Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1908, 6. Abhandlung

Über einige Vorbilder für Klopstocks Dichtungen

von

Franz Muncker

Vorgetragen am 1. Dezember 1906

München 1908
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

I.

Zu Klopstocks Rede über die epischen Dichter.

Dem Literarhistoriker, der das dichterische Schaffen des jungen Klopstock genauer betrachtet, drängt sich die Frage auf: Was kannte und benutzte der Jüngling von epischen Werken des Auslands, als er an seinem „Messias“ zu arbeiten begann? Für die Antwort auf diese Frage ist die lateinische Rede, die der Einundzwanzigjährige beim Abschied von Schulpforta am 21. September 1745 hielt, ganz besonders wichtig. Damals trug er sich, wie er auch am Schluß der Rede andeutete, längst mit dem Gedanken seines Epos, hatte es im Geiste schon auszubilden begonnen;[1]) in den folgenden Universitätsjahren, in denen er die ersten Gesänge in Prosa und hernach in Hexametern niederschrieb, scheinen zu den epischen Vorbildern, durch die er sich schon 1745 bestimmen ließ, maßgebende neue kaum hinzugekommen zu sein. Prüft man aber jene Abiturientenrede nach, so erweitert sich freilich hin und wieder unsere Frage unmerklich zu der andern: Was kannte damals Klopstock überhaupt von Werken fremder Literaturen?

Ich bin geneigt, darauf zu antworten: Nicht allzuviel. Man hüte sich gerade bei Klopstock, die Abhängigkeit von ausländischen, verhältnismäßig schwer zugänglichen Mustern zu übertreiben. Von den ausgedehnten, Woche für Woche wach-

---

[1]) Am Schluß der üblichen Danksagung an Gott, den König, die Lehrer und die Mitschüler rief er Schulpforta selbst an als „tanquam illius operis matrem, quod tuo in amplexu meditando incipere ausus sum“.

senden Bücherstudien eines Lessing, Wieland, Herder, Goethe ist bei ihm wenig zu spüren. Mit einem gewissen Recht beklagte sich Bodmer 1750 über die schwache Belesenheit seines Gastes, der weder Englisch noch Italienisch verstehe und sich schier vor der Gelehrsamkeit als vor der Pedanterei selbst fürchte.[1]) Doch auch spätere Nachrichten bezeugen, daß sich Klopstock in diesem Punkte nicht wesentlich gebessert hat, wenn er sich auch nach dem Züricher Aufenthalt noch die Kenntnis der einen oder der andern fremden Sprache aneignete. So lernte er in Kopenhagen 1752 „aus dem Young", im sorgfältigeren Studium dieses Dichters, Englisch, angeregt durch die schönen Ausgaben englischer Schriftsteller in Bernstorffs Bibliothek, wohl auch mit angefeuert durch den Wunsch, hinter seiner Braut Meta, die diese Sprache sehr gut verstand und mühelos schrieb, nicht allzuweit zurückzubleiben. Ebenso wurde er natürlich während der neunzehn Jahre, die er zum größten Teil in Dänemark verlebte, auch mit der dänischen Sprache bekannter; wirklich vertraut aber wurde sie ihm allem Anscheine nach ebensowenig wie die nationale Literatur seines neuen Vaterlands. Auch dem Italienischen mag Klopstock später etwas näher getreten sein, vermutlich schon mit Rücksicht auf Giacomo Zigno, den Übersetzer seines „Messias", der längere Zeit bei ihm in Hamburg weilte und sich seine Achtung, ja seine freundschaftliche Zuneigung erwarb. Doch blieb diese etwaige Beschäftigung mit der Sprache der „neuen Römer" jedenfalls ganz oberflächlich. Als Giuseppe Acerbi 1798 und 1800 wiederholt bei dem greisen Dichter einkehrte, führten sie ihre Unterredungen zuerst französisch — Acerbi fand, daß Klopstock diese Sprache schlecht, seine Frau aber desto besser spreche —; später scheinen sie sich wohl auch gelegentlich des Deutschen bedient zu haben, das dem mannigfach gelehrten und weitgereisten Italiener geläufig genug war. Die Fragen, die Klopstock dabei an einzelne Worte aus Zignos Übersetzung

---

[1]) Brief an Zellweger vom 5. September 1750, bei Josephine Zehnder, Pestalozzi, Bd. I (Gotha 1875), S. 346 f.

des „Messias“ anknüpfte, zeigen mitunter, daß seine Kenntnis des Italienischen selbst in ganz elementaren Dingen recht unsicher war. Hatte er doch auch einst Zignos Vorrede, wie er seinem schwärmerischen Verehrer Karl Friedrich Cramer (am 22. November 1782) offen bekannte, nicht ganz verstanden. Desgleichen ist das Wenige, was Acerbi von Äußerungen Klopstocks über Ariost und Tasso mitteilt, höchst unbedeutend; auf ein tiefer eindringendes, selbständiges Studium der beiden und anderer italienischen Dichter lassen diese dürftigen Bemerkungen gewiß nicht schließen.[1])

Für Klopstocks frühere Jugendzeit war seine unmittelbar auf den Grundtext zurückgehende Kenntnis auswärtiger Schriftsteller unbedingt auf diejenigen beschränkt, die ihre Werke griechisch, lateinisch oder französisch verfaßt hatten. Auch vom Hebräischen verstand er trotz dem Unterricht in Schulpforta so gut wie nichts;[2]) die biblischen Bücher waren ihm aber natürlich aus Luthers Verdeutschung wohlvertraut. So konnten auch von englischen und italienischen Werken nur die für ihn Wert haben, die ins Französische oder — noch lieber — ins Deutsche übersetzt waren.

In der Rede über die epischen Dichter pries der Jüngling zuerst die Hoheit der echten, religiös geweihten Poesie, rühmte ihre Verwertung durch die Männer der Bibel, durch Mose, Hiob, David, Salomo, die Propheten, durch Christus selbst und hob endlich über alle andern Gattungen der Dichtkunst die epische empor. In diesen einleitenden Abschnitten formte er nur die Ansichten, die in der französischen und deutschen Ästhetik jener Jahre (so auch bei den Züricher Kunstrichtern) ausgesprochen waren, in seiner Weise um. Vermutlich hatte er nicht einmal die einschlägigen Schriften alle selbst gelesen. Von den grundlegenden Werken Gottscheds, Bodmers und Breitingers verstand sich das freilich; aber von den Anschau-

---

[1]) „Aus Klopstocks letzten Jahren“ in der „Deutschen Rundschau“, Bd. LXXIX (1894), besonders S. 61, 63 f., 68, 72 f.

[2]) Vgl. meine Biographie Klopstocks (Stuttgart 1888), S. 18. Natürlich wiederhole ich das hier bereits Gesagte auch im Folgenden nicht.

ungen einzelner französischer Theoretiker wußte er doch wahrscheinlich nur aus gelegentlichen Erörterungen seiner Lehrer in Pforta. Auch kam ihm vielleicht manches, was er in Pyras „Tempel der wahren Dichtkunst“ gelesen hatte, für seine Charakteristik der heiligen Poesie und ihrer biblischen Vertreter zugute.

Unter den Epikern nannte er zuerst — mit höchster Bewunderung — Homer und Virgil. Beide waren ihm von der Schule her bekannt, der Römer unmittelbar aus den Unterrichtsstunden, der Grieche, der in der alten Schulordnung von Pforta nur ganz nebenher erwähnt wird und kaum in den Lehrstunden selbst ernstlich behandelt wurde, mehr aus privater Lektüre, aus dieser jedoch unzweifelhaft.

Denn ausdrücklich wies der Jüngling in seiner Rede die zurück, die den Homer nicht, wie er es verdiene, gelesen hätten, nämlich „perspecta totius operis uno intuitu amplitudine“. Eine solche Äußerung setzt bei einem so wahrhaften Menschen wie Klopstock unbedingt eigene, genauere Lektüre voraus, und zu der gleichen Annahme nötigen die bekannten Worte in dem ersten lateinischen Briefe des jungen Dichters an Bodmer. Wirkliche Kenntnis Homers konnte sich aber damals noch nicht auf eine deutsche Übersetzung gründen, die den Sinn und Wortlaut der griechischen Dichtungen auch nur annähernd künstlerisch wiedergegeben hätte. Auch an eine lateinische Übertragung oder etwa an die französischen Umschreibungen der „Ilias“ und „Odyssee“ durch Frau Dacier wird man schwerlich denken dürfen. Vielmehr ist nach allem, was uns die nächsten Jahre von Klopstocks Liebe zur griechischen Sprache und seinen Kenntnissen in ihr verraten, nicht zu bezweifeln, daß er von Anfang an Homer im Urtext las.

Bei seinen Urteilen über Homer aber berief er sich mehrfach auf Popes „Essay on Criticism“ (Vers 130 ff., 180). Er konnte das englische Lehrgedicht aus Drollingers prosaischer Übersetzung kennen, die 1741 in den „Züricher Streitschriften“ und wieder, mit zahlreichen Anmerkungen von Johann Jakob Spreng und von dem französischen Übersetzer du Resnel ver-

sehen, 1743 in der Sammlung von Drollingers Gedichten erschienen war. Und kurz bevor er seine Abschiedsrede hielt, war noch eine weitere Übertragung in Alexandrinern von Gottfried Ephraim Müller 1745 in Dresden herausgekommen. Doch vielleicht hätte es dieser gedruckten Verdeutschungen für Klopstock gar nicht einmal bedurft. Ein von ihm besonders geliebter Lehrer in Pforta, der Pastor und Inspektor Dr. am-Ende, hatte 1743 zu Wittenberg eine Nachdichtung des „Essay on Man“ in lateinischen Hexametern veröffentlicht; wie nahe lag es da, daß er seinen Schülern auch von dem Inhalt und gewissen, jugendlichen Gemütern sich besonders einprägenden Stellen des andern Popeschen „Essay“ erzählte! In den Drucken der Klopstockschen Rede ist ein Vers Popes, den der Jüngling lateinisch umschrieb („Nor is it Homer nods, but we that dream“), in einer Anmerkung unter dem Text auch englisch angeführt. Ob diese Anmerkung nicht erst später von Klopstock oder von Karl Friedrich Cramer, dem ersten Herausgeber der Rede, beigefügt worden ist, muß dahingestellt bleiben. Doch selbst wenn sie schon in der Handschrift von 1745 gestanden haben sollte, könnte sie nur als ein schmückender Zusatz gelten, den am-Emde oder ein andrer des Englischen kundiger Lehrer dem jugendlichen Redner vermittelt hätte, und bewiese selbstverständlich nichts für ein Studium des englischen Wortlautes durch Klopstock.

Auch der Hinweis auf Aristoteles und das hohe Lob, das er bereits dem Homer gespendet habe, macht eine unmittelbare Lektüre des Stagiriten noch nicht wahrscheinlich. Die Worte sind so allgemein gehalten, daß sie in verschiednen ästhetischen Werken jener Zeit, ja schließlich selbst in dem Kapitel „Von dem Heldengedichte“ in Gottscheds „Kritischer Dichtkunst“,[1]) mit dem Klopstocks Rede in manchen Einzelheiten zusammenstimmt, ihren Ursprung haben können. Aus ähnlichen Quellen floß dem Jüngling der Gedanke zu, daß Homer als Erfinder des heroischen Epos den Vorzug vor Virgil, seinem

---

[1]) Dritte Auflage (Leipzig 1742), S. 673. Vgl. auch S. 676 f., 697.

Nachahmer, verdiene. Wenn auch einst die Poetik der Renaissance den Rang der beiden antiken Meister in umgekehrter Weise bestimmt hatte, so war doch schon Addison in der von Bodmer verdeutschten Abhandlung von den dichterischen Schönheiten des „Verlorenen Paradieses“ zu einer richtigeren Schätzung Homers gelangt, und die Züricher Kunstrichter hatten dieses sein Urteil gelegentlich zu dem ihrigen gemacht. Ja, selbst Voltaire, dessen „Essai sur la poésie épique“ dem Abiturienten von Schulpforta in mehr als einer Hinsicht, besonders aber in der Anordnung des Stoffes und in der Schlußwendung des Ganzen, zum Vorbilde diente, erkannte dem Homer nicht nur im allgemeinen das „privilége du génie d'invention“, sondern auch in ein paar Einzelheiten den künstlerischen Vorrang vor Virgil zu, wie gern er auch sonst zu wiederholten Malen den römischen Nachahmer über seinen griechischen Vorgänger zu erhöhen trachtete.

Wie Homers und Virgils Dichtungen, so kannte der junge Klopstock das überschwänglich gepriesene Werk Miltons aus eigner Lektüre. Freilich war er hier, wie er 1748 in dem schon erwähnten Brief an Bodmer ausdrücklich bekannte, auf dessen deutsche Prosaübersetzung angewiesen. Desgleichen vermittelte ihm Bodmers Verdeutschung die geistreiche und begeisternde Würdigung des englischen Epos durch Addison. Aufrichtig und zugleich rhetorisch sehr geschickt hob denn auch der jugendliche Redner das Verdienst seines berühmten Gewährsmanns hervor. Mit dem, was er von ihm entlehnte, verband er auf das glücklichste, was er aus eigner Bewunderung zur Charakteristik und zum Ruhme Miltons zu sagen hatte.

Außerdem hatte er von den Heldengedichten, die er besprach, Voltaires „Henriade“ und Fénelons „Télémaque“, den er mit ausdrücklicher Polemik gegen Voltaires strengeres, abweisendes Urteil als Epos anerkannte, selbst gelesen. Bei dem „Télémaque“ mag er vielleicht neben dem französischen Original Benjamin Neukirchs deutsche Übersetzung benutzt haben, die durch ihre Alexandriner das Werk ja auch in seiner äußeren Form dem Epos näher brachte; freilich hatte gegen sie schon

frühzeitig sich Bodmer, dann Breitinger sehr entschieden erklärt, aber auch Gottsched allerhand ernste Bedenken geäußert. Unmittelbar aus den französischen Ausgaben kannte Klopstock die „Henriade“ und neben ihr und dem schon erwähnten, meist mit ihr zusammengedruckten „Essai sur la poésie épique“ noch einige andre Dichtungen Voltaires, auf die er sich gelegentlich in seiner Rede bezog, den „Temple du goût“ und den „Mondain“, aus dem er sogar einige Verse nach ihrem ursprünglichen Wortlaute anführte.

Für das Urteil, das er über die beiden französischen Werke fällte, war augenscheinlich auch nur der persönliche Eindruck maßgebend, den er bei ihrer Lektüre empfangen hatte. Für die schwungvollen, aber recht allgemein gehaltenen, kritisch wenig bedeutenden Bemerkungen über den Schöpfer des „Télémaque“ bedurfte er wahrlich keiner Anleihe bei älteren Kunstrichtern. Nüchterner, schärfer und treffender sprach er sich über die „Henriade“ aus: regelrecht und wahrscheinlich, auch einfach-natürlich, gefällig und geschmackvoll fand er nahezu alles; aber zur Bewunderung zwingende Größe und fortreißendes Feuer vermißte er, und die Lobpreisungen der Könige und Großen, die Voltaire allzu freigebig weit über jedes gerechte Maß hinaus verschwendete, dünkten ihn des wahren Dichters unwürdig. Diese Auffassung der „Henriade“ stimmt so schön zu der Art, wie Klopstock stets im späteren Leben über Voltaire und über das Wesen und die Aufgabe edler Poesie überhaupt dachte, daß auch sie ihm nicht erst von andern überliefert worden sein, sondern ganz aus seiner eignen Seele stammen dürfte. Zudem unterscheiden sich seine Bedenken gegen den epischen Wert des französischen Werkes sehr beträchtlich von dem, was die sonstigen deutschen Beurteiler, die dem Jüngling bekannt waren, zumeist dagegen einwandten, so etwa Gottsched und Bodmer; sie tadelten bald Einzelheiten, die nach ihrer Ansicht plump gegen die Wahrscheinlichkeit verstießen,[1]) bald als Grundfehler des ganzen Gedichts den

[1]) So Bodmer, Abhandlung von dem Wunderbaren (Zürich 1740), S. 158 ff.; Gottsched, Kritische Dichtkunst (3. Auflage, 1742), S. 215 ff.

Mangel an poetischer Erfindung, die sich auf die bloße Ausschmückung einer unmittelbar aus der Geschichte genommenen Handlung, also auf etwas Nebensächliches, beschränke.[1])

Übrigens verwertete Klopstock bei seinem Urteil über Voltaire geschickt einen Ausspruch, den der Jesuitenpater René Rapin schon einige Jahrzehnte vor der Entstehung der „Henriade“ über den Geist des französischen Volkes und seiner Literatur überhaupt getan hatte. Rapin stand noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei den deutschen Schriftstellern, und zwar bei Gottsched ebenso wie bei den Schweizern und ihren Anhängern, ja noch bei Lessing, in hohem Ansehen; die Sätze aus seinen „Réflexions sur la poétique“,[2]) auf die sich Klopstock berief, konnten ihm also leicht durch seine Lehrer oder durch seine Lektüre der neuesten ästhetischen Schriften vermittelt worden sein. Daß er Rapin selbst gelesen habe, ist nicht wahrscheinlich; sein lateinisches Zitat gab keineswegs wörtlich den französischen Text wieder, und auch sonst schloß er sich an ihn nirgends in seiner Rede an.

Die Sätze Rapins standen aber in deutscher Umschreibung auch schon in Morhofs „Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie“,[3]) dem inhaltsreichen, noch immer vielgebrauchten Lehrbuch des Kieler Professors, das dem Zögling der Schulpforte zweifellos bekannt und zugänglich war. Hier fand der jugendliche Redner ferner nahezu alles, was er über ältere epische Versuche der Franzosen zu wissen brauchte. Denn von den Werken dieser Art, die er aufzählte und zum Teil überhaupt nicht näher, zum Teil nur sehr dürftig charakterisierte, hatte er allem Anscheine nach keine Zeile gelesen. Was er von der geplanten „Mosaïde“ des Kardinals Jakob Davy du Perron, von Scudérys „Alaric“ und Bussières' „Scanderbegus“ sagte, das stammte ganz aus Morhof und zwar aus

---

[1]) So Gottsched a. a. O., S. 683.

[2]) Nr. 26 des ersten Teils; Ausgabe seiner Oeuvres diverses (Amsterdam 1693), Bd. II, S. 141.

[3]) Erste Ausgabe (Kiel 1682), S. 174 f. (Teil II, Kapitel 1).

dem 14. Kapitel seines dritten Teils;[1]) was er von Chapelain und seiner „Pucelle d'Orléans“ berichtete, hatte er wenigstens zur Hälfte hier gelesen, zur anderen Hälfte jedoch aus Gottscheds „Kritischer Dichtkunst“[2]) ergänzt, wo auch schon das bekannte boshafte Epigramm mitgeteilt war, auf das nun Klopstock ebenfalls anspielte. Aber bereits an einer früheren Stelle seines Buchs, im ersten Kapitel des zweiten Teils,[3]) hatte Morhof Chapelain und Scudéry und mit ihnen zugleich noch mehrere Franzosen erwähnt, die sich an ein Heldengedicht gewagt hatten. Einige der hier genannten Sänger und Werke ließ Klopstock völlig unbeachtet; dagegen nahm er den „Moyse sauvé“ von Saint-Amant und die von Sorbière versprochene und begonnene Dichtung von Karl dem Großen und seiner Wiederherstellung des römischen Kaisertums[4]) getreulich aus Morhof herüber, so getreu, daß er sich selbst in der Schreibung des Namens „S. Aymant“ genau an seinen Gewährsmann hielt. Er mochte übrigens diesen Mosesdichter ebenso wie Scudéry auch aus Boileaus „Art poétique“ kennen, gegen dessen Tadel ihn Breitinger in Schutz genommen hatte.[5]) Doch waren die Vorschriften des französischen Gesetzgebers der Dichtkunst nicht durchweg nach seinem Geschmack, und was er selbst in seiner Rede vom Epiker forderte und hernach im eignen Schaffen zu leisten strebte, stand mehrfach in scharfem Gegensatze zu ihnen. So wird er denn auch auf die Erwähnungen älterer,

---

1) Ebenda, S. 686 f.

2) Dritte Auflage (1742), S. 684 f. Vgl. auch S. 218 f.

3) A. a. O., S. 175 f.

4) Morhof schreibt (S. 176): „So hat auch der Herr Sorbier eines [nämlich ein Heroicum Poëma] von dem Carolo M. oder sein restablissement de l'empire Romain versprochen, wovon er den Anfang in seinem Buch von der Frantzösischen Sprache sehen lassen.“ Unter diesem Buch sind wohl Jean Le Laboureurs „Avantages de la langue Françoise sur la langue Latine“ gemeint, von denen Samuel de Sorbière 1669 zu Paris bei Guillaume de Luyne eine Ausgabe veranstaltete. Ich kenne das seltene Buch nur aus seinen Erwähnungen im Katalog des British Museum unter Sorbière und im Supplement dazu unter Le Laboureur.

5) Kritische Dichtkunst (Zürich 1740), Bd. I, S. 448.

ihm unbekannter Dichter bei Boileau kaum sonderlich geachtet haben. Ebenso hatte es für ihn so gut wie keine Bedeutung, daß Voltaire in seinem „Essai sur la poésie épique“ einige dieser Namen flüchtig berührt hatte.

Auch die verhältnismäßig neueren englischen Heldengedichte von Richard Blackmore („Prince Arthur“) und Richard Glover („Leonidas“) hatte Klopstock 1745 noch nicht gelesen. Naiv bekannte er ja in seiner Rede, daß er von ihnen nur eine dunkle Kunde habe; sie seien auch seines Wissens noch nicht in eine andre Sprache übersetzt worden. Auch über die Zeit, wann diese Werke ans Licht getreten seien, war er sich augenscheinlich nicht ganz klar. Denn, mochte es ihm bei seiner raschen Wanderung durch die Jahrtausende der Geschichte auch immerhin gestattet sein, zwei Dichtungen, zwischen denen mehr als vier Jahrzehnte lagen, in einem Atemzuge zu nennen, sein Ausdruck „novissime confecerunt“ ließ sich doch nimmermehr auf den „Arthur“ anwenden, der 1695, also genau vor fünfzig Jahren, erschienen war.

Die Namen und Titel mochte Klopstock schon aus Gottscheds „Dichtkunst“[1]) kennen. Statt eines eignen Urteils aber wiederholte er nur (mit ehrlicher Quellenangabe), was bereits Swift und Pope an vernichtendem Spott über Blackmore ausgegossen hatten.

Zunächst berief er sich auf Swifts „Bücherschlacht“ („The Battle of the Books“) und den „Anti-Longin“ („*Περὶ βάθους*, or the Art of Sinking in Poetry“), der wohl in der Hauptsache von Arbuthnot und Pope verfaßt war, den ersten Lesern aber meistens auch für ein Werk Swifts galt. Beide Schriften konnte Klopstock in deutschen Übertragungen lesen. Von der „Bücherschlacht“, die wenigstens an einer Stelle die Mattigkeit Blackmores geißelte, führte er selbst genau die Seitenzahl der jetzt äußerst selten gewordenen deutschen Übersetzung an, deren Verfasser, Erscheinungsjahr und Verlagsort festzustellen mir trotz mühevollem Suchen leider bisher nicht gelungen ist.

---

[1]) Dritte Auflage (1742), S. 215.

Vom „Anti-Login“ aber lagen sogar zwei Verdeutschungen vor, eine ältere von Georg Christian Wolf (Leipzig 1733) und eine neuere, mit einer größeren Abhandlung Gottscheds geschmückte von Johann Joachim Schwabe (Leipzig 1734). Welche von beiden Klopstock benutzte, läßt sich aus den wenigen, allgemein gehaltenen Worten, die er der Satire widmete, nicht entscheiden. Für seine Zwecke taugten beide Übersetzungen, auch die Schwabes, obwohl sie sich durch Anführung von Beispielen aus schlechten deutschen Dichtern ein selbständiges Verdienst gegenüber dem englischen Original zu erwerben suchte; denn neben den deutschen Proben behielt sie auch die englischen bei, ja teilte sie sogar in englischer und deutscher Sprache mit.

Aber auch Pope, der Dichter der „Dunciade“, mußte dem jungen Redner als Zeuge gegen Blackmore dienen. Von ihr lieferte zwar Bodmer erst 1747 eine deutsche Übersetzung in plumpen reimlosen Jamben; doch konnte Klopstock, der sich auch diesem satirischen Werke gegenüber recht allgemein ausdrückte, von seinem Inhalt leicht durch am-Ende etwas erfahren haben. Gerade das Lob, das der Jüngling aus warm empfindendem Herzen bei dieser Gelegenheit dem englischen Dichter spendet („ille meus Popius, judex longe aequissimus et amabilis“), trifft auf den Verfasser der „Dunciade“ so wenig zu, daß man glauben möchte, die Liebe und Begeisterung des jugendlichen Verehrers stamme nicht aus eigner Kenntnis des Schriftstellers, für den er schwärmt, in ihr klinge vielmehr die Liebe zu dem Lehrer mit nach, der ihm von jenem erzählt hat. Anlaß aber, von Pope und seinen Werken zu sprechen, bot sich den Lehrern der Schulpforte ganz besonders in dem letzten Jahre, das Klopstock in der Anstalt zubrachte, da der Tod des englischen Dichters (am 30. Mai 1744) auch in Deutschland überall Teilnahme in den literarischen Kreisen erregte.

Vielleicht jedoch bildete sich der junge Redner sein schwärmerisch lobendes Urteil von Popes Charakter auch selbständiger auf Grund einer ausführlichen Inhaltsangabe der „Dunciade“, die er in den Züricher „Freimütigen Nachrichten von neuen

Büchern“ vom 13. Mai 1744 fand. Die „Freimütigen Nachrichten“, damals eben neu begründet und zum Organ der Schweizer Kunstrichter ausersehen, wurden in Pforta gelesen, von Klopstock selbst oder von einem seiner Lehrer, der ihm Verschiednes aus ihrem Inhalte mitteilte; das geht aus einer zweiten Stelle der Rede über die epischen Dichter[1]) mit allergrößter Wahrscheinlichkeit hervor. In jener Besprechung der „Dunciade“ nannten sie nun Blackmore nicht nur als einen der am meisten in dieser Satire gegeißelten Schriftsteller, sondern sie rühmten auch ganz besonders an Pope „den liebenswürdigsten, redlichsten, aufrichtigsten, besten Charakter“ und bemerkten nach diesem Lob ausdrücklich: „Nichtsdestoweniger hat dieser liebreiche und herzlichgütige Mensch die Duncias geschrieben.“[2])

In ähnlicher Weise kann sich Klopstock aus dem, was er von seinen Lehrern gehört hatte, seine Meinung über Glover gebildet haben. Er glaubte vom „Leonidas“ besser als von Blackmores „Arthur“ denken zu sollen, weil schon Glovers Satiren über die allgemeine Ehrsucht ein günstiges Vorurteil für ihn erweckten. Diese Satiren rühmte er wegen ihres weisen, tugendhaften Inhalts, ihrer neuen, scharfsinnigen Gedanken, ihrer klaren und geschmackvollen Darstellung. Und doch kann er auch sie nicht selbst gelesen haben; auch über sie hat ihm vielleicht nur ein des Englischen kundiger Lehrer, also z. B. am-Ende, Aufschluß gegeben. Aber verwechselte er hier nicht überhaupt Glover mit einem älteren Engländer, der jedoch ungefähr um die gleiche Zeit wie der Dichter des „Leonidas“ in der literarischen Welt Aufsehen zu machen begann? Meinte er nicht in Wirklichkeit die sieben Satiren, die Edward Young 1728 unter dem Titel „Love of Fame, the universal Passion“ veröffentlicht hatte? Denn von Glover sind gar keine Satiren auf die allgemeine Ehrsucht der Menschen bekannt. Allein schon in Gottscheds „Neuem Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“, dessen erstes Stück

---

[1]) Vgl. unten S. 15 f.

[2]) S. 153.

vom Juli 1745 eine umständliche Inhaltsangabe jener Satiren Youngs mit vielen wörtlichen Zitaten enthielt,[1]) hatte es geheißen, für den Verfasser der anonymen Dichtung werde von einigen Glover, der Sänger des „Leonidas“, gehalten. Und dieser Satiriker wurde schon hier wegen seiner vernünftigen und tugendhaften Grundsätze, wegen des Feuers, der Schönheit und Neuheit seiner Einfälle, wegen seiner Deutlichkeit und ungezwungenen Schreibart, besonders aber wegen seiner strengen Ehrbarkeit gerühmt, also ungefähr wegen derselben Tugenden, die an ihm hernach Klopstock in seiner Rede pries. Zweifellos bekam der Jüngling, während er an dieser arbeitete, den für ihn eben noch rechtzeitig erschienenen Aufsatz des „Neuen Büchersaals“ selbst in die Hand, oder er hörte durch einen Lehrer alles aus diesem Aufsatze, was er überhaupt für seine Rede brauchen konnte.

Aus zweiter Hand hatte er augenscheinlich auch nur, was er von dem „Friso“ des niederländischen Dichters Willem van Haren zu berichten wußte. Natürlich konnte er das 1741 zu Amsterdam erschienene Epos nicht gelesen haben. Von seinem Inhalt vermochte er ja auch nur die allgemeinsten Grundlinien anzugeben, daß Friso zur Zeit Alexanders des Großen gelebt habe, als königlicher Prinz aus Ostindien gebürtig, und nach vielem Mißgeschick zu Wasser und zu Land nach Belgien gekommen sei und dort Friesland nach seinem Namen benannt habe. Aber er pries die lebhafte, harmonisch abgerundete Darstellung, die in ihrer kunstvollen Leichtigkeit und sittlichen Erhabenheit ganz nahe an die des „Télémaque“ heranreiche. Auffallend stimmt dieses Urteil wieder zu der Besprechung, die die Züricher „Freimütigen Nachrichten“ am 4. März 1744 dem „Friso“ gewidmet hatten, bevor sie acht Tage darnach am 11. März ausführlich über seinen Inhalt berichteten. Auch hier war der Held der niederländischen Dichtung ausdrücklich

---

[1]) Band I, Stück 1, S. 52—73; besonders S. 53, 55 und 73. Vgl. auch John Louis Kind, Edward Young in Germany (Columbia University Germanic Studies, Bd. II, Nr. 3), New York 1906, S. 120 und 135 f.

als königlicher Prinz aus einem ostindischen Reiche „zur Zeit des großen Alexanders“ bezeichnet, auch hier von dem Epos Willem van Harens gerühmt worden, es dürfe sich neben Fénelons „Télémaque“ stellen, ohne zu befürchten, daß es von diesem verdunkelt werde. An Klopstocks unmittelbarer oder wenigstens (wenn statt ihm wirklich nur einer seiner Lehrer den Züricher Aufsatz gelesen haben sollte) mittelbarer Abhängigkeit von den Bemerkungen in den „Freimütigen Nachrichten“ ist kaum zu zweifeln.

Vor den Engländern, Franzosen und Niederländern hatte aber der junge Redner schon dicht hinter Homer und Virgil die Italiener erwähnt, Tasso und Marini. Möglichst knapp faßte er sich dem jüngeren dieser beiden gegenüber, den er zwar weichlich, aber doch einen nicht unglücklichen Nacheiferer Tassos nannte; allein die Sage von Adonis schien ihm von vorn herein kein des Epos würdiger Stoff, und so wollte er denn auch den Dichter dieser Sage in den unrühmlichen Schattenhainen der Venus ungestört weiter schlummern lassen. Um dies sagen zu können, bedurfte er gewiß keiner unmittelbaren Kenntnis des „Adone“, die er ja immerhin aus der französischen Übersetzung gewinnen konnte; ja, vermutlich hätte er sein Urteil wesentlich anders — obwohl kaum milder — gestaltet und tiefer begründet, wenn er Marinis Dichtung wirklich aus eigner Lektüre gekannt hätte. Aber er wußte von dem italienischen Werke, das man noch vor nicht langer Zeit in Deutschland hoch bewundert hatte, wohl nur vom Hörensagen, von den Urteilen, die darüber bei Gelegenheit in Schulpforta gefällt worden waren. Auch was Morhof[1]) und Gottsched[2]) in ihren kritischen Hauptwerken über Marini geäußert hatten, war für Klopstock im Zusammenhang seiner Rede nicht wohl brauchbar.

Viel ausführlicher sprach der Jüngling über Tasso und sein Werk. „Das befreite Jerusalem“ galt damals geradezu

---

[1]) A. a. O., S. 206—208 (Teil II, Kapitel 2).

[2]) Kritische Dichtkunst. Dritte Auflage (1742), S. 211—213, auch S. 87.

als „das“ italienische Epos, als die einzige Dichtung dieser Art jenseits der Alpen, die zu den anerkannten Regeln des Epos in den wichtigsten Punkten stimmte.

Dantes „Göttliche Komödie“ wurde meistens als Lehrgedicht, nicht als Epos aufgefaßt, darum auch von Voltaire in seinem „Essai“ und von Gottsched in der „Kritischen Dichtkunst“ nicht erwähnt. Morhof hatte mit dem hochgespannten Lobe doch auch den Zweifel des Jacopo Gaddi, ob Dantes Werk ein „heroicum poëma“ sei, ungelöst wiederholt,[1]) und Bodmer stellte die „Göttliche Komödie“ noch 1749 in seinen „Neuen kritischen Briefen“ ausdrücklich zu den dogmatischen Gedichten,[2]) während sie doch Gottsched gelegentlich schon 1746 im „Neuen Büchersaal“ und noch bestimmter 1760 im „Handlexikon oder kurzgefaßten Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freien Künste“ als Epos bezeichnete.[3]) Von dieser Ansicht des Leipziger Gesetzgebers der Poesie konnte aber Klopstock, als er seine Abschiedsrede zu Pforta schrieb, noch nichts wissen; ihm selbst war das Werk des großen Florentiners völlig fremd, wie er zum Überfluß noch deutlich durch seinen Brief an Bodmer vom 7. Juni 1749 bezeugte: so nannte denn auch er in seiner Übersicht der epischen Dichter den Namen Dantes nicht.

Den Ariost hatte zwar Morhof unter die heroischen Poeten Italiens gerechnet und, wenn er ihn auch tief unter Tasso stellte, doch durch hohes Lob ausgezeichnet.[4]) Voltaire aber schloß ihn trotz aller Bewunderung seines Talentes, trotz allem Gefallen an seinem Werke aus der Reihe der Epiker aus; die

---

[1]) A. a. O., S. 186 (Teil II, Kapitel 2). Vgl. dazu Emil Sulger-Gebing, Dante in der deutschen Literatur bis zum Erscheinen der ersten vollständigen Übersetzung der „Divina Commedia“ 1767/69 in Max Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Bd. VIII (1895), S. 477.

[2]) Brief 29, S. 244 der neuen Auflage von 1763. Über Bodmers Verhältnis zu Dante überhaupt vgl. Sulger-Gebing a. a. O., Bd. IX (1896), S. 471—479.

[3]) Vgl. Sulger-Gebing a. a. O., Bd. IX (1896), S. 466—470, besonders S. 468 f.

[4]) A. a. O., S. 197 f. (Teil II, Kapitel 2).

Gattung, der der „Orlando furioso“ angehörte, schien ihm tief unter dem wahren, d. h. dem heroisch-ernsten Epos zu stehen. So nannte denn Gottsched in dem Kapitel vom Heldengedicht den Ariost überhaupt nicht, sondern schalt nur an einer andern Stelle der „Kritischen Dichtkunst“ [1]) weidlich über die „seltsame Unwahrscheinlichkeit“ seines „Orlando“, voll Staunen und Ärger, daß dieses Werk ebensowohl ein Epos heißen solle wie „Das befreite Jerusalem“. Kein Wunder, daß unter solchen Umständen der junge Klopstock für den glänzendsten Erzähler der italienischen Literatur kein Wort fand. Von ihm selber hatte er wahrscheinlich trotz der Nachdichtung Dietrichs von dem Werder nichts gelesen.

Auch Tassos „Befreites Jerusalem“ kannte er aus den alten Übersetzungen Werders von 1626 und 1651 gewiß nicht. Eine neue Verdeutschung (in paarweise gereimten Alexandrinern) hatte aber Johann Friedrich Koppe 1744, also ein Jahr vor Klopstocks Abschied von Schulpforta, zu Leipzig erscheinen lassen. Und Gottscheds „Neuer Büchersaal“, der, wie oben gezeigt wurde, [2]) den Lehrern oder sogar auch den Zöglingen der Fürstenschule bekannt war, brachte im Augustheft 1745 eine lobende Anzeige dieser Übersetzung mit sorgfältigen Auszügen aus Koppes Vorrede. [3]) Doch mag vielleicht dieses Heft zu spät in Pforta eingetroffen sein, als daß es der Jüngling noch für seine Rede hätte nutzen können; wenigstens nahm er in sie unmittelbar aus jener Besprechung nichts hinüber. Allein in Gottscheds „Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ war schon 1743 Koppes Unternehmen angekündigt, eine Reihe von Strophen daraus mitgeteilt, Tasso aber bei dieser Gelegenheit als der unstreitig glücklichste und stärkste unter allen neueren Epikern bezeichnet worden. [4]) So sollte man erwarten, daß Klopstock von Koppes Verdeutschung des „Befreiten Jerusalem“ Kenntnis

---

[1]) Dritte Auflage (1742), S. 209—211.

[2]) S. 14 f.

[3]) Band I, Stück 2, S. 99—116.

[4]) Band VIII, Stück 30, S. 345—354.

gehabt habe; und wenn man bedenkt, wie gern sich andere deutsche Dichter alsbald dieser Übersetzung bedienten, wie lebendig Tassos Werk vor Wielands und besonders vor Goethes Augen stand, der immer wieder bald auf diese, bald auf jene Stelle darin anspielte, wie es selbst weit in das 19. Jahrhundert herein wirkte, so daß vielleicht noch in Richard Wagners „Parsifal“ die plötzliche Verwandlung von Klingsors Zaubergarten in dürre Einöde auf eine Erinnerung an die Zerstörung von Armidens Zauberschloß[1]) zurückgeht, so möchte man es für überaus wahrscheinlich, ja fast für gewiß annehmen, daß auch Klopstock sich zu der neuen Übersetzung des „Befreiten Jerusalem“ gedrängt und aus ihr Tassos Dichtung wirklich kennen gelernt habe. Und dennoch glaube ich, daß fast eher das Gegenteil zu erweisen wäre.

Die „Gerusalemme liberata“ und der „Messias“ haben ja im Stoff gewisse Äußerlichkeiten gemeinsam; an diesen Stellen müßten sich, wenn Klopstock den Italiener gelesen hätte, doch wenigstens dann und wann irgendwelche — wenn auch noch so kleine — Ähnlichkeiten zeigen. Das ist aber nirgends der Fall.

In und bei Jerusalem spielen beide Epen. Die Lage der Stadt aber schildert Tasso[2]) auf zwei Hügeln von ungleicher Höhe, zwischen denen ein Tal sie in zwei Hälften teilt, während ringsum baum- und strauchlos, ohne Quellen und Bäche wüstes Land sie umgibt; im Osten fließt der Jordan, im Westen dehnt sich der Strand des Mittelmeers aus — beides natürlich erst in beträchtlicher Entfernung, wie auch Tasso anzunehmen scheint. Von diesen Ortsangaben des Italieners kehrt nicht die geringste Kleinigkeit bei Klopstock wieder. Dürftig genug deutet er nur die Lage des Ölbergs „gegen die östliche Seite Jerusalems“ an[3]) und bemerkt zu wiederholten Malen, daß man von der Stadt an den Gräbern der Seher vorbei zum Ölberg

---

[1]) La Gerusalemme liberata, Gesang XVI, Stanze 67—69.

[2]) Gesang III, Stanze 55—57.

[3]) Gesang I, Vers 43. Ich zitiere den „Messias“ nach der Ausgabe letzter Hand von 1799.

komme.[1]) Diesen selbst denkt er sich aber mit Ölbäumen, Palmen und Zedern reichlich bewachsen;[2]) auch das umliegende Land scheint er sich nicht eben kahl und dürr vorzustellen.[3]) Die Lage des Ölbergs östlich von Jerusalem beschreibt übrigens auch Tasso im elften Gesang seiner Dichtung;[4]) zwischen dem Berg und der Stadt liegt nach seinen Worten das Tal Josaphat. Die Übereinstimmung aber, die sich hier zwischen dem italienischen und dem deutschen Sänger zeigt, beweist nichts für eine etwaige Abhängigkeit dieses von jenem; denn der Ölberg liegt tatsächlich östlich von Jerusalem: beide Dichter halten sich also bei der Betonung dieses Umstandes nur an die geographischen Verhältnisse der Wirklichkeit. Von den Gräbern der Seher jedoch, bei denen Klopstock mit unverkennbarer Liebe verweilt, ist im „Befreiten Jerusalem" nichts zu finden.

Wie Klopstock hatte auch schon Tasso Engel verwertet, so gleich im Anfang seines Werkes den Gabriel.[5]) Diesen nannte er aber den zweiten unter den ersten Engeln, unter „den dreien, die Engelfürsten sind," wie Koppe ganz hübsch erklärend übersetzte („che ne' primi era il secondo"), und schilderte ihn als den vermittelnden Boten zwischen Gott und seinen Frommen. Seiner Natur nach ist Gabriel unsichtbar; wenn er aber zu den Menschen tritt, bildet er sich aus Luft menschliche Gestalt, verklärt von himmlischer Majestät, und gleicht einem blondhaarigen, halb noch knabenhaften Jüngling mit weißen, goldgesäumten Flügeln, mit denen er Wolken und Winde teilt. Klopstock dagegen verlangte ausdrücklich sogar von den Malern, daß sie seine Engel ohne Flügel machen sollten,[6]) und wollte erst, als er sich dem Alter näherte, der

---

[1]) Gesang I, Vers 48; II, Vers 86 und 99 f.

[2]) Gesang I, Vers 53, 57, 65 f.; II, Vers 1, 67, 69 und öfter.

[3]) Gesang I, Vers 67; II, Vers 102; IV, 619 f. und öfter.

[4]) Stanze 10.

[5]) Gesang I, Stanze 11—14.

[6]) Brief an K. H. Hemmerde vom 19. Januar 1750 (Archiv für Literaturgeschichte, Bd. XII, S. 234). Vgl. dazu die Bilder in den beiden ersten Bänden des „Messias", Halle 1751 (oder 1760) und 1756; ferner die Abhandlungen im „Nordischen Aufseher", Bd. III, Stück 150 und 174 (Back

befreundeten Angelica Kaufmann geflügelte Engel für ihre geplanten Zeichnungen zum „Messias“ zugestehen.[1]) Ja noch in seinen letzten Jahren wehrte er sich gegen die Flügel, mit denen Heinrich Friedrich Füger in seinen Bildern zum „Messias“ Engel wie Teufel ausgestattet hatte, wie aus der umständlichen, wohlbegründeten Selbstverteidigung des Malers deutlich hervorgeht.[2]) Wiederholt sprach sich Klopstock gegen das knabenhafte Aussehen, das die bildenden Künstler so gern den Engeln geben, mit aller Entschiedenheit aus.[3]) In seinem Epos[4]) deutete er die äußere Gestalt der Engel unbestimmt genug an, wenn er von dem Seraph Eloa erzählte, Gott habe ihm aus einer hell leuchtenden Morgenröte einen ätherischen Leib geschaffen. Doch auch die Rolle und Aufgabe des Klopstockischen Gabriel, der dem Messias zum besonderen Dienste auf Erden beigegeben ist,[5]) paßt nicht zu dem Berufe, zu dem derselbe Engel bei Tasso ausersehen ist.

Neben Gabriel tritt im „Befreiten Jerusalem“ auch Michael als Bote Gottes auf, um durch den Befehl des Höchsten die höllischen Geister, die im nächtlichen Kampfe den Mohammedanern beistanden, in den ewigen Abgrund zurück zu jagen.[6]) Und hin und wieder[7]) stellen sich Schutzgeister ein, um den ihrer Obhut anbefohlenen Helden im Kampf gegen einen wilden, übermächtigen Feind unversehrt zu bewahren oder ihm wunderbare Heilung einer Wunde zu bringen, bei der sich alle natürlichen Heilmittel kraftlos erwiesen. Bei dem ganz anders-

---

und Spindler, Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften, Leipzig 1830, Bd. IV, S. 128 und 149).

[1]) Brief vom 14. März 1780 (J. M. Lappenberg, Briefe von und an Klopstock, Braunschweig 1867, S. 290).

[2]) Brief an Klopstock vom 24. März 1800 (Klopstocks sämtliche Werke, ergänzt von Hermann Schmidlin, Stuttgart 1839, Bd. I, S. 413 f.).

[3]) Besonders im „Nordischen Aufseher“, Bd. III, Stück 150, 173, 174 (Back und Spindler a. a. O., Bd. IV, S. 128, 144, 149).

[4]) Gesang I, Vers 299 f.

[5]) Gesang I, Vers 55 f.

[6]) Gesang IX, Stanze 58—65.

[7]) Gesang VII, Stanze 80—82, 87—102 und Gesang XI, 72—75.

artigen Charakter seiner Dichtung übertrug Klopstock auch seinen Schutzgeistern ganz andere Aufgaben und Handlungen.[1]) Diese Engel selbst aber, von denen er ja reichlich Gebrauch machte, durfte er nicht erst von Tasso entlehnen; fand er sie doch auch im deutschen Volksglauben längst vor. Ebensowenig weist die italienische Schilderung Michaels eine irgendwie bedeutsame Ähnlichkeit mit den äußerlich verwandten Szenen des „Messias“ auf, wo Christus oder ein Engel Satan und Adramelech von der Erde in die Hölle zurückscheucht oder sonst zu angstvoller Flucht zwingt.[2])

Nicht minder unterscheidet sich die Versammlung der Teufel im vierten Gesang des „Befreiten Jerusalem“ von der im zweiten Gesang des „Messias“. Gleich das Zusammenrufen der „Götter des Abgrunds“ durch die höllische Posaune[3]) fehlt bei Klopstock; die bloße Rückkehr Satans aus der Oberwelt, durch einen dampfenden Nebel und dann durch ein feuriges Wetter den Höllengeistern angekündigt, treibt diese in dem deutschen Gedichte zur Beratung zusammen.[4]) Noch weniger dürfte man die grotesken Gestalten der Teufel, wie sie Tasso ausmalt,[5]) mit Hörnern und Schlangenhaaren um Menschenstirnen, mit borstig-dichtem Bart und unsauberem Maule, das von schwarzem Blute geifert, mit Tierhufen und ungeheurem Schweif, bei Klopstock suchen. Die riesigen Körpermaße, die der italienische Epiker seinen Satanen gegeben hatte, dachte sich vermutlich auch der deutsche bei ihnen, doch nur, weil

---

[1]) Eher könnte Bodmer das Zeughaus des Himmels, aus dem im achten Gesang seines „Noah“ der Engel Raphael dem Titelhelden eine Posaune bringt, auf daß er mit ihr die verschiedenen zahmen und wilden Tiere in die Arche rufe, in einer dieser beiden Szenen Tassos (Gesang VII, Stanze 80—82) kennen gelernt haben; doch stammt auch bei ihm die himmlische Rüstkammer wohl zunächst aus Milton (Paradise lost, Gesang VI, Vers 321).

[2]) Gesang II, Vers 192–196; V, 439—445; X, 85–149; XIII, 535—545, 879–897.

[3]) Tasso, Gesang IV, Stanze 3.

[4]) Gesang II, Vers 274–294.

[5]) Gesang IV, Stanze 4–7.

auch Milton sie so — überaus eindrucksvoll — dargestellt hatte; aber ein sinnliches Bild von der äußeren Erscheinung der Teufel machte Klopstock überhaupt weder sich selbst noch seinen Lesern. So hatte auch die Rede seines Satans vor den andern Höllenbewohnern mit der Ansprache des Königs der Unterwelt bei Tasso weder im ganzen noch im einzelnen etwas gemein.

Wo aber eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Dichtern zu bemerken ist, da fand Klopstock das für ihn Brauchbare überall schon bei Milton, der freilich selbst nicht unabhängig von Tasso war; nirgends jedoch nahm er etwas, was der Engländer nicht nachgebildet hatte, unmittelbar aus dem Italiener herüber. So war es bei den ungeheuren Raummassen, den hohen Toren und den schwarzen Höhlen der Hölle, die Tasso[1]) ebenso wie Klopstock[2]) erwähnte, deren Vorstellung und Andeutung im „Messias“ aber viel genauer zum „Verlornen Paradies“ als zum „Befreiten Jerusalem“ stimmte;[3]) so war es auch bei dem donnerartigen Schall, mit dem Satan bei allen drei Dichtern redet[4]) — die schwarzen, stinkenden Dämpfe und die Funken, die Tasso dabei aus Satans Rachen aufsteigen läßt, finden sich bei Klopstock nicht, wie sie schon bei Milton fehlen.

In andern Fällen beruht die scheinbare Ähnlichkeit zwischen dem „Befreiten Jerusalem“ und dem „Messias“ nur

---

[1]) Gesang IV, Stanze 3, 4 und 6.

[2]) Gesang II, Vers 289, 387; IX, 752 f. und öfter.

[3]) Die ungeheure Ausdehnung der Hölle deutet Milton wiederholt an, schon durch die Riesengröße und die unendliche Menge der Satane, die sie bewohnen, durch all die Berge, Ebenen und Seen, die sich in ihr befinden; besonders hebt er sie Gesang I, Vers 177 und öfter hervor, auch Gesang II, 884—888, wo er die kolossalische Größe und Weite der Höllentore ausmalt. Die Feuergebirge in der Hölle, die Klopstock (II, 286, 352 und sonst) erwähnt, sind nicht bei Tasso, wohl aber bei Milton vorgebildet (besonders I, 670—674). Die Höhlen verstehen sich dabei fast von selbst; aber auch Milton I, 314 kann auf sie hingeleitet haben. Über weitere Ähnlichkeiten zwischen Klopstock und Milton bei der Schilderung der Hölle vgl. meine Biographie Klopstocks, S. 118.

[4]) Tasso IV, Stanze 8; Milton I, Vers 314 f.; Klopstock II, 427 f.

darauf, daß in beiden Dichtungen dieselben Wesen oder Dinge, aber in grundverschiedener Weise genannt werden, und zwar solche Wesen und Dinge, auf die Klopstock wahrlich auch ohne Tasso leicht kommen konnte. So spricht schon bei diesem der Zauberer Ismeno von den ewigen Büchern des verborgenen Schicksals;[1]) allein nur im Namen besteht zwischen diesen und den im „Messias“ von Teufeln und selbst von Engeln vielgenannten Tafeln des Schicksals[2]) eine leichte Ähnlichkeit, nicht aber in ihrem Inhalt oder in dem Gebrauche, der von ihnen in dem italienischen und in den verschiednen Stellen des deutschen Gedichts gemacht wird. Den Namen jedoch konnte sich Klopstock um so leichter selbst bilden, als auch schon bei Miltons Teufeln wiederholt von der Macht des ewigen Schicksals die Rede war.[3]) Ebenso mußten ihm von der antiken Literatur her verwandte Vorstellungen geläufig sein.

Noch weniger bedeutet es für Klopstock, daß schon bei Tasso der zauberkundige Fürst Hydraot vom bösen Geist beraten und zum Kampf gegen die Christen gespornt wird.[4]) Die paar Verse, die trocken genug davon erzählen, sind in allem und jedem grundverschieden von der breiten, mächtig bewegten Darstellung des deutschen Dichters, wie Satan den Gedanken des Verrats in die Seele des Judas Ischarioth senkt und den schwankenden Jünger allmählich für den Frevel ohne gleichen gewinnt.[5]) Aber auch auf die Erscheinung des bereits gefallenen Hugo vor dem schlafenden Gottfried von Bouillon[6]) kann das Traumgesicht des Judas unmöglich zurückgeführt werden.[7]) Im einzelnen haben die beiden Träume nichts mit-

---

[1]) Gesang X, Stanze 20.

[2]) Gesang I, Vers 375 f.; II, 319 f., 345; III, 241 und öfter (in den späteren Ausgaben mehrfach durch „der Vorsicht Tafeln“ und ähnliche Wendungen ersetzt).

[3]) Gesang I, Vers 133; II, 232 und öfter.

[4]) Gesang IV, Stanze 22 f.

[5]) Gesang III, Vers 533—745.

[6]) Tasso, Gesang XIV, Stanze 2—19.

[7]) Hedwig Wagner, Tasso daheim und in Deutschland (Berlin 1905), S. 114 f., nimmt ohne weitere Begründung hier eine Abhängigkeit Klop-

einander gemein. Den einen sendet Gott, den andern der Teufel; so sind denn auch die in diesen Träumen erscheinenden Personen, ihre Reden, die Art und der Zweck ihres Kommens in keinem Punkte einander ähnlich. Das allgemeine epische Motiv der Traumerscheinung kannte aber Klopstock längst aus den antiken Dichtern und aus Milton; das brauchte er nicht erst aus dem „Befreiten Jerusalem“ zu lernen.

Ebenso fehlt jeglicher Zusammenhang zwischen der Schilderung Tassos vom Schoß der Erde, in den die nach Rinaldo ausgesandten Ritter zuerst hinabsteigen,[1]) und der phantastischen Erzählung Klopstocks vom Mittelpunkt der Erde mit seiner sanft leuchtenden Sonne und den dort wohnenden Engeln und Seelen, denen Gabriel verkündigt, daß die Erlösung der Menschen sich naht.[2])

Auch in Klopstocks sonstigen Dichtungen findet sich nichts, was auf eine nähere — etwa erst später erworbene — Kenntnis des „Befreiten Jerusalem“ deuten könnte. Zwar nimmt das Gewitter, das Tasso im dreizehnten Gesang ausführlich beschreibt,[3]) ungefähr denselben äußeren Verlauf wie das, von dem Klopstocks „Frühlingsfeier“ singt; auch erscheint bereits in der italienischen Darstellung Gott selbst als der unmittelbare Urheber des Wetters und Regens, dessen erquickender Segen nach langer Trockenheit besonders stark betont wird. Und doch entspricht, genauer betrachtet, nichts in der deutschen Ode wirklich dem, was wir bei Tasso lesen. Bei ihm fehlt ganz und gar die innig religiöse Stimmung, die bei Klopstock

---

stocks von Tasso an, die sie sonst — mit Recht — leugnet. Dagegen betont sie mehrfach (S. 115 und 144) die tiefe innerliche Verwandtschaft, die Klopstock mit Dante und Tasso wie mit Milton verbinden soll, und meint sogar, der deutsche Dichter sei mit den großen Italienern bereits seit seiner Gymnasialzeit bekannt gewesen. Einen Beweis versucht sie auch für diese Behauptungen nicht. Daß besonders der zweite Satz hinfällig ist, aber auch der erste nur in sehr beschränktem Maße Geltung verdient, geht hoffentlich aus meiner Darstellung deutlich hervor.

[1]) Gesang XIV, Stanze 36—49; XV, 2 f.

[2]) Gesang I, Vers 587—711.

[3]) Stanze 52—80; vgl. auch noch Gesang XIV, Stanze 1 f.

aus allen Einzelheiten seiner Naturmalerei feierlich erklingt, aus der seine Ode geradezu geboren ist. Lyrische Empfindung von erschütternder Gewalt durchzieht das deutsche Gedicht von Anfang bis zu Ende, und der Italiener gab statt dessen nur eine nüchterne, rein epische Erzählung von der unerträglichen Hitze, dem niederprasselnden Blitz und Donner und Regen und der Wirkung, die das alles bei den längst darnach schmachtenden Menschen tut.

Liegt bei den bisher besprochenen Stellen wenigstens eine allgemeine äußerliche — wirkliche oder auch nur scheinbare — Ähnlichkeit zwischen den Werken Tassos und Klopstocks vor, so kann bei den übrigen Abschnitten des „Befreiten Jerusalem", also bei dem weitaus größten Teil des italienischen Epos, gegen den die wenigen hier angeführten Stanzen völlig verschwinden, selbst von dem Schein einer solchen Übereinstimmung nicht mehr die Rede sein. Die Kämpfe, Liebes- und Zauberabenteuer, die Tasso nach antiken Mustern geschildert hatte, konnten Klopstock im einzelnen nirgends dichterisch anregen noch ihm Vorbild werden; der sinnlichen, äußerlichen Ausmalung der Menschen, Dinge und Geschehnisse durch den italienischen Epiker stand seine unsinnliche Darstellung innerer, geistig-seelischer Vorgänge diametral gegenüber. Möglich bleibt es immerhin, daß Klopstock einmal einen Blick in Koppes Übersetzung des „Befreiten Jerusalem" geworfen hat; viel mehr als ein flüchtiger Blick wird es aber auch dann kaum gewesen sein.

Auch was er in der Abschiedsrede zu Pforta über Tasso sagt, könnte allerhöchstens auf eine solche ganz oberflächliche Bekanntschaft hindeuten. Er gibt ein paar Tatsachen aus dem Leben des Dichters an, über die Vorbereitungen zu seiner Krönung auf dem Capitol, die dann durch seinen Tod vereitelt wurde, und über den literarischen Erfolg seines Epos. Hier könnte allenfalls die Bemerkung, „Das befreite Jerusalem" sei sogar in einige orientalische Sprachen übertragen worden, aus Koppes Vorrede genommen sein;[1]) sie muß aber nicht gerade

[1]) Elfte Seite der unpaginierten Vorrede.

unmittelbar daher stammen, sondern kann ebenso gut durch einen Lehrer vermittelt sein. Auch Morhof hatte übrigens schon von Tasso gerühmt:[1]) „Es ist keine Sprache, darin nicht sein Werk übersetzet.“ Von den größeren allgemeinen Werken, die Klopstock nachschlagen konnte, enthält, so weit ich sehe, keines ein Wort von einer Übertragung Tassos in morgenländische Sprachen. Auch das bei Johann Heinrich Zedler zu Leipzig und Halle erschienene „Große vollständige Universallexikon aller Wissenschaften und Künste“, dessen 42. Band mit dem Artikel „Tasso“ erst 1744 herausgekommen war, berichtet nur unter anderm von einer polnischen Übersetzung des „Befreiten Jerusalem“.

Sonst spricht Klopstock von dem Vorrang Tassos vor allen andern Dichtern Italiens, seinem reichen Genie, seinem lebhaften, feurigen Geist, seiner wunderbar starken und stets regen Phantasie, seiner Freude am Schmuck, den er aber nicht sorgsam genug auswählte, der Ungleichmäßigkeit seiner meist erhabenen, bisweilen aber niedrigen Darstellung. Alle diese Urteile konnte der Jüngling sich leicht aus den Erörterungen bilden, die er bei Morhof, Voltaire und Bodmer, vielleicht auch bei noch andern kritischen Autoren, weniger bei Boileau und Gottsched zu lesen bekam.

Boileau hatte (im dritten Gesang seines „Art poétique“) fast nur die Rolle des Satans im „Befreiten Jerusalem“ besprochen und herb getadelt, Gottsched sich an verschiednen Stellen seiner „Kritischen Dichtkunst“[2]) namentlich gegen die Unwahrscheinlichkeit der wunderbaren Erfindungen Tassos und gegen die allegorische Deutung erklärt, die der italienische Epiker schließlich seinem ganzen Werke gegeben hatte. Übrigens war Gottsched gerade in seinen Äußerungen über Tasso ganz und gar von Voltaire abhängig. Dieser aber rühmte bei seiner für den Italiener überaus günstigen Vergleichung Tassos mit Homer im „Essai sur la poésie épique“ ausdrücklich auch das

---

[1]) A. a. O., S. 201 (Teil II, Kapitel 2).

[2]) Besonders im 5. und 6. Kapitel des ersten und im 9. Kapitel des zweiten Teils: dritte Auflage (1742), S. 182 f., 207—209 und 682 f.

Feuer in den Kampfesschilderungen des „Befreiten Jerusalem“. Ebenso hatte bereits Morhof[1]) die Oden Tassos „voller Leben und Feuer“ genannt. Ferner hob Voltaire neben andern Vorzügen des von ihm trotz allen kritischen Bedenken hoch bewunderten Sängers seine Kunst der Abwechselung, der eindrucksvollen Steigerung hervor, seine Erhabenheit der Darstellung, die sich mit einer sonst im Italienischen ungeahnten Majestät und Kraft der Sprache verbinde. Dicht dahinter aber rügte er seine kindischen Wortspiele und Concetti, seine unwahrscheinlichen Wunder- und Zaubergeschichten und seine seltsame allegorische Auslegung des Ganzen. Und wie er, so beklagten die andern Kritiker, die Klopstock zu Rate ziehen konnte, die Mischung ernster und grotesker Elemente bei Tasso. Schon Morhof schrieb:[2]) „Der scharfe Censor Rapinus weiß nichts an ihm zu tadeln, als daß er bisweilen mehr Zierlichkeiten gebraucht, als die Ernsthaftigkeit der Sachen erfodert.“ In ähnlicher Weise streifte Addison in der von Bodmer verdeutschten Abhandlung von den poetischen Schönheiten Miltons gelegentlich tadelnd den „buntgemischten Zierat“ Tassos.[3]) Endlich gab auch Bodmer selbst an mehr als einem Orte zu, daß der Dichter des „Befreiten Jerusalem“ dann und wann in den Fehler des Ekelhaften und Abscheulichen verfalle und dadurch der majestätischen Erhabenheit seiner Darstellung Abbruch tue.[4]) Aber gerade er pries zugleich den „unermeßlichen Reichtum von Phantasiebildern“, mit denen das Werk „angefüllet“ sei.[5])

Ergänzend mochten zu diesen direkten Urteilen noch die Beispiele hinzutreten, die Voltaire, Gottsched und Bodmer aus dem italienischen Epos angeführt hatten. Aus ihnen konnte

---

[1]) A. a. O., S. 202 (Teil II, Kapitel 2).

[2]) Ebenda S. 199.

[3]) Bodmer, Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie (Zürich 1740), S. 249.

[4]) Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (Zürich 1741), S. 586 und 588–591.

[5]) Ebenda S. 17 f.

Klopstock für seine Charakteristik Tassos unter Umständen auch etwas ganz anderes herauslesen, als was z. B. Voltaire oder gar Gottsched in ihnen gefunden hatte. Was der junge Redner sonst zu den von früheren Schriftstellern ihm übermittelten Anschauungen über den Dichter des „Befreiten Jerusalem“ selbständig hinzufügte, war unrichtig und von geringem Belange. So wäre namentlich seine Behauptung, daß man noch zu Tassos Zeit in ganz Europa auf die Kreuzzüge wie auf neue Ereignisse hinblickte, schwerlich durch geschichtliche Tatsachen zu erhärten gewesen. Einen Hinweis auf bestimmte Einzelheiten des italienischen Gedichts, die Klopstock nur aus wirklicher Lektüre kennen konnte, enthält das, was er darüber sagte, nirgends. Dadurch unterscheidet sich dieser Teil seiner Rede z. B. auch von den Worten über die „Henriade“. Aus ihr konnte der deutsche Dichter hernach ja auch nichts für seinen „Messias“ brauchen, und am allerwenigsten mochte ihm vielleicht gerade das zusagen, was eine ganz äußerliche, stoffliche Verwandtschaft mit gewissen Motiven seines eignen Werkes zeigte, die Schilderung von Himmel und Hölle nebst ihren Bewohnern und von dem Palast der Geschicke mit den Bildern der noch ungeborenen Menschen im siebenten Gesang der „Henriade“; 1745 aber nahm er bei ihrer Charakteristik auf den einen oder andern besondern Umstand (das dick aufgetragene Fürstenlob z. B.) so weit Rücksicht, daß ein Zweifel, ob er selbst dieses Werk gelesen habe, nicht wohl mehr auftauchen kann.

Als Klopstock seine Abschiedsrede zu Schulpforta hielt, kannte er natürlich von den ausländischen Epen, die er nicht erwähnte, auch keines. In den nächsten Jahren jedoch, während deren er an die Ausführung seines „Messias“ herantrat, las er vielleicht die „Christias“ des Marcus Hieronymus Vida: die Übereinstimmung zwischen dieser Dichtung und seinem eignen Werk in mehreren Einzelzügen macht es wahrscheinlich, daß er das neulateinische Epos gekannt habe; doch läßt sich diese Wahrscheinlichkeit nicht zur Gewißheit erheben.[1])

---

[1]) Vgl. meine Biographie Klopstocks, S. 111 f.

Um die gleiche Zeit bemühte er sich auch, den „Jesus puer“ des Mailänder Jesuitenpaters Thomas Ceva genauer kennen zu lernen, auf den ihn zuerst Bodmers überaus rühmende, zitatenreiche Charakteristik von 1741[1]) aufmerksam gemacht hatte. Als ihn mehrere Jahre später das hochgesteigerte, aber recht allgemein gehaltene Lob Bodmers in den „Neuen kritischen Briefen“[2]) wieder an Ceva erinnerte, schrieb er am 7. Juni 1749 dem Züricher Freund, er suche den „Jesus puer“, seitdem er jene erste Anpreisung des Werkes von 1741 gelesen habe, vergebens. Zur Ergänzung und gewissermaßen zur Erklärung dieser Worte fügte er bei: „Maria wird Even in meinem Gedichte die Geburt und Jugend Jesu erzählen.“ Von demselben Vorhaben hatte er auch schon am 26. Januar 1749 berichtet, ja sogar bereits sechs Hexameter aus den zärtlichen Freundschaftsgesprächen zwischen Maria und der zugleich mit Jesu von den Toten auferstandenen Eva mitgeteilt. Als er jedoch fast zwei Jahrzehnte später im fünfzehnten Gesang des „Messias“[3]) die Erscheinung der auferstandenen Stammmutter der Menschen vor Maria dichterisch ausführte, gab er statt der einst geplanten epischen Erzählung der Mutter des Heilands einen lyrischen Wettgesang zwischen ihr und Eva[4]) und wob in dieses Duett nur wenige Anspielungen allgemeinster Art auf die Geburt Christi ein, keine auf seine Jugend. So fand sich denn auch für ihn keine Gelegenheit, in seiner Darstellung etwas von dem zu verwerten, was Cevas dem Virgilischen Muster nacheifernde Hexameter von der Kindheit Jesu erzählt hatten.

Unter diesen Umständen bleibt es überhaupt fraglich, ob Klopstock etwa später noch zu einem genaueren Einblick in

---

[1]) Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter, S. 61—64, 77, 575—582, 585 f.

[2]) Brief 42 (neue Auflage 1763, S. 325—333) ist der Poesie Cevas gewidmet.

[3]) Vers 1240—1362.

[4]) Vgl. Richard Hamel, Klopstock-Studien, Heft III (Rostock 1880), S. 12 f.

das halb idyllische, halb heroische Epos des italienischen Jesuiten kam. Seinem künstlerischen Geschmack und namentlich seinen religiösen Anschauungen dürfte übrigens die oft liebenswürdig spielende, oft aber auch kleinlich tändelnde Phantasie Cevas, der seine Erfindungen unbedenklich und nicht gerade wählerisch aus dem Legendenschatze der katholischen Überlieferung schöpfte und die biblische Geschichte nicht selten äußerlich, mit grob-weltlichem Aufputze auszierte, nur wenig entsprochen haben. Die Kämpfe zwischen Engeln und Teufeln wie überhaupt die ganze Schilderung der himmlischen und höllischen Geister im „Jesus puer“ konnten auf den Kenner und Bewunderer des „Paradise lost“ keinen Eindruck mehr machen; ebensowenig das Bild, das Ceva (im vierten Gesange) von der Stadt der Toten, der gefangenen Väter, in der Unterwelt entwarf: was Klopstock hernach im siebzehnten Gesang seines Werkes[1]) von dem Niedersteigen des Messias zu den Geistern im Gefängnis — für die sinnliche Anschauung recht unklar — erzählte, hatte nicht den geringsten Zusammenhang mit dem Bericht des neulateinischen Dichters. Daß auch schon dieser mehrmals durch die ganz persönlich gestimmte, lyrische Aussprache seiner Empfindungen den epischen Vortrag unterbrach,[2]) fällt gegenüber der sonstigen großen, grundsätzlichen Verschiedenheit beider Sänger nicht ins Gewicht.

Außer den epischen Dichtungen und den übrigen Schriften, auf die sich Klopstock in seiner Rede 1745 ausdrücklich berief, lernte er zweifellos schon in Pforta noch einzelne Werke der fremden Literaturen kennen, die er nur bei dieser Gelegenheit zu nennen keinen Anlaß hatte. Neben den antiken Schulautoren gehörten dahin vermutlich die eine oder andere Fabel von La Fontaine und La Motte, wohl auch einige Proben von der dramatischen Poesie aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. und sicherlich verschiedne wissenschaftliche, kritisch-ästhetische

---

[1]) Vers 85—201.

[2]) So besonders Gesang IV, Vers 263—289; V, 258—268; IX, 307—353 (in der Ausgabe von Venedig 1732 S. 57 f., 72 und 134—136).

Arbeiten französischer Gelehrten. Allzu reich scheinen aber auch nach dieser Seite hin die Kenntnisse des Jünglings nicht gewesen zu sein. So deutet z. B. nichts darauf, daß er sich damals schon mit dem bekannten, von Gottsched und andern deutschen Kunstrichtern oft erwähnten „Traité du poème épique“ von René Le Bossu vertraut gemacht habe. Und was er von solchen ausländischen Werken kannte, hatte er auch oft nur in deutscher Übersetzung gelesen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ihm selbst Eleazar Mauvillons „Lettres françaises et germaniques“, gegen deren frechsten Satz er sich am Schlusse seiner Rede wandte, nur aus der deutschen Wiedergabe bekannt waren, die sie im fünften Stück der „Züricher Streitschriften“ erfahren hatten.

Ist es doch selbst im höchsten Grade fraglich, ob er die deutschen Versuche in der epischen Dichtung, die er in jener Rede mit kurzen, schroffen Worten ablehnte, Kaiser Maximilians „Teuerdank“ und Postels „Großen Wittekind“, wirklich etwas genauer aus eigner Lektüre kannte. Vielleicht wußte er auch von jenem nur aus dem absprechenden Urteil Gottscheds in seiner „Kritischen Dichtkunst“,[1]) von diesem ebendaher[2]) und aus den wiederholten, meistens nicht eben rühmlichen Erwähnungen Bodmers[3]) und Breitingers.[4]) Auch aus Gottscheds „Kritischen Beiträgen“ könnte er sich über den „Teuerdank“ unterrichtet haben: im sechsten Stück[5]) gaben sie ausführlichen Aufschluß über die Untersuchungen, die Heinrich Gottlob Titz unter Johann Daniel Kölers Leitung der allegorischen Selbstschilderung des Kaisers widmete. Wenn aber Klopstock diese Zeitschrift nachschlug, warum las er dann nicht weiter bis zum achten Stück, das ihm auch von dem wichtigsten

---

[1]) Dritte Auflage (1742), S. 681.

[2]) Ebenda S. 218.

[3]) Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741), S. 50 f., 109—111, 156—161, 203, 207—210, 217, 245—251, 280 f.

[4]) Kritische Dichtkunst (1740), Bd. I, S. 347, 458—463; Bd. II, S. 439.

[5]) Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Bd. II, Stück 6 (Leipzig 1733), S. 191—209.

deutschen Heldengedicht des 17. Jahrhunderts, dem „Habsburgischen Ottobert“ des Freiherrn von Hohberg, die Kunde vermittelt hätte?[1]) Dieses Werk ließ er in seiner Abschiedsrede doch wohl nur deshalb unerwähnt, weil er gar nichts davon wußte. Die paar Worte, mit denen Gottsched in der „Kritischen Dichtkunst“[2]) auf den eben genannten Aufsatz in seinen „Beiträgen“ verwies, konnten dem Jüngling leicht entgangen sein; zudem enthielten sie nicht das geringste Urteil, das er in seiner Rede hätte verwerten können.

II.

Zu den biblischen Trauerspielen Klopstocks.

Im „Tod Adams“ hat Klopstock den an sich überaus einfachen und handlungsarmen Vorgang, den er dramatisch darzustellen versuchte, mit einigen Episoden ausgestattet, die wenigstens ein gewisses Leben, einen vorübergehenden Wechsel der Stimmung in das sonst recht eintönige Trauerspiel bringen, wenn sie auch mit der eigentlichen Handlung in ganz losem, nur äußerlichem Zusammenhange stehen. Kain erscheint an Adams Todestage, um dem Vater, der die Sünde in die Welt gebracht und so die Lust zum Bösen auch auf ihn vererbt, auch ihn zum Frevel verleitet und dadurch unglücklich gemacht hat, zu fluchen, seine Todesqualen zu verstärken. Aber auch der jüngste Sohn Adams, Sunim, der sich in die Einöde verirrt hat, kommt wieder zu den Eltern; seine Rückkehr ist der letzte Lichtblick für den Sterbenden. Und endlich feiern ein jüngerer Sohn und eine Enkelin Adams ihre Hochzeit, und drei Mütter bringen zum ersten Mal ihre Kinder dem Stammvater dar, daß er sie segne.

Sollten auf die Erfindung dieser Episoden nicht die Episoden in Wielands epischem Gedicht „Der geprüfte Abraham“ eingewirkt haben? Auch hier kehrt am nämlichen Tage, da

---

[1]) Bd. II, Stück 8 (1734), S. 541–576.

[2]) Dritte Auflage (1742), S. 219.

Gott von Abraham die Opferung des Sohnes auf dem Berge Moria fordert, Isaak aus der Ferne von Haran, wo er ein Jahr lang bei seinen Verwandten geweilt hat, zu den Eltern zurück, und wenige Stunden nach ihm, während Abraham mit tiefstem, streng in seiner Seele verschlossenem Gram dem Tod des Geliebten entgegensieht, trifft Ismael mit seinem Erstgeborenen ein, um den lange Jahre nicht mehr gesehenen Vater wieder zu begrüßen und seinen Segen für sich und das Kind zu erbitten. Freude und Schmerz, Todesfurcht und neues Leben sind schon hier dicht neben einander gestellt; ein verschollener Sohn kehrt wieder, ein Enkel wird dem Stammvater dargebracht, daß er ihn segne. Freilich haben diese Erdichtungen Wielands nicht bloß den Zweck, eine angenehme Abwechselung in die sonst allzu gleichmäßige Grundstimmung des Werkes zu bringen; die Ankunft Ismaels und seines Sohnes ist vielmehr auch innerlich mit der Haupthandlung verbunden, und das gleichzeitige Zusammentreffen von Isaaks Rückkehr ins Elternhaus mit dem Todesbefehl der Gottheit an seinen Vater trägt nicht minder glücklich dazu bei, die Gemütserregung Abrahams und somit die menschliche wie die künstlerische Wirkung des Erzählten zu steigern. Doch gerade eine solche nur äußerliche Verwertung von Motiven, die in ihrem ursprünglichen Zusammenhang eine tiefere Bedeutung gehabt hatten, könnte, wie sonst häufig, so auch bei Klopstock ein Zeichen der Entlehnung und Nachbildung sein.

„Der geprüfte Abraham“ entstand im April und Mai 1753 und erschien im Herbst darauf.[1]) Im nämlichen Jahre, angeblich im Sommer,[2]) entwarf Klopstock sein Drama; 1755 führte er den Entwurf aus, sah die Dichtung 1756 neuerdings durch und veröffentlichte sie 1757. Demnach wäre eine Einwirkung der Wieland'schen Patriarchade, die Klopstock sicher alsbald nach der Vollendung des Druckes zu Gesicht bekam, kaum

---

[1]) Vgl. Bernhard Seuffert, Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe I. II. (Berlin 1904), S. 34.

[2]) Vgl. den Brief an Cäcilie Ambrosius von 1767, bei J. M. Lappenberg a. a. O., S. 190.

schon auf den Entwurf seines Trauerspiels, jedenfalls aber auf dessen Ausgestaltung im Sommer 1755 möglich. Zur vollen Gewißheit läßt sich freilich diese Vermutung nicht erheben, obgleich noch die eine und andere Ähnlichkeit im Aufbau beider Dichtungen sie zu unterstützen scheint. Wie Adam in Klopstocks Drama, so beugt sich Abraham in Wielands Epos tief erschüttert, aber in demütigem Gehorsam anbetend dem Willen der Gottheit. Wie bei Klopstock Seth als der Vertraute Adams gezeichnet ist, so nimmt bei Wieland Elieser dieselbe Stellung neben Abraham ein. Nur diesen beiden Beratern offenbaren Adam und Abraham zunächst den Beschluß des Höchsten; der Gattin verheimlichen sie mitleidsvoll das drohende Verhängnis bis zuletzt. So hegt denn auch Wielands Sara ebenso wie Klopstocks Eva noch kurz vor der Trennung von dem todgeweihten Sohn oder Gatten freudige Hoffnungen auf ungetrübtes Glück und spricht sie jubelnd aus. Ja selbst, wenn es bei Klopstock von dem lange in der Einöde verlorenen Sunim heißt, er sei wunderbar erhalten, wunderbar errettet worden,[1]) so könnte darin eine leichte Ähnlichkeit mit der später gestrichenen Episode des Wieland'schen Gedichts von Isaaks wunderbarer Rettung aus den Händen des Riesen in der Wüste bei Haran[2]) gefunden werden. —

Das zweite biblische Drama Klopstocks, „Salomo", zeigt in seinem Titelhelden einen grübelnden, zweifelnden Menschen, dem die Entschiedenheit des Entschlusses, die rechte Tatkraft durchaus mangelt, und den der Zweifel ruhelos, schwermütig und lebensüberdrüssig macht. Die Frage liegt da nahe, ob Klopstock nicht vielleicht bei der Zeichnung eines solchen Charakters unmittelbar durch den berühmtesten Zweifler der Weltliteratur, dem auch die trüben Stimmungen der Todessehnsucht nicht erspart bleiben, durch Hamlet, mitbestimmt worden ist.

---

[1]) Handlung III, Auftritt 2.

[2]) Im zweiten Gesang der Ausgabe von 1753, S. 26—30.

Shakespeares Tragödie war 1763, als der „Salomo“ geschrieben wurde, nicht mehr unbekannt in Deutschland. Schon Voltaires „Lettres sur les Anglais“ (1734) hatten eine — freilich ganz ungenaue — Wiedergabe des Monologs „To be or not to be“ in gereimten Alexandrinern gebracht (von Christlob Mylius 1750 in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“, die er mit Lessing herausgab, in deutsche, reimlose Alexandriner übersetzt). Seine „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“ vor der „Semiramis“ (1748) lenkte mit ihrer zwischen Spott und Bewunderung schwankenden Charakteristik des Shakespeare'schen Dramas, dem der französische Dichter gerade bei seiner „Semiramis“ so viel verdankte, wieder die Aufmerksamkeit auf „Hamlet“; ebenso sein höhnischer Bericht über dieses Trauerspiel in der kleinen Schrift „Du théâtre anglais“ (1761). Nun übertrug aber auch Moses Mendelssohn den Monolog, der Voltaire zunächst angezogen hatte, vortrefflich in deutsche Blankverse, pries ihn als ein Meisterstück vor den berühmtesten Monologen Corneilles, Racines, Addisons und Metastasios und flocht ihn 1758 in seine „Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften“ ein, die im zweiten Bande der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“ erschienen. Und als er 1761 diesen Essay in seinen „Philosophischen Schriften“ neuerdings in erweiterter und veränderter Gestalt veröffentlichte, fügte er noch den Anfang eines zweiten Monologs („O, what a rogue and peasant slave am I!“) und eine Szene zwischen Hamlet und Guildenstern in deutscher Übersetzung ein. Auch in den übrigen Aufsätzen jener Jahre, welche die deutschen Leser mehr und mehr mit Shakespeare bekannt zu machen suchten, wurde öfters auf „Hamlet“ hingewiesen.

So konnte Klopstock, der überdies mit Gerstenberg, dem Kenner und Bewunderer der Shakespeare'schen Poesie, persönlich befreundet war, leicht auf das Drama aufmerksam geworden sein und sich mit ihm, da eine deutsche Ubertragung des Ganzen noch nicht vorlag — die Wieland'sche erschien erst 1766 —, durch das Studium des englischen Originals näher bekannt

gemacht haben. Daß ihm übrigens „Hamlet“ nicht fremd war, dafür zeugen mit aller Bestimmtheit einige unzweideutige Anspielungen. Im ersten der „Gespräche von der Glückseligkeit“, die 1760 im dritten Bande des „Nordischen Aufsehers“ erschienen, zitierte er englisch „Shakespeares berühmten Vers: To be, or not to be, that is the question!“ und parodierte ihn mit Rücksicht auf die Frage, die er eben behandelte. Selbst wenn er ihn damals nur aus Voltaires und Mendelssohns Übersetzung des Monologs, dessen erste Zeile er bildet, kannte und dazu, wie sich von selbst versteht, die wenigen Sätze gelesen hatte, die Mendelssohn seiner Verdeutschung zum Verständnis der dramatischen Situation vorausschickte, so konnte ihm zur Not dies schon eine genügende Vorstellung von Hamlets Charakter erwecken, von den Eigenschaften wenigstens, die sein Salomo mit Hamlet gemein hat. In späteren Jahren kannte er den berühmten Monolog (und daneben wohl noch andre Stellen des „Hamlet“) auch aus dem englischen Wortlaute. Das zeigt unwiderlegbar die Anmerkung zu der Ode „Einladung“, worin er 1798 den Gebrauch der „ausländischen“ Worte „delay“ und „quietus“ in jenem Monologe tadelte.

Aus allen diesen Umständen ergibt sich nun freilich noch nicht mit Gewißheit, daß Shakespeares „Hamlet“ dem Dichter des „Salomo“ als Muster vorschwebte. Auch die augenscheinliche Ähnlichkeit in der Zeichnung der beiden dramatischen Hauptcharaktere, die gerade so weit geht, als bei der ganz auf das Religiöse, auf das jenseitige Leben gerichteten Dichternatur Klopstocks und bei der äußerlichen Verschiedenheit seines Stoffes von dem Shakespeares möglich war, beweist noch nicht unbedingt eine Abhängigkeit des deutschen Verfassers von dem englischen bei diesem Trauerspiele, sondern kann sie höchstens wahrscheinlich machen. —

Die Ereignisse, die Klopstock im „David“ behandelte, sind in der Bibel zweimal erzählt, im letzten Kapitel des zweiten Buchs Samuelis und in Kapitel XXII des ersten Buchs

der Chronika. Der deutsche Dichter schöpfte vornehmlich aus der zweitgenannten, an Einzelheiten reicheren Quelle, doch ohne die erste unbenutzt liegen zu lassen.

So stellte er gleich den Traum, der David zur Zählung seines Volkes bestimmt, im Einklang mit der Chronika als Eingebung Satans dar[1]) und bildete derselben Überlieferung gemäß die Vorgänge, welche die Lösung des büßenden Königs vom Fluche des Herrn begleiten: David sieht den Todesengel in der Wolke stehn zwischen Himmel und Erde und ein flammend Schwert nach Jerusalem hinhalten;[2]) und wie er nun Brand- und Dankopfer dem Herrn darbringt, fällt Gottes Feuer vom Himmel und verschlingt das Opfer.[3])

Aus dem zweiten Buch Samuelis nahm Klopstock dagegen die neun Monate und zwanzig Tage, die Joab zur Zählung des Volkes braucht.[4]) Daß aber Joab bei der Ausführung dieser Aufgabe mit Absicht säumt, setzte der deutsche Dichter eigenmächtig zu der biblischen Überlieferung hinzu; vielleicht glaubte er es aus der Nachricht der Chronika, die er gleichfalls verwertete, herauslesen zu dürfen, daß der widerwillig seinem König gehorchende Feldherr den Stamm Benjamin ungezählt ließ.[5]) Die Summe der waffenfähigen Männer in Juda gab Klopstock nach dem zweiten Buch Samuelis auf 500000 an,[6]) während die Chronika nur von 470000 weiß; die Gesamtzahl der Kriegstüchtigen in den übrigen Stämmen aber, die in den beiden biblischen Berichten sehr verschieden lautet, führte er in seinem Trauerspiel überhaupt nicht an, sondern umging, vielleicht auch mit wegen dieser Verschiedenheit, die Nennung der endgültigen Summe durch eine glückliche dramatische Wendung, wie deren gerade der „David“ leider allzu wenige aufweisen kann.

Bei den drei Strafen Gottes, zwischen denen der König

---

[1]) Handlung I, Auftritt 1 gegen den Schluß; II, 4; besonders V, 1.
[2]) Handlung V, Auftritt 16.
[3]) Handlung V, Auftritt 22 (gegen den Schluß) und 25.
[4]) Handlung I, Auftritt 1 und 8.
[5]) Handlung I, Auftritt 4, 6 und 9.
[6]) Handlung I, Auftritt 9.

wählen soll, hielt sich Klopstock teils an die Bücher Samuelis, indem er den Propheten Gad sieben (nicht drei) Jahre Teurung drohen ließ,[1]) teils an die Chronika, der er die Verkündigung der zweiten Strafe wortgetreu nachbildete:

„Drei Monde Flucht vor deinen Widersachern
Und deiner Feinde Schwert, daß dich's erreiche.“ [1])

Ebenso verwandte er für den Jebusiter, bei dessen Tenne David den Engel des Herrn stehn sieht, gleichmäßig die beiden Namen, die er in den zwei biblischen Quellen fand. Zuerst[2]) nannte er sie beide nebeneinander „Arnan Arafna“, dann bald mit den Büchern Samuelis den zweiten,[3]) bald mit der Chronika den ersten allein.[4]) Er hatte sich übrigens schon bei gelegentlichen Anspielungen auf dasselbe Ereignis im „Salomo“ abwechselnd des einen und des andern Namens bedient.[5]) Den Zug jedoch, daß der Jebusiter mit seinen Söhnen die Ernte dreschen läßt,[6]) konnte der Dichter des „David“ wieder nur aus der Chronika entlehnen. Den Kaufpreis endlich, um den der König den Raum zum Altar in der Tenne und das Opfertier erwirbt, bezeichnete Klopstock nicht genauer, sondern sprach nur von „vielen Sekeln Silbers“;[7]) die beiden biblischen Berichte wichen gerade in den Angaben über die Höhe dieser Summe gewaltig voneinander ab.

Anhangsweise sei hier noch die Rede von einem dünnen Oktavbändchen von 35 Seiten, das die K. Hof- und Staatsbibliothek zu München besitzt. Es trägt die Aufschrift: „Ein Singspiel in zwoen Handlungen betitelt Abels Tod, auf dem

---

[1]) Handlung III, Auftritt 7.

[2]) Handlung IV, Auftritt 24.

[3]) Handlung V, Auftritt 13, 16, 22 und 25.

[4]) Handlung V, Auftritt 13, 17, 19 und 22.

[5]) Handlung II, Auftritt 1: Arafna (während die Schilderung des ganzen Vorgangs mehr zu dem Bericht der Chronika stimmt); Handlung IV, Auftritt 11 (am Schluß): Arnan.

[6]) Handlung IV, Auftritt 24.

[7]) Handlung V, Auftritt 22.

grossen Haupttheater in der Universität zu Salzburg bey Austheilung der Prämien im Jahre 1778 vorgestellet. Salzburg, gedruckt in der Hof- und akademischen Buchdruckerey.“ Die Rückseite des Titelblattes enthält folgenden Vorbericht: „Herr Patzke ist der Verfasser dieses Singspieles und Herr Rolle, Musikdirektor in Berlin, hat es in die Musik gesetzet. Herr Klopstock hat im Texte viel theils geänderet, theils vermehret, welches aber mit dem rollischen Musiksatz nicht mehr übereinstimmt. Am Ende schien uns in der Musik, die wir haben, etwas weggeblieben zu seyn; in welcher Vermuthung wir nach dem Exemplare des Herrn Klopstock in Rucksicht auf die Thirza sind gestärkt worden: diesen Abgang aber hat Herr Michael Hayden hochfürstlicher Konzertmeister allhier, vollkommen ersetzet.“

Das Stück, das sich nun in zwei Handlungen von je zehn Auftritten anschließt, ist in der Tat das musikalische Drama „Der Tod Abels“ von Johann Samuel Patzke, das mit der Musik Johann Heinrich Rolles zuerst 1771 zu Leipzig im Klavierauszug erschienen ist.[1]) Der Komponist war zwar nicht in Berlin, sondern in Magdeburg Musikdirektor, wie übrigens auch aus dem Titelblatt von 1771 zu ersehen war. Dieser geringfügige Fehler darf uns aber an und für sich noch kaum mißtrauisch gegen die weiteren Angaben des Salzburger Vorberichts machen. Klopstock war mit Patzke und Rolle befreundet; ein biblisches Drama von Patzke durfte von vornherein seiner Teilnahme gewiß sein, auch wenn es sich nicht in Einzelheiten als Nachahmung seiner eignen Dichtungen verwandten Charakters erwiesen hätte. Durch welche besonderen Umstände er freilich bewogen werden konnte, den Text des Freundes zu verbessern und zu vermehren, bleibt für uns völlig im Dunkel. Auch sein Briefwechsel bietet nirgends eine aufhellende Andeutung. Doch lauten die Worte in dem Vorbericht des ungenannten Salzburger Herausgebers zu be-

---

[1]) Vgl. dazu Waldemar Kawerau, Aus Magdeburgs Vergangenheit (Halle a. Saale 1886), S. 220—224 und 311.

stimmt, als daß sie nicht wenigstens der gewissenhaftesten Nachprüfung würdig schienen. Reden sie doch sogar von einem „Exemplare des Herrn Klopstock“. Sollte darunter ein von Klopstock selbst geschriebenes oder doch von ihm durchkorrigiertes und ergänztes Exemplar des Singspiels verstanden sein? Oder bedeutet jener Ausdruck nur eine Abschrift des Textes mit den Änderungen, als deren Verfasser Klopstock galt? Eine Abschrift der musikalischen Komposition, die aus Klopstocks Besitz in die Hände des Leiters der Salzburger Aufführung gekommen wäre, kann nicht gemeint sein; in diesem Falle hätte man ja die fehlende Musik aus dieser Kopie entnehmen können und Michael Haydn nicht zu Hilfe zu rufen brauchen. Doch die Worte des Vorberichts sind auch in dem Hinweis auf Thirza nicht recht klar. Denn in dem Klavierauszug von 1771 befindet sich Thirza, die Gattin Abels, „am Ende“ überhaupt nicht unter den handelnden oder singenden Personen, sondern hat bereits mehrere Szenen vorher ihre Rolle beschlossen; in dem Salzburger Text erscheint sie am Ende nur als Leiche auf der Bühne. Der Ausdruck in dem Vorbericht hat nur dann einen Sinn, wenn er nicht streng wörtlich gemeint ist. Die letzten Nummern des Klavierauszugs von 1771 sind außer dem Schlußchor fast durchweg als Recitative komponiert, nehmen also beim Vortrag nicht allzuviel Zeit in Anspruch. Daher mochte der Verfasser des Vorberichts den Eindruck gewinnen, als ob die letzte Arie der Thirza, die vor diesen Nummern gesungen wird, doch ungefähr am Ende des ganzen Werkes stehe.

Die Unterschiede zwischen der Fassung des Singspiels von 1771 und der von 1778 sind allerdings beträchtlich. Zunächst ist ziemlich in allen Szenen der Einzelausdruck 1778 öfters verändert worden; ferner enthält der Salzburger Druck vor dem Schlußchor noch eine große, zu dem Texte von 1771 neu hinzugedichtete Szene, aus der wir auch Thirzas Tod erfahren. Äußerlich geringfügigere und doch recht wichtige Veränderungen des späteren Druckes sind die Gliederung des Ganzen in Handlungen und Auftritte sowie die Einflechtung verschiedner

Bühnenanweisungen, Angaben für die Szenerie und für das Spiel, kurz die Umwandlung des im Konzertsaal aufgeführten Oratoriums in ein auf der Bühne darzustellendes musikalisches Drama. Zu diesem Behuf ist gleich zu Anfang[1]) bemerkt: „Der Schauplatz stellet eine anmuthige Ebene in den Gefilden Edens vor, in dessen Mitte eine mehr durch Natur, als Kunst verschönerte Laube befindlich ist. Tiefer hinein verdichtet sich das Gesträuch immer mehr, daß nur einige Wiesenräume zwischendurch scheinen. Vornenher seitwärts ist ein Wasserfall und eine Rasenbank.“ Die übrigen Angaben ähnlichen Charakters sind unbedeutender und verlohnen nicht die wörtliche Wiedergabe.

Im einzelnen weist der Salzburger Druck von 1778 (= S) gegenüber der Leipziger Ausgabe von 1771 (= L) Änderungen des Wortlauts, die nicht ganz unwesentlich sind, in folgenden Fällen auf:

Erste Handlung.[2])

L 3: Lobt den Herrn! in frühen Düften lobet ihn der Blumen Flor. — S 5: . . In Balsamdüften freut sich sein der . .

L 4: Aus seiner Höhle brüllt . . — S 6: Aus jeder Höhle . .

L 5: . . tön' ihm früh dein Lobgesang! — S 6: tön' ihm froh . .

L 6: . . von schwerer Arbeit schwitzet. — S 6: von saurer Arbeit . .

L 6: . . mein dunkles Traumgesicht. — S 6: mein ängstlich . .

L 6: Sah ich im Traum auf Blumenwegen nicht alle Kinder Abels gehn? — S 6: Im Traum sah ich auf Blumenwegen die Kinder Abels lüstern gehn.

L 7: Im dunkeln Schatten . . — S 7: Im kühlen Schatten . .

L 7: Nur sanfte Lieder sangen sie. — S 7: und Freudenlieder . .

L 8: Noch seh' ich, wie man sie als Sklaven bindet, hört nicht ihr Flehen, nicht ihr Schrein und führt sie weg . . —

---

[1]) S. 4 der Salzburger Ausgabe.

[2]) Diese Angabe fehlt in L. — Im Folgenden bezeichnen die Zahlen die Seiten von L und S.

S 7: . . bindet, ihr Flehn nicht achtet. Ach, sie schrein! Man treibt sie fort . .

L 10: Umsonst ist dieses Flehen. — S 7: . . dies mein Flehen.

L 11: Elender, du mußt elend sein! — S 7: Mühsel'ger, du . .

L 13: Ach, daß ich diesen Trauerton von deinen Lippen nicht gehöret! — S 8: Ach, hätt' ich . .

L 15: Kein Geschöpf ruft Gott zum Elend hervor. — S 9: . . rief Gott . .

L 18: . . in der Erde fernsten Tagen . . — S 10: in der Zukunft . .

L 18: . . über deinem Haupte stehn . . — S 10: . . deinem Staube . .

L 25: Ich habe meinen Erstgebornen wieder funden. — S 12: . . meinen erstgebornen Sohn gefunden.

L 26: Ich Elender schäme . . — S 13: Ich Wahnsinn'ger . .

L 26: . . und mich in Trübsinn eingehüllet. — S 13: mich selbst in . .

L 26: Du kannst mir vergeben und siehest nicht zurück . . — S 13: Du wirst mir vergeben. O sieh nicht mehr zurück . .

L 27: . . ein leichter Traum . . — S 13: ein falscher Traum . .

L 32: Die besten Blumen . . — S 15: Die schönsten Blumen . .

L 32: O paradiesisch schönes Leben! — S 15: O reinste Wollust! süßes Leben!

L 34: . . will ich an meinem Altar danken. — S 15: . . an dem Altare . .

L 34: Willst du nicht auch zu deinem Altar gehn? — S 16: . . auch aus Dank zu deinem gehn?

L 34: . . dem Herren angenehm. — S 16: dem Höchsten . .

L 34: . . und auch dem Herrn ein Opfer bringen. — S 16: dem Herrn auch meine Gabe bringen.

L 36: So lasterhaft war Kain nicht, als ihr dadurch mich macht. — S 17: . . dadurch ihn macht.

L 36: . . bezwingt auch leichtern Gram, der zu dem Herzen dringt. — S 17: besiegt auch manchen Gram, der sonst zum Herzen dringt.

L 36: Schau, alles ruft . . — S 17: Sieh, alles . .

L 36: Mit Unmut ist vor Gott von uns niemand erschienen; wir sollen ihm mit Freuden dienen. — S 17: Zu Gott mit Unmut nahn, wer soll sich das erkühnen? Mit Freuden sollen wir ihm dienen.

L 37: Froh geht dir die Sonne auf. — S 17: . . geht uns . .

L 40: Opfert mit dem frohsten Triebe. — S 17: . . dem reinsten Triebe.

L 42: . . meine Zärtlichkeit, die nichts als deine Lieb' erfreut. -- S 18: meine Zärtlichkeit; die sei dir, Bruder, stets geweiht.

Zweite Handlung.[1])

L 49: Das Opfer selbst wird seinen Gram zerstreun. Des Herren Gnade wird . . — S 19: Der Andacht Glut wird seinen Gram zerstreun. Des Höchsten Gnade . .

L 49: Erheitert das Gemüt! — S 20: Erhebet das Gemüt!

L 51: . . braune, schattigte Locken . . — S 20: braune, kunstlose Locken . .

L 54: . . von Abels Altar steigt er auf. — S 21: von Abels Opfer . .

L 55: . . strömt von dem Altar her. — S 21: strömt vom Altare her.

L 61: Ach weh! Verworfen ist der Hassende. — S 21: O Schmerz! Verworfen ist des Neiders Herz.

L 63: Welch ein Schmerz, Besorgnis, schreckliche Besorgnis füllt mein Herz! — S 21: Welche Pein, Besorgnis, schreckliche Besorgnis nimmt mich ein!

L 63: Welche Nacht von Elend . . — S 22: . . von Unheil . .

L 65: Nichts war in der Natur für ihn ein Quell der Lust. — S 23: Nichts hatte die Natur für ihn zu einer Lust.

---

[1]) Die Angabe fehlt in L. Mit dem Aufbruch Kains und Abels zum gemeinsamen Opfer und dem sich daran reihenden Chorgesang der Kinder Adams schließt in S die erste Handlung; die zweite stellt das Opfer selbst, die Ermordung Abels, die allgemeine Trauer darüber und Gottes Gericht über Kain dar.

L 65: Da er vor Adam tränend lag . . — S 23: Als er . .

L 65: . . der Tag, der meinen Wunsch erfüllt. — S 23: . . unsern Wunsch . .

L 65: Nun ihm der Herr ganz seine Gnad' entzieht — gerecht ist Gott! — wer weiß, wohin sein Fuß entflieht! — S 23: Wenn ihm der Herr ganz seine Huld entzieht - gerecht ist Gott! — weh mir, wenn Kain gar entflieht!

L 66: So sink' ich unter Schmerzen, die dem beklemmten Herzen der Hoffnung Trost entrückt. — S 23: . . Schmerzen, so wird dem bangen Herzen . .

L 70: Allmächtiger, du wirst . . — S 25: Allwaltender . .

L 71: Wie liegt die Hülle da im Gras! – S 25: . . die Leiche . .

L 78: Ich muß ihn suchen und sagen. — S 27: . . suchen, ihm sagen.

L 78: Gott sieht auf uns herab. — S 27: Gott seh' auf uns herab!

L 79: Nichts kann mir ihn wieder geben. — S. 27: . . ihn mir . .

L 80: Dann hätte meinen Geist sein Hauch in sich gesogen. — S 28: Dann hätte meinen Hauch sein Geist an sich gezogen.

L 81: . . zum Himmel aufgeflogen. — S 28: dem Himmel zugeflogen.

L 86: . . reuend flehen . . — S 29: reuig flehen . .

L 87: . . beider Kinder Mörderin. — S 30: beider Söhne . .

L 88: Ich eile zu euch her. — S 30: Ich komme . .

L 88: Er lebet, Kain. — S 30: Es lebt mein Kain.

L 89: So schauerte ich nie. — S 31: So schauerte mich nie.

L 90: Gewissensangst und Pein bezeichnen dich. — S 31: . . bezeichne dich!

L 93: . . bei seinem Grabe . . — S 35: bei Thirzens Grabe . .

Die hier verzeichneten Änderungen der Lesarten von L durch S sind fast durchweg unzweifelhafte Verbesserungen. Eine Ausnahme bildet nur S 23 „Nichts hatte die Natur für ihn zu einer Lust“; warum hier die viel schönere Wendung

in L überhaupt und noch dazu so unglücklich verändert wurde, ist unerfindlich. Auch bei S 21 „von Abels Opfer“ und S 22 „von Unheil“ kann man zweifeln, ob der Ausdruck in L nicht vielleicht den Vorzug verdiente; unbedingt als Verschlechterungen wird man jedoch hier die Lesarten von S nicht tadeln dürfen. In den übrigen Fällen aber ist der Ausdruck in S bald sprachlich richtiger und klarer, bald leichter und freier und besonders edler, dichterisch reicher geworden. Ungeschickte, gezwungene Stellungen und Satzbildungen sind verschwunden; an mehreren Orten sind bezeichnendere Worte gewählt, Worte, die mehr sagen, lebendigere Vorstellungen bei dem Hörer erwecken; besonders oft ist die allzu einförmige, unter der raschen Wiederholung der gleichen Worte leidende Sprache von L durch einen größeren Wechsel des Einzelausdrucks bunter geworden. Gelegentlich ist auch einmal eine allgemeine Sentenz zu einem einfachen Erfahrungssatz von bestimmterer Art umgebildet[1]) oder ein verletzend schlechter Reim beseitigt worden.[2]) Nicht alle Unbeholfenheiten des Ausdrucks sind getilgt; die künstlerisch weder selbständige noch wahrhaft bedeutende Darstellung Patzkes erscheint auch jetzt nicht vom Adel höchster Poesie verklärt: nur Einzelheiten sind glücklich verbessert, vielleicht die Flecken, die einen reinen Geschmack am meisten stören mochten, mit geschickter Hand weggewischt. Undenkbar wäre es nicht, daß Klopstock diese Verbesserungen angebracht hätte. Die Rücksicht auf Rolles Komposition, der er sich getreulich anschmiegen mußte, könnte ihn ja recht wohl an durchgreifenderen Änderungen verhindert haben. Freilich, ein spezifisch Klopstockisches Gepräge weist keine der neuen Lesarten von S auf, und daß ein Dichter von dem künstlerischen Empfinden und der Sprachgewalt Klopstocks die erwähnte Schlimmbesserung auf Seite 23 sich hätte zu Schulden kommen lassen, wäre höchst auffallend.

Nun enthält aber der Salzburger Druck noch eine ganz neue, große Szene. Nachdem Kains Gattin Mehala den Eltern

---

[1]) L 15 = S 9.
[2]) L 61 = S 21.

das Gericht des Herrn über den Brudermörder und ihren eignen Entschluß, dem Unstät-Flüchtigen zu folgen, verkündigt und für ihre aufopfernde Gattenliebe den Segen Adams und Evas empfangen hat, eilt sie vom Schauplatz ab, „und der Vorhang geht schnell auf". Damit dürfte wohl ein Vorhang im Hintergrund der Bühne gemeint sein, nach dessen Aufziehen die Hinterbühne sichtbar wurde, die nun noch einen weiteren Schauplatz außer dem zu Anfang des Salzburger Textes beschriebenen zeigte. Doch ist darüber nichts Genaueres bemerkt. Die Szene selbst lautet wörtlich folgendermaßen: [1])

„Letzter Auftritt.

Thirza, über die Leiche ihres Abels hingestürzt. Hanniel, Sunam[2]) samt anderen Kindern, die um Abels Leichnam Blumen streuen.

Die vorigen.[3])

Hanniel, hervorläufend.[4])

Ach Eva! komm und hilf! die Mutter schläft sehr tief.
Sie gab mit Aug und Hand mir gar kein einzges Zeichen;
Da ich doch weinend bath, und Mutter! Mutter rief.

Eva.

Gott steh ihr bey! vielleicht kann ich sie noch erreichen,
Bevor sie stirbt.

Sie läuft mit dem Hanniel der Thirza zu.

Allein — sie ist — ia, sie ist todt! —
Das Auge starrt, — die Lippen sind erblasset! —
Welch' neue Quaal, da Thirza mich verlasset! —

Sie sinkt auf die Rasenbank nieder.

---

[1]) S. 32—35 des Salzburger Druckes.

[2]) Beide sind schon im Personenverzeichnis von S als Abels Söhne aufgeführt; in L fehlen ihre Namen.

[3]) Adam und Eva.

[4]) So S.

Adam.

Was hör ich? — Thirza lebt nicht mehr? — Gerechter Gott! —
Mir schwüllt vor Angst die Brust! — Gieb Kraft bey solchen Plagen,
Sonst kann mein Vaterherz den Schmerzen nicht ertragen;
Er wird zu schwer! er wird zu schwer!

Er lehnt sich seitwärts an die Laube.

Eva, sich erholend.

Wie ist mir? (Umher sehend.) Welche dunkle Nacht
Benahm mir all' Gefühl, und schloß mir beyde Augen? —
Gott! — ach! was habe ich — was habe ich gethan! —
Ich hab den Tod, — ich hab dieß Uebel aufgebracht. —

Sie sieht die Leichen an.

O die Unschuldigen! — Herr! laß mich — laß mich sterben!

Sie weint.

Adam, sich aufrichtend.

Wie? Eva! fasse dich! und eile dem Verderben
Durch allzubangen Gram nicht selbsten zu! —
Wir haben dieß, und noch weit mehr verschuldet.
Nur Gnade ists, wenn Gott uns hier noch länger duldet.

Sunam.

Ach Bruder! welcher Schmerzentag
Stört heut auf einmal alle Ruh!
O[1]) Schmerz! Mein Vater ist erblichen!

Hanniel.

O Quaal! die Mutter ist entwichen!

Beyde.

Nun sind wir Vater-mutterlos:
Ach! der Verlurst ist gar zu groß.

Sunam.

Nur du, o Adam! du allein,

---

[1]) Dieser und die folgenden sieben, im Druck eingerückten Verse sind in S schon durch die Druckschrift als Arien- und Duettentext bezeichnet.

Hanniel.

Nur du, o Eva, du allein,

Beyde.

Ihr könnet uns verlassnen
Sunam. / Hanniel. } Statt { Abel Vater / Thirza Mutter } seyn.

Adam.

Der Enkel Klaggeschrey
Durchdringt, erschüttert mich, gräbt alle Wunden neu.
Gott! unterstütze mich! — gieb meiner Gattinn Gnade!

Eva.

Mein[1]) Abel, meine Thirza todt!
Sie sind dahin! — O Schmerz! Ach, welcher Schade!
Sunam. Mein Vater, / Hanniel. Die Mutter, } todt!

Beyde.

Sie sind dahin! — O Schmerz! Ach, welcher Schade!

Adam.

Der Herr allein, der Herr ist Gott!
Er ist allein Herr über Tod und Leben.
Deßhalben klaget nicht! sein Urtheil ist gerecht;
Er kann dieß, was er nimmt, uns hundertfältig geben.
Auch in der Strafe bleibt er Vater: ich der Knecht.
Des Abels und der Thirza Grab
Ihr zarten Enkel! helfet mir
Mit Rosen und Cypressen zieren.
Wo Abel liegt, bey dieser Laube hier,
Will ich den Hauch, den ich vom Höchsten hab,
Ihr Enkel! unter euch zum Schöpfer wieder führen."

---

[1]) Auch dieser und die folgenden drei Verse sind in S als Arien- und Duettentext bezeichnet.

Darauf folgt unmittelbar der Chorgesang, der schon in der Leipziger Ausgabe von 1771 den Schluß des Singspiels bildete.

Die Frage, ob dieser ganze im Salzburger Druck zuerst erscheinende Auftritt von Klopstock verfaßt sein könne, wird wohl keiner, der den Stil dieses Dichters einigermaßen kennt, zu bejahen wagen. Schon die Versart, meistens gereimte, dann und wann aber auch reimlose Alexandriner, in die mehrfach fünf-, ja vier- und dreifüßige Jamben eingemengt sind, ließe uns kaum an Klopstock denken, der den Reim bloß in seinen geistlichen Liedern und Sinngedichten verwertete, doch auch in diesen nur ganz vereinzelt sich des Alexandriners bediente. Völlig unmöglich jedoch wären bei dem norddeutschen Dichter landschaftlich-bayrische Sprachformen wie „verlasset", „der Schmerzen", „deßhalben"; und die Form „selbsten" müßte bei ihm in einer so pathetischen Stimmung mindestens sehr auffallen. Wie käme er zu der Redewendung „den Tod oder ein Übel aufbringen" und gar zu den Plattheiten „Ach! der Verlurst ist gar zu groß!" oder „O Schmerz! Ach, welcher Schade!" Aber überhaupt die ganze, prosaisch-nüchtern stammelnde Sprache dieser Szene, die sich niemals zu einem wahrhaft mächtigen Ausdruck der Empfindung oder eines geistig bedeutenden Gedankens erhebt, ist einem Klopstock nicht zuzutrauen. Zudem ist der 1778 neu eingefügte „letzte Auftritt" seinem seelischen Gehalte nach überaus dürftig, in seiner Form unbeholfen, ja auch für den dramatischen Aufbau und die Gesamtwirkung des Singspiels nicht glücklich erfunden: der Tod Thirzas und die Klage über ihn schwächt die Trauer über Abels Tod eher ab, die in Patzkes ursprünglicher Fassung von 1771 allein die volle Teilnahme des Zuhörers gefesselt hält. Als Verfasser dieses „letzten Auftritts" ist darum ein Dichter von einiger künstlerischen Bedeutung überhaupt, ganz besonders aber Klopstock undenkbar. Die Schuld an diesem Einschiebsel trägt vielmehr vermutlich ein bayrischer oder österreichischer Reimschmied, der in persönlicher Beziehung zu dem Universitätstheater in Salzburg stand.

Wahrscheinlich ist auf seine Rechnung auch die neue Gliederung und szenische Umwandlung des ursprünglichen Oratoriums zu setzen. Ob aber die sprachlichen Verbesserungen des Patzke'schen Textes von demselben Verfasser herrühren können, scheint zweifelhaft. Viele von ihnen dürften dazu wohl zu gut sein; jedenfalls bewährt sich in ihnen ein viel sorgfältiger prüfender Geschmack und ein viel feiner hörendes Ohr als in dem „letzten Auftritt" von 1778. Vielleicht lagen hier wirklich Verbesserungen des Wortlauts von 1771 von Klopstocks Hand vor; der schließliche Bearbeiter des Salzburger Textes mag nun freilich auch diese Verbesserungen noch vermehrt und so etwa die oben bemerkten weniger glücklichen Veränderungen verschuldet haben. Bei solchem Sachverhalt ließe sich die Erwähnung Klopstocks im Vorbericht des Salzburger Druckes wenigstens zum Teil rechtfertigen; zur Hälfte sollte ja unter allen Umständen der Name des berühmten Dichters nur als Reklame für die neue Bearbeitung dienen. Aber auch wenn so Klopstock einen kleinen Anteil an dem Singspiel von 1778 behalten sollte, so hätte er doch keinesfalls in J. W. Nagls und Jakob Zeidlers „Deutsch-österreichischer Literaturgeschichte"[1]) schlankweg als Verfasser von „Abels Tod" genannt werden dürfen.

[1]) Wien 1899. S. 710.