch izt jedes Vorspiel vor der Oper eine Duvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stücke hat.

Weil diese Stücke Einleitungen zur Oper waren, so suchte man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynabe das Aeußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch izt die Verfertigung einer guten Duvertüre nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Da sie nichts anders als eine Einleitung ist, die den Zuhörer für die Musik überhaupt einnehmen soll, so hat sie keinen nothwendigen und beständigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er dem Charakter der Hauptmusik, der die Duvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folglich anders zu Kirchenstücken, als zu Opern, und zur hohen tragischen Oper anders, als zum angenehmen Pastoral seyn sollte.

Zuerst erscheint insgemein ein Stück von ernsthaftem aber feurigem Charakter in 3 Takt. Die Bewegung hat etwas Stolztes, die Schritte sind langsam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vortragen, und mit gehöriger Ueberlegung müssen gewählt werden, damit sie in andern Stimmen in  
Es 2 fren-

strengern, oder freyern Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meister in Ouvertüren immer angebracht, mit mehr oder weniger Kunst, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten sind meistens punktiert, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach diesen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußersten Geschwindigkeit, und, so viel möglich, abgestoßen müssen gespielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigsten Strom der Ouvertüre etliche Takte vor, die schmelzend und piano gesetzt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ausnimmt. Gar oft wird dieser Theil in einzelnen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten: dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Sätzen, von einem, oder einem halben Takt; sondern so, daß der Hauptsatz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Bass vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der größten Tonart ist, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Medianten.

Hierauf folgt eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zu-

weilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Theils ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo sie unter andern Gattungen der Instrumentalmusik oder Singstücke vorkommt, folgen nach der Fuge die meisten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren sind zuerst von Lülfi als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach solche Tanzmelodien, ohne Rücksicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen, in diese Art der Ouvertüre eingeführt.

Die Ouvertüren sind in den neuern Zeiten selten geworden; weil sowohl die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntniß und Geschmak erfordern, als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitzt. Hierdurch aber ist der gute Vortrag, der jedes Stück von dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Übung die Ouvertüren sehr vortheilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo sie, wie gesagt worden, zuerst aufgekomen sind. Nachher wurden sie auch anderwärts nachgeahmt, besonders in Deutschland, wo, außer dem großen Bach, noch andre seines Namens, ingleichen Händel, Fasch in Zerbst, und unsre beyden Graun, besonders aber Telesman sich hervorgethan haben.