

Kollektaneen
zur Literatur.

Herausgegeben und weiter ausgeführt

von

Johann Joachim Eschenburg.

Zweiter Band.

K. — 3.

R.

Rádmón. Der angelsächsische Dichter, welcher das Alte Testament in diese Sprache poetisch übersetzt hat. Junius hat Stücke davon 1655 zu Amsterdam herausgegeben, unter dem Titel: *Caedmonis Monachi Paraphrasis Poëtica Geneseos ac praecipuarum sacrae paginae Historiarum*; in 4. — Junius glaubte, er sey aus dem sechsten Jahrhunderte; Hiccs aber (Grammat. Angl. Saxon. p. 133.) giebt ihm ein weit jüngeres Alter. Joh. Heinr. Stuß, Rektor in Gotha, wollte ihn in seinem Thesauro Gotho- et Anglo-Saxonico wieder herausgeben; welches Unternehmen aber ins Stecken gerathen ist. — Rádmón lebte, nach dem Beda, in monasterio Streaneshalch sub abatissa *Hilda*, quae a. 630 obiisse dicitur. — Beda (Hist. Eccl. gent. Angl. L. IV. c. 24.) ist auch wohl des Lessings Kollekt. 2. Th. R

einzig, der seiner gedenkt: „Carmina, sagt er, religioni et pietati apta facere solebat, ita, ut quicquid ex divinis libris per interpretes disceret, hoc ipse post pusillum verbis poëticis, maxima suavitate et compunctione, in sua, id est Anglorum, lingua proferret.“

Hickes macht indeß nicht sowohl den Kadmon jünger, dessen Alter wohl aus dem Beda unstreitig ist; sondern er mißbilligt nur, daß Junius die gedachte Paraphrase unter seinem Namen herausgegeben, und sie dem Kadmon so zuversichtlich beigelegt habe, da sie vielmehr für ein weit neueres Werk zu halten sey. (Praef. in Thef. lingu. septentr.) — — Klopstock indeß hat mir mehrmalen gesagt, daß er diese vorgeblich Kadmonische Paraphrase sehr poetisch gefunden habe.

Zuerst will ich die Nachricht hieher setzen, welche Herr Hofr. Abelung in s. Fortsetzung und Ergänzungen zu Jöcher's Gelehrtenlexikon Th. II. Sp. 14. von diesem angelsächsischen Dichter ertheilt, weil sie in ihrer Art die beste und vollständigste ist:

„Caedmon, ein englischer Benediktiner von Whitby, im 7ten Jahrhunderte, welcher zu seiner Zeit einer der besten angelsächsischen Dichter gewesen seyn soll. Beda, in *Hist. Eccl.* B. IV. Kap. 24. erzählt weitläufig, wie er zu der Dichtergabe gekommen, welches denn, nach dem Geschmacke der damaligen Zeiten, freilich nicht anders, als vermittelst eines Wunders, geschehen konnte. Allein das kleine Gedicht von drei Strophen, welches wir noch von ihm haben, und welches eben das ihm im Traume eingegebene Gedicht seyn soll, macht diesem wunderthätigen Ursprunge eben nicht viel Ehre. Es scheint eine buchstäbliche Uebersetzung aus dem Lateinischen zu seyn, daher es auch keine Reime hat, und befindet sich in Alfred's angelsächsischer Uebersetzung der Kirchengeschichte des Beda l. c., woraus Hickes in *Gramm. Anglo-Sax.* und Wanley in *Antiquit. litterat. septentr.* es haben abdrucken lassen. Es ist zugleich das einzige Stück, welches uns aus der ächten angelsächsischen, oder der sogenannten brittisch, sächsischen Periode noch übrig ist; denn alle übrige angelsächsische Schriften sind aus der spätern dänisch, sächsischen.“

„Veda versichert ausdrücklich, daß er, ausser vielen moralischen Gedichten, auch noch die ganze biblische Geschichte, von der Schöpfung an, in Verse gebracht habe. Man hat unter seinem Namen auch noch wirklich eine poetische Uebersetzung, oder vielmehr Umschreibung des ersten Buchs Mosis, und der vornehmsten biblischen Geschichten, welche Franciscus Junius zu Amsterdam, 1655 in 4. herausgegeben hat; allein sie ist unstreitig weit jünger, und, wie schon Hickes bewiesen hat, ungefähr aus dem Jahre 1000; daher diese Arbeit, wenn sie auch ursprünglich von dem Cadmon herrühren sollte, doch von den spätern Abschreibern muß seyn verzünget worden, welches zu den damaligen Zeiten nichts Seltenes war. Von andern wird sie daher mit mehrerer Wahrscheinlichkeit dem Grammatiker Alfrik zugeschrieben, welcher im eilften Jahrhunderte lebte. Cadmon starb 676; und sein Tod war, nach dem Veda, wieder eben so sehr von wunderbaren Umständen begleitet, als seine Einweihung zum Dichter.“ —

Wenn man die den Cadmon betreffende Erzählung, oder vielmehr Legende, beim Veda selbst durchliest, so sieht man bald, wie wenig Grund die Voraussetzung des Junius, und

wie große Wahrscheinlichkeit die Meinung des Hickeys für sich hat. Es ist daraus nicht einmal darzuthun, daß K ä d m o n jemals seine Verse niedergeschrieben habe. Die Rede ist dort durchgehends vom Singen und Dichten aus dem Steigereise, wozu er im Traume auf einmal die Gabe erhielt, nachdem er sich von einem Gastmahl, wo die Cithar umherging, aus Unerfahrenheit des Gesanges hinweg begeben hatte. Selbst das Lied, dessen Inhalt Beda mittheilt, aber vielmehr der Anfang seines Gesanges, ist wohl schwerlich vom Alfred, es müßte denn durch Tradition gewesen seyn, in seine angelsächsische Uebersetzung des Beda aus dem Original eingetragen, sondern bloß nach der lateinischen Stelle fast wörtlich von Alfred übertragen worden. Am richtigsten steht dieß Fragment in Wanley's Katalog der noch vorhandenen angelsächsischen Bücher und Handschriften, welcher den zweiten Band von Hickesii Theſ. Septentr. ausmacht, S. 287, aus einer Handschrift in der Bibliothek des Bischofs zu Norwich *). Merkwürdig bleiben diese Verse immer

*) Eben finde ich, daß auch Hr. Adelung dieß Fragment, und einige den K ä d m o n betreffende Nachrichten, in der kurzen Geschichte der englischen Sprache,

dadurch, daß sie, wie Hickes in der Vorrede zu s. angelsächsischen Grammatik bemerkt, in der Mundart der alten Angeln, die mit den Jützländern verwandt und benachbart waren, geschrieben sind, und deren Sprache folglich mit der alten dänischen sehr übereinkam, wie einige dänische Wörter und die Rechtschreibung dieses Fragments beweisen. Dessen ungeachtet könnte es aber doch von Alfred, dem jene Mundart vielleicht noch bekannt war, in dieselbe eingekleidet, oder, wie gesagt, ihm durch Uebersetzung mitgetheilt seyn.

Die von Franc. Junius herausgegebene poetische Umschreibung des ersten Buchs Mose und anderer biblischen Stellen hingegen ist in dem spätern dänisch-angelsächsischen Dialekt geschrieben; und es war durchaus weiter kein Grund da, sie dem R ä d m o n beizulegen, als Beda's Erwähnung der Genesis, woraus jener zu seinen Gesängen mit den Stof genommen habe. Auch in seinen *Obss. ad Willeramum*, p. 248, legt ihr Junius ein so frühes Alter

©. XV, mitgetheilt habe, die er dem ersten Bande seines Neuen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der englischen Sprache (Leipzig, 1783. gr. 8.) vorangesezt hat.

Kadmon. Klangfüße. 7

Bei. Uebrigens gesteht Hiccs, daß der spätere Dichter die Schreibart und Manier der frühern Denkmäler dieser Art nicht unglücklich nachgeahmt habe.

Klangfüße. Ich habe einmal den Einfall gehabt, die Wirkungen der verschiedenen Klangfüße auf uns nach den verschiedenen Arten des Pulses zu bestimmen. Ich wollte mich bei den Aerzten unterweisen lassen, ob, und was für eine verschiedene Art des Pulses jede heftige Gemüthsbewegung insbesondre begleite, wenn man anders genaue und richtige Bemerkungen hierüber bei ihnen findet; und sodann wollte ich die Klangfüße untersuchen, und festsetzen, welche mit jeder besondern Art des Pulses übereinkämen; welches sodann diejenigen seyn würden, die sich am besten zu denen Affekten schickten, die mit diesen Pulsen verbunden sind.

Dies war ein bloßer Einfall von mir. Jetzt bringt mich eine Stelle beim Vitruv auf die Vermuthung, daß die Alten vtelleicht schon längst so geschlossen, und auf diese Weise die

Wirkung ihrer Klangfüße bestimmt haben. Vitruv (L. I. c. 1.) redet von dem, was verschiedene Künste mit einander gemein haben, und wie die eine die andre nöthig haben könne, und wirklich brauche, ohne daß deswegen der Meister der einen auch völlig Meister der andern seyn dürfe. Dieß erläutert er durch das Beispiel der Medicin und Musik, und sagt: *Uti medicis et musicis et de venarum rhythmo, et de pedum motu; (sc. communis ratiocinatio est.)* — Hieraus erhellt, daß die alten Aerzte die Lehre des Rhythmus auf die Pulsschläge angewandt, und daß sowohl die Medici als die Poeten über die verschiedenen Verbindungen der langen und kurzen morarum, jene in der verschiedenen Dauer der Pulsschläge, diese in der verschiedenen Dauer der Töne, speculirt haben.

Verrault hat diese Stelle Vitruv's ganz unrichtig übersetzt: *De sorte qu'un Medecin & un Musicien peuvent bien parler par exemple de la proportion des mouvemens de l'artère, dont le pouls est composé, & de ceux des pieds, qui sont*

les pas de la danse. Er hat es von der Bewegung der eigentlichen Füße verstanden. Allein, was hat der Rhythmus der Pulsader für eine Verwandtschaft mit der Bewegung der Delne beim Tanzen?

Zu meinem Erstaunen, oder vielmehr, zu meinem Vergnügen, finde ich nun, daß man mir in dieser Art von Untersuchung schon zuvor gekommen ist. Ein Medicus zu Nancy, Herr Marquet, hat ein Werk herausgegeben: *De la Méthode de connoitre le pouls par la Musique*, welches sein Schwiegersohn, Herr Buchoz (Médécin Botaniste de feu le Roi de Pologne,) wieder hat auflegen lassen. L'Auteur prétend que le pouls naturel bat la même cadence qu'un menuet; c'est là le point d'où il part pour la connoissance des pouls irréguliers; plus le pouls s'éloigne de la cadence du menuet, plus il approche, suivant cet auteur, de l'état de la maladie. — Die Ausgabe dieser Schrift von Buchoz muß noch ganz neu seyn; und ich muß sie bei erster Muße lesen.

Es scheint mir doch, daß Perrault die Stelle beim Vitruv nicht so ganz unrichtig übersezt habe. Liest man die Worte im Zusammenhange, so findet man, daß Vitruv bei dem *pedum motu* doch wohl mehr an den Tanz, und an die zur Musik der Alten mit gehörige Orchestik gedacht haben müsse, als an die Vers- oder Klangfüße; weil er hernach hinzusetzt, daß man, ungeachtet dieser beiden gemeinschaftlichen Kenntniß, dennoch den Arzt zur Heilung eines Schadens, und den Tonkünstler zur Erheiterung einer fröhlichen Gesellschaft herbeirufen werde.

Marquet's, in ihrer Art allerdings merkwürdige, Schrift verdient hier eine nähere Beschreibung. Ihr Titel ist, in der neuen Ausgabe: *Nouvelle Méthode facile & curieuse, pour connoitre le pouls par les notes de la Musique, par feu M. F. N. Marquet. Seconde Edition augmentée &c. par M. Pierre Joseph Buchoz. Amst. & Par. 1769. gr. 12.* Sie erschien zuerst zu Nancy, 1747. 4. In der Vorrede bemerkt der Verfasser, daß er nicht der erste sey, der die Klangfüße und Pulsschläge mit einander vergleiche. Unter den griechischen Aerzten habe schon *Hermophilus* diesen Gedanken gehabt. Dieser soll seine ganze Lehre vom Pulse darauf

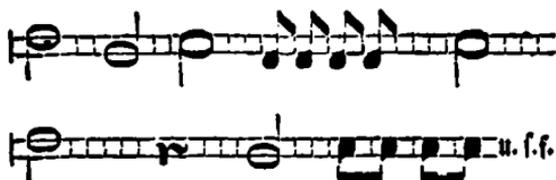
gegründet, und daher das Wort *ζυγμος* von demselben zum östern gebraucht haben. Nachher sind auch Avicenna, Savonarola, Saro, Fernel, und viele andre Arzneigelehrte auf eben diese Idee gerathen. Dieß letzte wird in einem der zweiten Ausgabe beigedruckten Auszuge dieser Schrift, vom Dr. Menuret gesagt, der auch hinzusetzt, daß Samuel Hasen Refserus *), ein deutscher Arzt, im J. 1601 eine Abhandlung hierüber: *Monochordon Symbolico - Biomanticum*, habe drucken lassen. — Marquet handelt zuerst von den verschiednen Arten des Pulses; hernach zeigt er die Methode an, wie sich der Puls durch die Musik beurtheilen lasse, und behauptet, der natürliche Puls habe völlig das Tempo einer Menuet, so, daß

*) Nach Restner's Angabe, in s. *Medicin. Person*, hieß dieser deutsche Arzt Samuel Hasenrefser, war zu Herrenberg im Württembergischen 1587 geboren, und starb als Tübinger Professor 1660. Unter seinen Schriften wird dort die obige als die merkwürdigste angeführt, unter dem Titel: *Monochordon Symbolico - Biomanticum, abstrusissimam pulsum doctrinam ex harmonis musicis dilucide figurisque oculariter demonstrans*; Ulmae, 1640. 8. Cörring soll davon in s. *Introd. in art. medic.* p. 216 nicht sehr vorthellhaft geurtheilt haben.

auf jeden Takt ein Pulsschlag, und fünf Intervallen kämen, wovon er jenen mit einer schwarzen Note, und diese mit fünf Strichen zwischen zwei Linien bemerke. Man sehe hier z. B. die acht ersten Takte seiner ersten Kupfertafel:



Und so geht er nun die verschiedenen Abweichungen und Geschwindigkeiten des Pulses durch, und sucht sie alle durch musikalische Noten zu bezeichnen; z. B. den konvulsivischen Puls auf folgende Art:



Herr Bucholz hat der neuen Ausgabe dieser Schrift verschiedene Beurtheilungen und Anmerkungen beigefügt, unter andern auch das, was in dem Dictionnaire Encyclopédique, zum Theil mit den Worten des gedachten Auszuges von Menuret darüber gesagt wird. Man findet manches darin sinnreich; erklärt aber doch das für ein seltsames Gemisch einiger Lehrsätze der Galenisten, der mechanischen Aerzte und Chemiker, was er vom Pulse überhaupt sagt. — Unter den Kritikern findet man sogar S. 79 ein satirisches Gedicht in *bouts rimés* auf den Verfasser, und S. 82 seine eben so mittelmäßige Antwort darauf im Liederton. — Hr. Bucholz hat S. 166

noch eine Prüfung dieser Idee, und S. 174 ff. eine eigne Abhandlung, *Nouvelle Méthode de guérir la mélancolie par la Musique*, beiducken lassen; zuletzt auch noch ein *Eloge historique de M. Marquet*. Hieraus nur noch folgendes, als ein kleiner Beitrag zur medicinischen Literatur:

Franc Nikolaus Marquet wurde zu Nancy im J. 1687 geboren, studirte die Medicin anfänglich zu Pont-a-Mousson, und hernach zu Montpellier, übte sie darauf in seiner Vaterstadt aus, und legte sich zugleich mit vorzüglichem Eifer auf die Botanik. Eine von den lothringischen Pflanzen gemachte Sammlung widmete er dem Herzoge, der ihn dafür zu seinem Leibarzt ernannte, und ihm ein Jahrgehalt aussetzte. Als praktischer Arzt machte er sich zwanzig Jahre hindurch, besonders bei der Armuth, ungemein nützlich, welches er aber in der Folge aufgab, ohne jedoch das ihm dafür ausgesetzte Gehalt zu verlieren. Seine botanischen Bemühungen setzte er dabei immer fort, und erweiterte seine Geschichte der lothringischen Pflanzen, die er in die Form eines Wörterbuchs von drei Foliobänden brachte, und wovon er einen handschriftlichen Auszug in Einem Quartbande hinterließ. Im J. 1750 gab er den ersten Band seiner Ob-

Klangfüße. Kolorit. 15

servations sur la guérison des maladies aigües & chroniques heraus, und hinterließ den zweiten im Mspt. Auch schrieb er eine Abhandlung über die Pflanze, *sedum minus acre*. Zuletzt ward er Dechant des Königl. Kollegii der Aerzte zu Nancy, arbeitete noch an einer *Materia Medica*, und starb den 28. Mai, 1759.

Kolorit. Man wird unten im Artikel *Lana* finden, daß der sel. Lessing Willens war, das dritte Kapitel aus demjenigen Theile des *Prodromo all' Arte Maestra* des Francesco *Lana*, welcher von der Malerei handelt, ganz zu übersetzen, weil dieses Kapitel über das *Kolorit* in der Kürze so viel Gutes in sich fasse, als er nirgend angetroffen habe. Aus gleicher Ueberzeugung erfülle ich hier seinen unausgeführte gebliebenen Vorsatz.

Regeln über das Kolorit.

Wer sich durch Beobachtung der dahin gehörigen Vorschriften in der Zeichnung festgesetzt hat, dem wird auch die Farbengebung nicht

schwer fallen. Weil aber doch auch hierüber verschiednes in Acht zu nehmen ist, so will ich die vornehmsten und nöthigsten Vorschriften, welche das Kolorit betreffen, hier anführen, und mich bemühen, nichts von dem zu übergehen, was dem angehenden Künstler in dieser Rücksicht lehrreich werden kann.

Hat man also die Zeichnung zu Stande gebracht, so wird man finden, daß dieselbe viele Oberflächen, das heißt verschiedne vermittelst der Striche der Zeichnung von einander abgetrennte Theile enthält; und diese sind nun mit verschiednen, theils hellen, theils dunkeln, Farben auszufüllen. Dergleichen Oberflächen nennt man gewöhnlich Lichtparthien; indem man nämlich zuerst auf dem Gemählde die bloßen Umrisse der Figuren zieht, welches der erste Theil der Zeichnung ist, und die Umschreibung heißt, worin man nichts weiter sieht, als die Außenlinie, wovon der gezeichnete Gegenstand begränzt und umgeben wird. Hernach bemerkt man die Gränzen des Lichts und des Schattens, und unterscheidet sie durch verschiedene Linien, welche den ganzen umschriebenen Körper in verschiedne Theile

Theile oder Flächen abtheilen; und dieß ist dann das zweite Stück der Zeichnung. Endlich nun muß man diese mit ihren gehörigen Lichtern ausfüllen, welches man entweder mit dem bloßen Hellen oder Dunkeln thut, oder mit den Farben, deren Wirkung ungleich besser ist, weil sie mehr die Natur nachahmen, und der Zeichnung eine gewisse Schönheit und Anmuth ertheilen. Wenn man auf diese Weise die Flächen mit Farben ausfüllt, so muß man, wie bei der Farbengebung überhaupt, darauf sehen, daß eben so, wie die wirklichen Körper aus vier Elementen bestehen, und eins derselben mehr, als das andre, in einigen Theilen hervorsteht, und daher dem Körper eine andre Farbe giebt, daß eben so auch der Maler, welcher die Natur nachahmen will, vier Hauptfarben dazu nöthig hat, welche mit den vier Elementen übereinstimmen; nämlich der rothen Farbe, sie sey nun aus Zinnober, oder Lack, oder Wennig, welche dem Feuer entspricht; der blauen Farbe, welche die Luft andeutet; der grünen, die dem Wasser ähnlich ist; und der dunkelgrauen oder schwarzen, welche die Erde andeutet. Und diese

Lessings Kollekt. 2. Th. D

Farben muß er dergestalt mischen, daß er da, wo er das Uebergewicht des einen Elementes auszudrücken hat, die demselben entsprechende Farbe verstärke. Will er z. B. ein blutvolles und von Zorn entflammtes Gesicht darstellen, so nimmt er dazu den Zinnober und Wennig; will er eine braune Gesichtsfarbe ausdrücken, so bedient er sich des Lackes. Ist hingegen seine Absicht, ein furchtsames, kaltes oder mattes Antlitz zu mahlen, so enthält er sich der Röthe, und bedient sich mehr des Aschgrauen. Und so auch in andern Fällen. Es ist daher sehr gut, wenn sich in dem Bilde auch nicht der kleinste Theil findet, der nicht mit allen diesen vier Farben gemahlt ist; so, wie in dem wirklichen Körper in jedem Theile eine Mischung aller vier Elemente befindlich ist. Hätte ich also eine noch so weiße Fleischfarbe auszudrücken, so würde ich doch unter das Weiße ein wenig Zinnober mischen, welches zur Andeutung des Blutes nothwendig ist, ohne welches kein lebendiges Fleisch bestehen kann. Ausserdem aber würde ich auch etwas wenigens vom blauen Ultramarin beimischen, welches in allen Farben eine treffliche Wirkung thut, vor-

nehmlich, wenn es mäßig in der Karnation gebraucht wird, wodurch dieselbe ein gewisses himmlisches Licht und Ansehen erhält, die ihr eine gewisse Lieblichkeit und Anmuth ertheilt. Weil aber überdies in jedem wirklichen Körper, ausser den vier Elementen, woraus er besteht, auch eine gewisse Mischung des Lichtes befindlich ist, und er, wo diese fehlt, dunkel und finster bleibt; so haben wir auch in der Malerei zwei Farben, wovon die eine mit dem Lichte Lieblichkeit hat, nämlich die weiße Farbe; und wovon die andre das Dunkle ausdrückt, nämlich die schwarze, aus gebrannten Knochen, oder Rauch, oder Kohlen, oder schwarzer Erde. Und weil ferner, wie ich anderswo zeige, das Licht nichts anders ist, als reines Weiß; und die Finsterniß reines Schwarz; so sind das bloße Weiß und Schwarz nicht zwei Farben, sondern der äußerste Grad dieser Farben; eben so, wie die Punkte das Äußerste der Linie, aber nicht die Linie selbst sind. Indes haben wir nun einmal nichts weisser, als die Kreide oder das Bleiweiß, und nichts schwärzers, als gebranntes Elfenbein; und daher bedienen wir uns

dieser Farben, Licht und Finsterniß auszudrücken. Unter Finsterniß verstehe ich auch die Schatten, welche die Abwesenheit des Lichtes sind. Wo also diese Abwesenheit des Lichtes größer ist, und die Schatten dichter, da nimmt man mehr Knochenschwärze; wo sie hingegen geringer ist, da bedient man sich mehr der dunkeln Erdfarben, oder mischt eine etwas hellere Farbe hinzu. Man muß daher bei jedem zu mahlenden Gegenstande, und folglich bei jeder Farbe, das Bleiweiß hinzunehmen, wo eine Lichtparthie, und die Knochenschwärze, wo eine dunkle Parthie auszudrücken ist. Und so muß man auch nach Verhältniß des geringern oder stärkern Lichtes mehr oder weniger Bleiweiß hinzu thun, wobei denn die Uebung die beste Lehrmeisterin seyn wird, die uns in Stand setzt, alle Farben gehörig zu mischen, worin es demjenigen leicht glücken kann, der auf das bisher Gesagte die nöthige Aufmerksamkeit gewandt hat.

Weil ich aber doch in dieser kurzen Abhandlung die ganze praktische Mahlerei zu lehren wünsche, so will ich hier auch noch anführen, wie ich, ehe ich mahle, auf meiner Palette ver-

schlechte Farben zu bereiten pflege. Ich nehme nämlich mit einer Messerspitze die angerührten Farben, und verbinde und knete sie mit eben der Messerspitze hier und da auf dem Brette durch einander. Auf die eine Seite lege ich ein wenig reines Bleiweiß, mit keiner andern Farbe vermischt, und bediene mich desselben, um auf dem Gemälde die höchsten Lichter anzubringen; und auf eine andre Seite lege ich ein wenig Weinschwärze, gleichfalls unvermischt, für die größern Schatten, und etwas Umbra für die kleinern. Die andern Farben lasse ich niemals ganz einfach, wenn sie nicht etwa zu irgend einem Gewande gebraucht werden sollen, sondern ich mache davon verschiedene Tinten und Halbtinten, mit mehrererlei Mischungen. Zuerst mache ich eine Tinte von blauem Ultramarin, wozu ich nicht von dem allerbesten nehme, mit etwas Bleiweiß, dessen ich mich fast zur Mischung aller Tinten bediene; hernach mache ich mit Zinnober, oder rother Erde mit Bleiweiß vermischt, drei Tinten, die eine noch voller als die andre; und dieser bediene ich mich zur Karnation; doch so, daß ich sie niemals einzeln brauche, sondern

etwas wenigtes von einer andern aus Lack und Bleiweiß gemischten Tinte hinzu nehme. Da, wo das Fleisch recht blutreich seyn soll, nehme ich etwas mehr Lack; wo es etwas blässer seyn soll, etwas weniger, und brauche die Tinte des minder gesättigten Zinnobers. Allemal aber nehme ich zur Fleischfarbe ein wenig von der oben erwähnten blauen Tinte mit, welche eine ganz herrliche Wirkung thut. Ausserdem mache ich noch drei andre sogenannte Halbtinten mit Bleiweiß und Umbra, wovon die eine heller ist, als die andre, wobei in der hellern es nur ganz wenig Umbra braucht; und, wenn ich eine dunklere Tinte haben will, nehme ich noch etwas Weinschwärze dazu. Auch diese Halbtinten von Umbra dienen gleichfalls zur Karnation, und vornehmlich die hellsten, die man nicht für sich allein brauchen, sondern ein wenig mit den rothen Tinten und der blauen vermischen muß. In den Schatten der Karnation, das heißt, in den minder beleuchteten Theilen, kann man zu den dunklern Halbtinten noch ein wenig von der mit Lack gemachten Tinte hinzu thun, weil diese eine dunkle Fleischfarbe giebt; auch muß man

das Blau nicht sparen, weil es hier gleichfalls die Karnation überaus fein und gefällig macht.

Man muß also mit der Messerspitze auf der Palette alle diese Tinten und Halbtinten vermittelst des Bleiweißes so anmachen, daß die Farbe einer jeden, nachdem sie dunkel oder hell seyn soll, minder oder mehr mit demselben gemischt sey. Hernach muß man beim Mahlen selbst mit dem Pinsel ein wenig von der einen und von der andern nehmen, und sie, nachdem es Noth thut, unter einander mischen, wobei man dahin zu sehen hat, daß alle diese Tinten auf dem Gemählde selbst der wahren und natürlichen Fleischfarbe so nahe kommen, als es nur immer möglich ist. Weil man aber nicht wissen kann, an welcher Stelle man die eine oder die andre anzubringen habe, ohne daß man die verschiedenen Lichter kennt, welche auf die zu mahelnden Gegenstände verschiedentlich fallen, so halte ich es für nothwendig, hier auch etwas über die Lichter zu sagen, weil von der rechten Kenntniß derselben diese ganze Kunst abhängt. Es ließe sich hierüber mancherlei bemerken. Da ich hier aber mehr die Ausübung der Malerei, als die

Theorie der Farben, und andre zur Optik gehörige Dinge, zu lehren wünsche; so will ich einige Bemerkungen nur ganz kurz berühren, die dem, der sie gehörig gefaßt hat, sehr nützlich werden können.

Zuerst muß der Mahler auf den Ort Rücksicht nehmen, wo seine Arbeit soll aufgestellt werden. Hat er z. B. ein Gemälde zu verfertigen, welches an einem bestimmten Platz eines Saals oder einer Kirche soll aufgestellt werden, so muß er dahin sehen, von welcher Seite, oder auf welche Weise das Licht darauf fallen wird; ob von einer Seite, ob von vorn her, ob von oben, oder anders woher; und wenn er es nun nicht, wie das sehr gut seyn würde, an Ort und Stelle mahlen kann, so mahle er sein Bild wenigstens so, daß die hellen Parthien auf eben die Seite kommen, von woher das Licht darauf fallen wird; und den Theil des Bildes, der sich am meisten hebt, und dem Lichte am nächsten ist, mache er heller, als alle die übrigen. Hernach gebe er dem Gemälde die übrigen allmählig abnehmenden hellen Parthien, in Verhältniß zu der immer größern Entfernung

des Lichtes und der Hebung der Parthien; dergestalt, daß ein einziger Theil des Gemähltes das erste und größte Licht habe, und hernach die übrigen, ihrer Lage nach, mehr oder weniger, von geringerer Beleuchtung sind. Fällt also das Licht von oben ein, und unmittelbar auf die Stirn eines menschlichen Bildes, so muß dieser vom Lichte getroffene Theil auch am hellsten, die Wange oder die Nase schon weniger hell, und die Schultern, Hände, Beine noch minder beleuchtet seyn, weil diese weiter von dem von oben her einfallenden Lichte entfernt sind, und folglich weniger hell seyn müssen, als alle die obern und dem Lichte nähern Theile.

Zweitens muß man wohl merken, daß das hier Gesagte von denen Parthien zu verstehen ist, auf welche das Licht senkrecht, oder in rechten Winkeln, herabfällt; weil diejenigen, auf welche es schief, und mit stumpfen Winkeln fällt, auch dann, wenn sie dem Lichte näher sind, zwar heller seyn müssen, doch so, daß Eins durch das andre gemildert wird. Daher kommt es, daß die mehr gehobenen Parthien gemeinlich auch stärker beleuchtet werden, weil

sie meistens das Licht mehr in gerader Linie erhalten; ich sage, meistens, weil zuweilen, der verschiedenen Lage nach, das Licht gerader hin auf die minder hohen Theile fällt, und diese daher heller seyn müssen. So z. B. wenn das Licht von der Seite her auf das Gesicht, und gerade oder senkrecht auf die eine Seite der Nase fällt, und sie daher mehr beleuchtet, als den Vordertheil der Nase, obgleich dieser erhobener ist. Fällt aber das Licht geradehin auf das Gesicht, alsdann ist auch der vordere Rand der Nase derjenige Theil, welcher die meiste Beleuchtung hat.

Drittens: da ein Lichtstrahl nicht anders senkrecht auf eine Fläche, als auf einen einzigen Punkt fallen kann, so muß auch die stärkste Beleuchtung einer jeden von den vielen Oberflächen des gemahlten Körpers in diesem einzigen Punkte seyn, auf welchen das Licht senkrecht fällt; und je schiefer das Licht auf die von diesem Punkte entfernten Theile fällt, desto weniger hell müssen sie seyn. Hierin besteht die allmähliche Abstufung der Farben von der höchsten Helle bis zum tiefsten Dunkel; und sie müssen daher im Ver-

hältniß zu der mehr oder weniger schiefen Richtung des Lichtstrahls abnehmen, wenn dessen Entfernung auch die nämliche ist. Und wenn derjenige Theil, auf welchen das Licht schief einfällt, auch zugleich am weitesten von dem Lichte entfernt ist, so muß auch die Abnahme desto größer seyn. Fällt aber das Licht auf den einen Theil schief, als auf einen andern, und jener ist dem Lichte näher, als dieser; so muß die geringere, durch die Schiefeit des Einfalls verursachte Beleuchtung durch diejenige Helle ersetzt werden, welche durch die Nähe des Lichtes veranlaßt wird.

Wertens bemerke man, daß in dieser Abstufung des Hellen und Dunkeln, oder des Lichtes und Schattens, die ganze Stärke des Kolorits, und der Hebung der einzelnen Theile besteht. Und damit diese sich nicht auf eine wilde, plötzliche Art durch das größere Helle oder Dunkle hindurch heben mögen, so muß man die Farben auf eine angenehme und unmerkliche Art allmählig abnehmen lassen. Denn eben in dieser unvermerkten Abnahme besteht die Annehmlichkeit des Kolorits, wobei alles Rauhe zu ver-

meiden ist, wodurch das Auge beleidigt wird, so bald es schnell von der höchsten Helle zum tiefften Dunkel überspringen muß. Selbst diejenigen Umriffe, in welchen es nöthig scheint, einen solchen schnellen Sprung zu machen, müssen mit einer gewissen Anmuth behandelt und verduftet werden, um diesen unmittelbaren, raschen Uebergang zu mildern. Befindet sich ferner das Licht auf der Mitte einer Fläche, und giebt es auf beiden Seiten derselben Abstufungen ins Dunkle, so entsteht daraus diejenige Wirkung, welche man das Abrunden (*condeggiare*) nennt. Denn die mittlere Parthie, die das meiste Licht hat, tritt alsdann mehr hervor, als die übrigen, welche sich auf beiden Seiten ins Dunkle neigen, und daher immer weniger erhoben scheinen, so, daß sie nun, dem Ansehen nach, ihr Licht von der Seite her erhalten, wie es bei den Seitentheilen eines runden Körpers, der sein Licht in der Mitte hat, wirklich der Fall ist.

Fünftens, ist es eins von den vornehmsten Verdiensten des Künstlers, wenn er durch die Vertheilung des Lichts und Schattens seinem

Gemählde so viel Stärke zu geben weiß, daß es, so viel möglich, hervortrete, oder gleichsam hervorspringe. Um dieß zu erhalten, muß er, ausser der nöthigen Kenntniß der Lichter, auch die von vielen ertheilte und von wenigen verstandene Regel beobachten, daß man sich der weissen Farbe äußerst sparsam bediene. Dieß ist aber nicht, wie manche glauben, von der geringen Menge des Weissen zu verstehen; denn im Grunde ist die Menge der zum Mahlen eines Gesichtes erforderlichen weissen Farbe größer, als der ganze Vorrath der übrigen dazu nöthigen Farben; und überhaupt braucht man zum Kolorit nur selten irgend eine Farbe, die nicht mit der weissen vermischt würde, indem diese alle die übrigen Farben eben so mildert, wie das Licht die dadurch beleuchteten Körper. Der Sinn jener Vorschrift ist also dieser, daß man an keiner Stelle des Gemählde das bloße Weiß anderswo sehen müsse, als auf dem Punkte, auf welchen das nächste Licht senkrecht fällt, und daß alle die übrigen Theile auf die gehörige Art, und in der gehörigen immer mehr ins Dunkle gehenden Abstufung müssen behandelt werden.

Hierdurch entsteht zuletzt ein voller Schatten, durch welchen das Licht desto mehr gehoben wird; und das Gemählde erhält dadurch die Kraft, den Zuschauer zu täuschen, daß er glaubt, es trete aus der Fläche der Leinwand hervor.

Sechstens muß man die verhältnißmäßige Stärke oder Schwäche des Lichtes, welches auf das Gemählde fällt, wohl in Acht nehmen, und bemerken, ob der Platz des Gemähltes ein starkes oder schwaches Licht, oder, wie man zu sagen pflegt, ein lebendiges oder todtes Licht haben werde. Denn nach Verhältniß des größern oder geringern Lichtes muß auch das Helle und Dunkle des Gemähltes stärker oder schwächer, im gegenseitigen Verhältnisse seyn; das heißt: wenn das wahre Licht schwach und todte ist, so muß das Gemählde seine erdichteten Lichter, d. i. eine muntre und lebhaftes Helle haben; ist hingegen das Licht lebhaft und stark, so muß das Helle des Gemähltes etwas schwächer und gemäßiger seyn. Der Grund hiervon ist, weil das wahre Licht, welches auf das Gemählde fällt, dasjenige ist, welches mit dem erdichteten oder angenommenen Hellen des Gemähltes

zugleich auf das Auge zurückgeworfen wird, und beide mit einander auf das Gesicht oder den Anblick gemeinschaftlich wirken. Weil nun alles Uebertriebene das Gesicht beleidigt, so kann es nicht zwei Lichter aushalten, die beide allzu hell und lebhaft sind; und eben so wenig verträgt es zwei allzu schwache und todte Lichter. Um also dem Auge zu gefallen, muß man das Lebhaftes des wahren Lichtes durch das Todte des erblichteten, und das Todte dieses letztern durch die Lebhaftigkeit des erstern zu mildern suchen. Ist das Gemählde schon fertig, und man sucht erst den Platz auf, wo man es hinstellen will, so muß man ebenfalls darauf sehen, es in dem Falle, wenn die Farben desselben sehr hell und lebhaft sind, in ein mäßiges, und wenn sie matt und schwach sind, in ein desto lebhafteres Licht zu stellen.

Obtentens habe ich bemerkt, daß das Licht, wenn es auf einen hellen und glänzenden Körper fällt, denselben weit mehr erhellt, als einen minder glatten und glänzenden Körper. Besonders gilt das von demjenigen Theile, der senkrecht von dem Lichte getroffen wird, und dann

ungemein leuchtend ins Auge fällt. Man kann dieß an einer geschliffenen krySTALLnen Kugel, und selbst an dem Licht in unsern Augen wahrnehmen. Daher kommt es auch, daß derjenige Theil des Auges, welcher in dem Gemählde geradehin von dem Lichte getroffen wird, mit einem durchaus weissen Punkte muß ausgedrückt werden, wodurch er dann den höchsten Glanz erhält. Man muß es sich also in Ansehung der Beleuchtung zur Regel machen, diejenigen Theile allemal mit hellern Farben anzudeuten, die vorzügliche Glätte und Glanz haben sollen. Wollte man z. B. eine helle und glatte Karnation ausdrücken, so müßte man sie heller mahlen, obgleich dazu auch die Oberfläche des Gemählde selbst viel beiträgt, wenn sie glatt und mit feingeriebenen Farben gemahlt ist, wozu denn einige am Ende noch einen gewissen Firniß hinzufügen, von welchem wir hernach reden werden.

Achtens muß man wohl erwägen, daß man ausser den geraden und einfallenden Lichtern auch auf die zurückgeworfenen, oder auf die Widerscheine zu sehen hat; indem diese ganz ungemeln dazu

dazu helfen, dem Gemählde eine gewisse Stärke zu geben, und zu machen, daß es gehörig hervortrete, so bald man sie am gehörigen Orte anzubringen weiß. Man muß sie also zuerst aufs genaueste an jedem Körper in der Natur bemerken, um davon eine vollständige Kenntniß zu erlangen; und man wird finden, daß von den andern Körpern in der Nähe das Licht auf alle die Seiten zurückfällt, worauf es zurückfallen kann; vornehmlich aber auf diejenigen, welche den letzten Umrissen des gesehenen Körpers nahe sind, weil diese auch dem widerscheinenden Körper am nächsten sind. Daher muß man die Widerscheine allemal an den beschatteten Theilen anbringen, weil der Körper, welcher das zurückgeworfene Licht erhält, sich in der Mitte zwischen demjenigen Orte befindet, woher das Licht kommt, und zwischen dem Körper, der es zurückwirft; so, daß also diejenigen Theile, die am meisten im Schatten sind, und von dem geraden Lichte in der schlechtesten Richtung getroffen werden, das zurückgeworfene Licht von jenem Körper erhalten, welcher dem Lichte an der Seite nach dem Schatten zu entge-

gen steht. In den Umrissen dieses letztern müssen also diejenigen Widerscheine angebracht werden, die eben dadurch schwach ausfallen, und gleichsam durch den Schatten hervorschießende Halblichter sind. Diese werden hingegen desto heller seyn, je näher, glatter und lichter der Körper ist, der sie zurückwirft; und sie thun dann eine desto trefflichere Wirkung, weil sie auch diejenigen Theile sichtbar machen, die hinter dem Körper verborgen sind. Daher kommt es, daß ein Gemählde, in welchem dergleichen Widerscheine kunstreich ausgedrückt sind, sich dergestalt hebt und abrundet, daß man auch die hinten befindlichen Seiten zu sehen glaubt. Auch bemerke man, daß das Licht, welches von einem gefärbten Körper zurückgeworfen wird, etwas von der Farbe annimmt, deren Widerschein es ist; dieß muß aber nur ein ganz leichter, mit vieler Geschicklichkeit behandelter, und am gehörigen Orte angebrachter, Anstrich seyn, der dann eine schöne Wirkung thut, indem das Auge nicht nur erkennt, daß es ein bloßer Widerschein ist, sondern auch einsieht, von welchem Körper er entsteht.

Neuntens, um einem Gemählde die gehörigen und am rechten Orte angebrachten Lichter und Schatten zu geben, muß man vorher einen Ort auſſer dem Gemählde feſtſetzen, von welchem man annimmt, daß das Licht darauf fällt, und hernach das Stück, welches man mahlen will, in eine ſolche Lage neben einem Fenſter ſtellen, daß das durch daſſelbe einfallende Licht ſo darauf falle, wie wir es wünnen, entweder ſtark oder ſchwach, von der Seite, oder gerade zu, oder von oben herab. Und dann muß das Gemählde eine ſolche Lage in Anſehung des Lichtes haben, während daß es gemahlt wird, als es hernach haben ſoll, wenn es fertig iſt, und an dem beſtimmten Plage aufgeſtellt wird. Hiebei muß ich nur noch erinnern, daß diejenigen Gemählde, welche ihr Licht von oben her erhalten, allemal eine unbeſchreibliche Anmuth und Schönheit vor den übrigen voraus haben, wie man das auch an lebenden Gegenſtänden in der Rotunde zu Rom bemerkt, wo auch die gewöhnlichſten Geſichter allemal ſehr ſchön erſcheinen. Man muß jedoch immer vorausſetzen, daß das Licht von einem einzigen Punkt herkommt,

und von diesem sich über das ganze Gemählde verbreitet; woher denn die Verschiedenheit der Beleuchtung, nach Verhältniß derjenigen verschiedenen Theile rührt, die nach jenem Punkte hingefehrt sind. Auch muß man nicht bloß den Punkt bestimmen, von welchem das Licht herkommt, sondern auch den Punkt, aus welchem das Auge das Gemählde betrachten muß; indem nach der verschiedenen Stellung des Auges die Lichter auch verschiedentlich erscheinen werden. Diefß kann man bemerken, wenn man eine Statue ansieht, die unbeweglich stehen bleibt, und immerfort einerlei Licht von der nämlichen Seite her erhält. Wenn sich aber das Auge bewegt, und sie von verschiedenen Seiten betrachtet, so wird es die Helle des Lichts, das auf sie fällt, an verschiedenen Stellen wahrnehmen. Um endlich eine gründliche Kenntniß dieser Lichter zu erhalten, wird es sehr gut seyn, wenn man sich gewöhnt, des Nachts beim Schein einer Lampe zu mahlen. Denn weil diefß ein schwaches Licht ist, so lassen sich darin die Abstufungen viel merklicher erkennen. Auch kommt es hier von einem einzigen Punkt her, welches

beim Tageslichte der Fall nicht ist; ob man gleich auch am Tage das Licht durch ein kleines Fenster muß einfallen lassen, weil man auf diese Art die verschiedne Beleuchtung der von dem Lichte geradezu oder schief getroffenen Theile bewirken kann. Auch wird es sehr nützlich seyn, sich im Abmahlen einer Statue oder irgend eines andern Körpers nach der Natur zu üben; vornehmlich aber wird es großen Nutzen schaffen, wenn man nach der Natur allerlei Früchte, auch Vögel, Hunde, Hasen, und dergleichen, abmahlt; weil Früchte, Blumen, und dergleichen Dinge, sehr lebhaftte Farben haben, auf welche das Licht fällt, und dann die Verschiedenheit der hellen und dunkeln Parthien desto merklicher macht. Auch gelangt man ausserdem durch das Abmahlen dieser Gegenstände zu einer gewissen Freiheit und Leichtigkeit im Arbeiten, die sehr viel hilft und ermuntert. Diese entsteht besonders dadurch, weil man beim Abmahlen solcher Gegenstände viel Freiheit und Willkühr hat, Veränderungen anzubringen, indem man bald mehr, bald weniger gefärbte Blätter, Blumen und Früchte, bald so, bald anders gestaltet,

anbringt. Diesen Rath, sich im Abmalen der Früchte und Blumen zu üben, kann man als ein großes Geheimniß in dieser Kunst ansehen, da ein sehr geübter Meister in derselben es mir aus mehrererlei Gründen empfahl, vornehmlich aber aus dem vorher angeführten Grunde, um zur Kenntniß der Beleuchtung zu gelangen. Und weil von dieser Kenntniß die ganze Kunst der geschickten Vertheilung der Farben abhängt, so habe ich hier diese wenigen, aber hier sehr wesentlichen, Erinnerungen anbringen wollen.

Ich muß nun noch zum Schluß dieses Kapitels einige andre besondere und praktische Regeln über das Kolorit, ausser den vorhin erteilten, anführen; und da ich, durch die eingeschalteten Bemerkungen über die Lichter, fast ganz von diesem abgekommen bin, so will ich hier nur noch bemerken, daß man alsdann, wenn man die Arbeit unterbrochen hat, und hernach das Gemälde wieder vornimmt, dessen Farben schon eingezogen und getrocknet sind, um den Pinsel besser in Gang zu bringen, zuerst die Stelle etwas anfeuchten muß, worauf man fortfahren, oder das Angefangene weiter aus-

mahlen will; und zwar mit gekochtem Leindl, wozu man auf jedes Pfund Del zwei Unzen Silberglätte genommen, und es bis zum Aufkochen hat heiß werden lassen. Diese Anfeuchtung thut übrlgens dem Gemählde keinen Schaden, wie einige glauben; und man erhält dadurch den Vorthell, daß es bald trocken wird, da hingegen das ungekochte Del zum Einziehen ziemlich viel Zeit erfodert.

Ehe man irgend etwas auf die zum Gemählde bestimmte Leinwand zeichnet, muß diese gegründet werden, welches auch bei hölzernen oder metallnen Tafeln, worauf man kleinere Bilder zu mahlen pflegt, nöthig ist. Diese Gründung besteht darin, daß man die Tafel mit einer Farbe bestreicht, wozu man gut angemachte Umbra, Erde mit etwas Bleiweiß und Röthel, mit Leindl angerührt, zu nehmen pflegt. Diese Grundfarbe wird etwas dicker und weniger flüssig angemacht, als die andern Farben; und man streicht sie mit einem großen Messer über das Gemählde her; wobei man dahin sieht, daß sie eben und überall gleich und sauber aufgetragen werde. Einige pflegen diese Gründung

zwei, bis dreimal zu wiederholen; welches mir aber nicht gefallen will. Denn ist die Grundfarbe zu dick, so verändert sie gar sehr die nachher aufgetragenen Farben, indem sie dieselben dergestalt einzicht und einsaugt, daß sie von dieser Grundfarbe selbst etwas annehmen.

Damit die Farben sich lebhaft erhalten mögen, muß man die nämliche Farbe mehrmals über einander auftragen; auch muß dieser Auftrag überhaupt etwas stärker seyn, als in der Natur. Wenn man z. B. die Wangen und ähnliche Theile mit Lack oder Zinnober röthet, so geht man dabei etwas über die Natur hinaus, und mahlt sie röther, weil sie nach Verlauf einiger Zeit blässer, und so werden, wie sie in der Natur selbst sind; denn sonst würde das Gesicht gar bald todt und blaß werden.

Viel Fleiß muß der Mahler darauf wenden, auf seinem Gemählde die einzelnen Gegenstände mit ihren eigenthümlichen und natürlichen Farben dergestalt darzustellen, daß die eine Farbe in der Nähe der andern dazu beitrage, alle Theile zu heben und hervor zu treiben, indem die dunkeln und tiefen Farben allemal die bes

nachbarten hellen abstechender machen. Wünschen wir daher, daß ein Kopf hervortreten und sich heben soll, so müssen wir die Farben um ihn herum dergestalt vertheilen, daß der hellere Theil irgend einen dunkel gefärbten Gegenstand oder Umriß neben sich habe; so, wie hingegen der beschattete und dunkle Theil irgend einen etwas hellern Gegenstand in der Nähe haben muß. Wird dieser so gestellt, daß er das Licht von der entgegenstehenden Seite her erhält, und es an der schattigen Seite des Kopfes zurück wirft, so wird ein solcher Widerschein die trefflichste Wirkung thun, indem er den Schatten von derjenigen Seite des Kopfes etwas mildert, welche das Licht nicht geradezu erhalten kann. Um dergleichen Wirkungen hervorzubringen, wird es gut seyn, solche Gewänder zu wählen, deren Farben sich zu dieser Absicht am besten schicken; indem es uns frei steht, den Gewändern eine Farbe zu geben, die ihnen am vortheilhaftesten ist. Und da wir sie überall hinfallen lassen können, so muß man ihre Falten und Würfe so anzubringen suchen, daß ihre Farben selbst dazu dienen, die unbedeckten Theile

42 Kolorit. Komische Subjekte.

hervortretender zu machen. Um aber diese Gewänder zu mahlen, bediene man sich eines wirklichen Tuchs, gebe ihm einige Falten, Buchten und verschiedne Lagen; wobei man nur darauf sehen muß, daß sie durch die Menge nicht gezwungen noch verworren werden, noch auch, daß das Gewand gar zu steif und eben, ohne Anmuth und Schönheit sey. Vornehmlich aber muß man es so anzulegen wissen, daß man darunter die Hebung und Senkung der Glieder und alle ihre Anstrengungen und Bewegungen erkenne. Denn das Gewand soll zwar die Figur gut bekleiden, aber nicht sie verhunzen, noch ihr die Weine brechen. Alles dieß muß man ja nicht obenhin treiben, und für so gar leicht aussehen; denn es giebt in der Malerei durchaus keine leichte Arbeit, so bald man sie in gehöriger Vollkommenheit auszuüben wünscht.

Komische Subjekte. Aus der Stelle des Cicero von der Traurigkeit, die ich im zweiten Bande der Dramaturgie angeführt habe.

Komische Subjekte. 43

Mylord Ross zu Dublin, von dem das Journal Encyclopédique, 1762, p. 105, nachzulesen ist, würde ein gutes Subjekt zu einem neuen Don Pedro seyn.

Von einem ausserordentlichen Projektmacher, den Belisse zum Muster hätte nehmen sollen, oder den Jemand noch nehmen könnte, der einen bessern Projektmacher verfertigen wollte, s. gleichfalls das Journ. Encycl. 1762, p. 103. Es war Kapitän Pockrich in London. Seine Gläsermusik. — Sein Geheimniß, unsterblich zu werden. — Ein gewisser Newburgh hat diesen zweiten Don Quixote in einem besondern Gedichte, The Pockiad, besungen.

I.

Lessing redet im 27ten und 28ten Stücke seiner Hamburgischen Dramaturgie, (Th. II. S. 273 ff.) von der einem komischen Charakter nothwendigen Allgemeinheit, und rechtfertigt den Terenz über seinen Charakter des Heavtontimorumenos gegen eine Kritik Diderot's, der demselben zu viel Sonder-

44 Römische Subjekte.

lichkeit und Einzelheit vorwirft. Hier sagt er unter andern, S. 284: „Cicero hatte auf die Natur der Betrübniß genauer gemerkt; er sah daher in dem Betragen des *Heavtontimorumes* nos nichts mehr, als was alle Betrübte, nicht bloß von dem Affekt hingerissen, thun, sondern auch bei kälterm Geblüte fortsetzen zu müssen glauben: (*Tust. Quaest. L. III. c. 27.*) Haec omnia recta, vera, debita putantes, faciunt in dolore: maximeque declaratur, hoc quasi officii iudicio fieri, quod si qui forte, cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad moestitiam, peccatique se insimulant, quod dolere intermiserint: pueros vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est aut dictum, plorare cogunt. — Quid ille Terentianus ipse se puniens? u. s. f. — Schade, daß Lessing die Idee nicht ausführte, diese so wahre Bemerkung zum Anlaß eines Charakterstücks zu nutzen, in welchem der *Traurige* mit andern Personen in solche Situationen versetzt wäre, worin er diesen Hang, alles in seine Laune und Gemüthsstimmung mit hinein zu ziehen, vielfach geäußert hätte.

2.

In dem angeführten Stücke des *Journal Encyclopédique* (1r Janv. 1762, p. 97 ff.) wird die im J. 1761 erschienene englische Schrift: *The Life of John Carteret Pilkington* — — written by Himself; 2 Vols. 12mo. rezensirt. Der ganze Artikel ist, wie das gewöhnlich bei den Anzeigen englischer Bücher in diesem Journale der Fall ist, aus dem *Monthly Review* gezogen, in welchem man Vol. XXIV, p. 11 ff. einen umständlichen Auszug jenes Buchs findet. Unter dem daraus zur Probe mitgetheilten Anekdoten ist auch die von dem damals in London wegen seiner seltsamen Aufführung sehr bekannten Grafen von Ross befindlich, dessen Charakter mit dem noch bekanntern des Grafen von Rochester sehr viel Aehnlichkeit hatte. Auch er besaß sehr viel Wiß und gute Anlage des Herzens, verbunden mit einem herrschenden Hange zu wilden Ergötzlichkeiten, wodurch er gar bald sein Vermögen und seine Gesundheit zu Grunde richtete. Zu Dublin, wo er sich aufhielt, sah man ihn nicht nur als den Ausbund aller Laster an, sondern glaubte sogar, er habe ein Bündniß mit dem Teufel. Auf seinem Todtbette hielt sein Nachbar, der Dechant Maddeu, ein sehr frommer

und rechtschaffener Geistlicher, es für Pflicht, einen sehr nachdrücklichen Brief an ihn zu schreiben, worin er ihm alle seine Ausschweifungen umständlich zu Gemüthe führte, und ihn zur Bekehrung vor seinem Ende vermahnte. Lord Ross, der seiner Possenreißerei noch immer treu blieb, legte den Brief, nachdem er ihn gelesen, in einen andern Umschlag, und adressirte ihn an den Grafen von R..e, der ein sehr exemplarischer Mann, und das gerade Widerspiel von jenem war. Der Bediente des Geistlichen mußte ihn, als von seinem Herrn, überbringen, wozu er ihn durch ein paar Guineen bewog. Lord R. war ein ziemlich ängstlicher und engherziger Mann, und in so hohem Grade pedantisch, daß man von ihm erzählte, er habe bei seiner Vermählung mit einem der schönsten Mädchen in England beim Schlafengehen seine Bräutigamshandschuhe nicht ausziehen wollen. Und nun kann man leicht errathen, was dieser Brief des Dechants für Eindruck auf ihn gemacht haben muß. Voll Unwillens ließ er ausspannen, und fuhr selbst damit zum Erzbischof von Dublin. Diesem war der Ton des Briefes unbegreiflich; er ließ sogleich den Dechant rufen, und den Lord R. unterdeß in ein Nebenzimmer

gehen. Jenem legte er den Brief vor, und da er ihn als den seinigen anerkannte, machte er ihm die bittersten Vorwürfe darüber, ohne ihm jedoch den zu nennen, der ihm den Brief gebracht hatte. Der Geistliche rechtfertigte sich darüber, und erklärte sich, was er geschrieben habe, wolle er vor jedermann verantworten. Lord B. war im Begriff, die Sache klagbar zu machen. Unerdetz ließ der Erzbischof den Geistlichen noch einmal rufen, und stellte ihm vor, er würde den unangenehmen Folgen am besten vorbeugen, wenn er dem Grafen förmlich Abbitte thäte. „Ich ihm Abbitte thun? versetzte der Dechant; er ist ja todt!“ — „Wie? Lord B. todt?“ — „Nicht doch, Lord Ross.“ — Hier enträthselte sich nun das ganze Mißverständniß; und der Dechant sah daraus zu seinem Leidwesen, daß Lord Ross eben so leichtsinnig, wie er lebte, gestorben war.

3.

Die Anekdote von dem seltsamen Projektmacher Pochrich ist gleichfalls aus Pilkington's Lebensbeschreibung genommen, und im gedachten Bande des *Monthly Review*, p. 14 ff. der Länge nach ausgehoben worden. Pilkington's