



A.

A.

(Musik.)

Der Name eines der sieben Töne der heutigen diatonischen Tonleiter, sonst auch *La* genannt*). Dieser Ton ist in der Ordnung der sechste, seit dem man gewohnt ist, den untersten Ton des Systems mit *C* zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Saiten durch die Buchstaben des Alphabets zu bezeichnen, gaben natürlicher Weise, der tiefsten Saite das Zeichen *A* und den folgenden die darauf folgende Buchstaben, und bezeichneten die unterste Octave der Töne also: *A, B, C, D, E, F, G, a*. Der bekannte Guido aus Arezzo, der im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notensystem soll erfunden haben, that zu dem damaligen System der Töne in der Tiefe, also unter *A*, noch einen hinzu, den er mit dem griechischen Gamma Γ bezeichnete. Folglich bestand damals die unterste Octave aus den Tönen: $\Gamma, A, B, C, D, E, F, G$. Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton *F* und so gar die Töne

*) *S. Solmisten.*

Erster Theil.

E, D und *C* noch könnten gebraucht werden. Daher entstand das heutige System, welches von *C* anfängt, und darinn der Ton *A*, welcher ehemals der erste war, nun der sechste ist.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton *A* der Grundton ist. Die auf- und absteigende Tonleiter der Tonarten *A* dur und *A* mol, wird, im Artikel Tonart, gefunden.

Abdruck.

(Zeichnende Künste.)

Jedes Werk, das durch Aufdrucken eines weichen Körpers auf einen harten, die in diesem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künsten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit diesem Namen belegt.

Abdrücke von Kupferstichen, und Holzschnitten. Wie die Abdrücke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel Kupferdrucker beschrieben. Hier ist bloß von der Beschaffenheit der Abdrücke die Rede. Von derselbigen Kupferplatte kön-

A

nen

nen die Abdrücke von verschiedener Güte seyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Pressen derselben, verliert sie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden schwächer, die Platte nutzt sich ab; zuletzt verliert sich die feinsten Striche und die stärksten werden stumpf. Als denn giebt die Platte nur schlechte Abdrücke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit ist, durch unflüssige Besorgung des Druckens schlecht werden.

Die besten Abdrücke müssen unter den ersten hundert oder zweyhundert, die gemacht worden sind, ausgesucht werden. Diese stellen die Arbeit der Kupferstecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feinste in den halben Schatten, auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, ist darinn noch vorhanden. In den folgenden hundert fängt die Platte an nach und nach schlechter zu werden, die starken Striche werden stumpf und die feinsten zu schwach, oder verliert sich allmählig. Man kann also an diesen Abdrücken weder die ganze Schönheit eines Kupferstichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemäldes, nach welchem er gemacht ist, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemäld in Absicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung ist, je wesentlicher ist es, daß man von dem Kupfer desselben die besten Abdrücke habe. Die Gemälde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können auch aus schwächeren oder unvollkommenen Abdrücken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt ist von Abdrücken zu wissen, daß gestochene Platten mehr gute Abdrücke geben, als radirte, weil die Striche in diesen niemals so tief, als in jenen sind. Eine gut gestochene Platte giebt insgemein an tausend

leibliche Abdrücke. Eine radirte, mehr oder weniger, nachdem sie bearbeitet ist, 500 bis 600.

Die schlechtesten Abdrücke sind diejenigen, die von Platten gemacht sind, die schon aufgestochen worden, oder in denen man den verschwächten Strichen wieder durch den Grabstichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferstiche hat, entdeckt sehr leicht die Abdrücke, die von solchen Platten gemacht worden.

Es würde eine sehr vortheilhafte Sache seyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrücke aushielten. Dazu aber ist kein ander Mittel, als ein Metall, das fester als Kupfer ist, zu nehmen. Es wäre zu versuchen, ob nicht stählerne Platten, oder feine eiserne zu brauchen wären. *)

Abdrücke von geschnittenen Steinen und Schaumünzen. Man macht sie insgemein von feinem Siegelat. Dieses geschieht entweder in der Absicht, sie als Kunstwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüsse und der Pasten zu verschicken. In beyden Fällen ist sehr nöthig, das feinste Lat zu nehmen, und sie auf Tafelchen von Holz zu machen, weil die Abdrücke auf Papier sich insgemein werfen. Man kann sie auch in Wachs machen; aber diese Materie wirft sich ebenfalls, und da sie sehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrücken leicht alle Schärfe benehmen. Eine besondere Art von Abdrücken sind die, welche man mit Schnellloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beschreiben.

Das Schnellloth, oder die Masse zu diesen Abdrücken, besteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zusammen gemischt sind. Zuerst wird das Bley geschmolzen. Wenn es fließt, so wirft man etwas Fett darauf, daß es

*) S. Kupferplatte.

nicht zu A
das Zinn
die Masse
denn abgeg
tall brauch
her noch ei
abgegossen
sanfter wi

In diese
worden, r
oder die F
ben, wenn
und ihre F
gedruckt, e
Dieses erfo
einige Vors
anzeigen wi

Man nim
etwa eine C
chem das A
das wegspr
Seiten des
de. Auf de
man ein ha
auf welchen
Abschlagen
ze, welche
eine harte
feinem Tho
terie auf ein
oben bequ
macht, ob
Holz eingela

Man nim
starkes gelei
dem Rand e
kleines Sch
abzuschlagen
Dieses leget
Boden des
gießt es vol
Schnellloth,

nem weichen
setzende Hau
Wenn ma
loth anfäng
Flüssigkeit zu
die abzdruk
recht und so
auf; so drü

nicht zu Aschen brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemischt, die Masse wohl umgerührt und alsdenn abgegossen. Ehe man dieses Metall braucht, ist es gut, daß es vorher noch ein paarmal geschmolzen und abgegossen werde, weil es dadurch sanfter wird.

In diese Masse, die flüßig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrücke derselben, wenn sie anfängt zu erkalten, und ihre Flüssigkeit zu verliehren, abgedruckt, oder vielmehr abgeschlagen. Dieses erfordert gewisse Handgriffe und einige Vorsichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kasten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abschlagen geschieht, damit das wegspritzende Schnellloth von den Seiten des Kastens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kastens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abschlagen geschieht. Die Schaumünze, welche man abdrucken will, oder eine harte Form derselben, wird mit feinem Thon, oder einer andern Materie auf ein Stück Holz, das man von oben bequem anfassen kann, fest gemacht, oder allenfals halb in das Holz eingelassen und daran befestiget.

Nun nimmt man ein kleines Stück starkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rand etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuschlagende Münze liegen könnte. Dieses leget man auf das, an dem Boden des Kastens liegende, Papier, gießt es voll von dem geschmolzenen Schnellloth, von welchem man mit einem weichen Gartenblatt die sich oben setzende Haut sanft abstreift.

Wenn man merkt, daß das Schnellloth anfängt zu erkalten, und seine Flüssigkeit zu verlieren, so schlägt man die abzudruckende Schaumünze senkrecht und so stark, als man kann, darauf; so drückt sie sich sauber in das

Loth ab. Bey dem Aufschlagen spritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deshalb entweder das Gesicht wegkehren, oder eine Maske, mit Gläsern vor den Augen, vor sich nehmen, auch die Hand mit einem Handschuh versehen, und überhaupt sich so rüsten, daß man von dem herumspritzenden heißen Metall keinen Schaden leide. Dieses Verfahren ist uns von Herrn Lippert in Dresden mitgetheilt worden.

Abdrücke geschnittener Steine in Glas, werden Pasten genennet, und an ihrem Orte beschrieben; von den Abdrücken derselben in eine weiße thonartige Materie ist in dem Artikel Abgüsse das mehrere nachzusehen.

Abentheuerlich.

(Dichtkunst.)

Eine Art des falschen Wunderbaren, dem selbst die poetische Wahrscheinlichkeit fehlet. Von dieser Art sind die ungeheuren Heldenthaten und andre Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen besteht darin, daß es aus einer Welt hergenommen ist, wo alles ohne hinreichende Gründe geschieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der wirklichen Natur unmöglich sind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet sich sowohl in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künsten ist das so genannte Grotoske eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chinesischen Mahlereyen, da Häuser und Landschaften in der Luft schweben.

Diese Gattung des Ungereimten herrscht insgemein in den Träumen, wo die unmöglichsten Dinge wirklich scheinen; aber jede erhitzte und vom Verstand ganz verlassene Einbildungung:

dingskraft, bringt abentheuerliche Vorstellungen hervor. Es scheint, daß die Völker der heißen Morgenländer, mehr, als andre, diesen Ausschweifungen der Einbildungskraft unterworfen seyn; denn der Hauptstis des Abentheuerlichen ist in den Romanen, in den Gedichten und so gar in der Theologie dieser Völker. In den arabischen Erzählungen von tausend und einer Nacht, ist fast alles in dieser Art. Die abendländischen Völker scheinen durch ihre Bekanntschaft mit den Arabern, auf das Abentheuerliche gekommen zu seyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker sich am meisten ausgebreitet hatten, scheint das übrige Europa damit angesteckt zu haben. Es ist eine Zeit gewesen, wo diese Ausschweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Gesinnungen übergegangen sind; wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geschmak in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern bloß zur Belustigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheuerlichen Welt hergenommen, sind oft sehr ergetzend und ein Labfal des Geistes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verstand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieser Art haben ihren Werth. Es scheint, daß Hr. Wieland bey Bekanntmachung seines Idris die Absicht gehabt, Deutschland ein Werk dieser Gattung zu liefern, das in seiner Art classisch werden sollte, so wie es der Orlando furioso des Ariosti in Italien ist. Es fehlt in der That diesem Werk nicht an glänzenden poetischen Schönheiten; doch scheint etwas mehr, als dieses erforderlich zu seyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation classisch zu machen.

So angenehm das Abentheuerliche in scherzhaften Werken werden kann, so widrig wird es, wenn in ernsthaf-

ten Werken, aus Mangel der Uebersetzung, das Große und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen stehenden Dinge, liegen insgemein nahe an einander. Wenn den Dichter da, wo er das Große oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblick verläßt, so schleicht sich plötzlich das Abentheuerliche an solchen Orten ein, wo es höchst anstößig wird. Die Begierde, gewisse Gegenstände recht groß vorzustellen, kann diese Wirkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieses selbst dem großen Corneille begegnet ist, der mehr als einmal das Große seiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Eben dieses ist einem deutschen Dichter in seinen Trauerspielen, in Ansehung der Empfindungen und Leidenschaften, mehr als einmal wiederfahren. Das Große und das Wunderbare hat seine Gränze, die zwar nicht durch eine bestimmte Linie kann gezeichnet werden, die aber nicht leicht überschritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verstande begleitet werden. *)

Abgüsse.

(Bildende Künste.)

Man hat zum großen Vortheil der Kunst, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künste durch das Aufgießen einer flüssigen sich hernach verhärten den Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden Abgüsse genannt. Man hat sie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps ist die gemeinste Materie dazu, weil sie am wenigsten kostet und kalt kann abgegossen werden.

Man verfährt überhaupt dabey folgender maassen. Das Original, oder ein Theil desselben wird mit einer der bemeldten flüssigen Materien übergos-

*) S. Uebertrieben.

sen, die man
Aberdem nicht
und bekommt
Original v
das erhober
guss wird d
man in die
guss, so wir
dung dem D
und er ist de

Es ist lei
ze Körperni
geformt wer
sie ganz um
ten herausg
hat deswege
Stückweise
ke der Forn
setzen. Da
dabey und d
beschreiben,
auch zum Th
det in allen be
liener, die
denen man di
schreibung d
det man in
der Baukur

Diese Abg
davon vorher
sten den bilde
welchen die
Buchdrucker
tigen auf eine
größten Meis
mit mäßigen
Werke der Ge
net, und der
vornehmste d
seine Werkst
Durch die Abg
ten, in welche
ke bildender
wesen, wegg
dadurch in alle
Nichts wür
Kunst vortheil
die Besitzer de
die Fertigun
ten, oder auch

er Ueber-
Wunder-
Gränzen
in stehen-
nahe an
er da, wo
wunderbare
nur auf
schleicht
erliche an
höchst an-
gewisse
zustellen,
Es wäre
im großen
mehr als
elden, bis
leben hat.
hen Dich-
in Anse-
nd Leiden-
wiederfah-
Wunder-
war nicht
kann ge-
nicht leicht
die Einbil-
dung vom
*)

orthheil der
Werke der
Aufgießen
verhärten
ner Gleich-
nen. Der-
ke werden
hat sie in
vesel und in
einefte Ma-
enigsten ko-
en werden.
t dabey fol-
iginal, oder
it einer der
en übergos-
sen,

sen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man sie sorgfältig ab und bekommt dadurch das, was im Original vertieft ist, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieser erste Abguss wird die Form genennt. Macht man in diese Form wieder einen Abguss, so wird dieser in Absicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er ist der eigentliche Abguss.

Es ist leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil sie, da die Form sie ganz umgeben würde, nicht könnten herausgenommen werden; Man hat deswegen eine Methode erdacht sie Stückweise abzuformen, und die Stücke der Formen wieder zusammen zu setzen. Das mechanische Verfahren dabey und die nöthigen Handgriffe zu beschreiben, würde hier zu weitläufig, auch zum Theil unnütze seyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiener, die Gypsbilder verkaufen, von denen man dieses lernen kann. Eine Beschreibung des ganzen Verfahrens findet man in Felibiens Grundsätzen der Baukunst.

Diese Abgüsse und die Abdrücke, davon vorher gehandelt worden, leisten den bildenden Künsten den Dienst, welchen die Gelehrsamkeit von der Buchdruckerrey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meister. Der Gelehrte kann mit mäßigen Aufkosten die wichtigsten Werke der Gelehrsamkeit in sein Cabinet, und der Künstler eben so, das vornehmste der bildenden Künste in seine Werkstelle zusammen bringen. Durch die Abgüsse werden die Schranken, in welchen die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerückt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich seyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunst vortheilhafter seyn, als wenn die Besitzer der besten Originalwerke die Verfertigung der Abgüsse beförderten, oder auch nur erleichterten. Je-

de Academie der zeichnenden Künste sollte eine vollständige Sammlung der besten Antiken haben, und würde sie auch haben, wenn nicht die Abformung so ofte gehindert würde. Ludwig der XIV. hatte das unermessliche Ansehen, worinn er sich durch seine Macht gesetzt hatte, bey nahe ganz nöthig, um für seine Academie die Abgüsse der vornehmsten Antiken, die in Rom sind, zu erhalten, und Friedrich der I. in Preussen mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmsten Antiken für die Maleracademie in Berlin abformen zu lassen, welche doch hernach durch einen unglücklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüsse von kleinen Werken, von geschnittenen Steinen und Münzen, sind leichter zu haben. Viele Besitzer der Originale haben sich ein Vergnügen daraus gemacht sie dazu herzugeben, und der unermüdete Fleiß einiger Liebhaber, nebst der Begierde zu gewinnen, verschiedener Kunsthandler, haben solche Abgüsse ungemein vermehrt. Man kann ist in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tausend Schwefelabgüsse von geschnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienstvollen Lipperts, in Dresden gedächten. Dieser rechtschaffene Mann hat mit bewunderungswürdiger Arbeitsamkeit eine beynabe unzählige Menge Abdrücke von Antiken Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zusammen gebracht. Durch die glückliche Erfindung einer Masse, welche sowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen ist, hat er sich in Stand gesetzt jedem Liebhaber, der es verlangt, seine Sammlung, oder eine Auswahl derselben, um eine mäßige Summe zu überlassen. Mit dem Geschmak des feinsten Kenners hat er aus seiner Sammlung über zweytausend der schönsten Stücke ausgesucht, sie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht

bracht und in Europa ausgebreitet: so daß man sie ist mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es ist zu wünschen, daß Herr Lippert eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben so ausbreiten möchte.

Abhandlung.

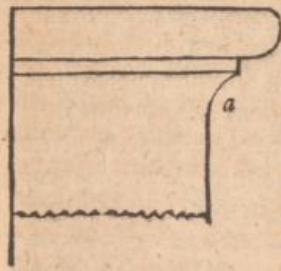
(Redekunst.)

Der Haupttheil oder der eigentliche Körper einer förmlichen Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der Eingang, wenn einer da ist, vorher, und auf sie folget der Beschluß. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Wiederlegung, in Absicht auf die Rede, in den verschiedenen Artikeln hierüber gesagt worden, gehört zur Abhandlung.

Ablauff.

(Baukunst.)

Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem obersten Ende. In den



Säulen macht die Ausbeugung *a* der Fläche des Stammes gegen den Oberaum, den Ablauf aus.

Man bemerkt gar bald, woher der Ablauf entstanden ist: weil es offenbar ist, daß ohne ihn der Saum nicht mehr, als ein Theil des Stammes, sondern, als eine über ihm liegende Platte erscheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Stamm sein oberes Ende verlieren und aufhören ein Ganzes zu seyn. *) Aus eben diesem Grunde muß der Untersaum des Stammes

*) S. Ganz.

allmählig an ihn schließen, oder Anlauffen; daher ist der Anlauff entstanden.

Die Wirkung des Ablauffes und Anlauffes ist die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stammes. Deswegen ist es unverständig, wenn sie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung seyn muß. Doch sind die Baumeister verschiedentlich in diesen Fehler gefallen, da sie den Unterbalcken gegen den Fries anlauffen, gegen die Platte des Deckels ablauffen lassen.

Ab schnit.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zu bringen; wir betrachten deswegen jede besonders.

Ab schnit des Verses. (Cäsar) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verse in zwey Hälften getheilt werden. Man lese mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verse:

Du bringst früh oder spät ein jedes Vornehmen zum Ende;

Nichts kann dir widerstehn, du überwindest es alles;

Gott von allem und jedem: Siehst mit gleich ruhigen Augen

Haufen Ameisen und Nationen vergehen; die Sternen

Wägen auf deiner Waage, was einer Mücke Gefieder. *)

so wird man bemerken, daß jeder von den beyden ersten Versen in zwey Zeiten, wie sich die Tonkünstler ausdrücken, oder mit einer Abänderung der Stimme, gelesen wird. Sie scheint auf der einen Hälfte des Verses zu steigen und auf der andern zu fallen. Im ersten Vers scheint sie allmählig zu steigen, bis man das Wort spät ausgesprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verses wieder fällt oder nachläßt.

*) Noachide III. Ges.

Darin
Takt in
zwey Th
der Aufse
net werd
der Abschl
alexandri
Die Se

Zur Luft

Ein wol

Da, ein

Alle län
Abschnite,
wendig m
sen wir un
da diejenig
den Wohl
geringste
dert zu hal
haben.

Schon
so viel meh
von dem G
des Tonstr
ses bestehe
lich gezeige
genschaft
also, ist
wodurch sie
Daher ents
die Einschn
dem Takt
und Nieder
dem natür
Dinge ang
von der gel
Vers mit d
selben mit
nau überein
ungebunden
bestimmten
als die Ver
niger, als d
ihre abgem
eben ihre g

*) Art. B

**) S. W

Dar-

Darinn gleichen solche Verse einem Takt in der Musik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufschlag und Niederschlag genennet werden. Am merklichsten wird der Abschnitt in unsern gewöhnlichen alexandrinischen Versen.

Die Seele macht ihr Glück; ihr sind die
äußern Sachen
Zur Lust und zum Verdruß nur die Ge-
legenheit:
Ein wohlgefeßt Gemüth kann Galle
süße machen,
Da ein verwählter Sinn auf alles Ver-
muth siredt.

Alle längeren Versarten haben ihre Abschnitte, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Ursprung müssen wir um so viel mehr untersuchen, da diejenigen unsrer Kunsttrichter, die den Wohlklang der Verse bis auf die geringste Kleinigkeit scheinen zergliedert zu haben, diesen Punkt versäümet haben.

Schon die ungebundene Rede (um so viel mehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Musik, oder des Tonstücks an sich. Worinn dieses bestehe, ist an seinem Orte *) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenschaft der wohlklingenden Rede also, ist das rythmische derselben, wodurch sie in Glieder abgetheilt wird. Daher entstehen in der Musik der Takt, die Einschnitte und die Perioden, in dem Takt aber, die Zeiten des Auf- und Niederschlags. Alles was von dem natürlichen Ursprung **) dieser Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darin der Vers mit dem Takt, der Abschnitt desselben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen bestimmten Wohlklang gebunden ist, als die Verse, so sind es diese vielweniger, als die Musik. Daher sie zwar ihre abgemessene Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten desselben ha-

*) Art. Wohlklang.

**) S. Musik. Takt.

den. In dem Takt sind die Zeiten überall durch das ganze Stück, darin er herrscht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abschnitt eine Veränderung. Hiedurch ist also das Wesen und der Ursprung des Abschnitts bestimmt.

Wer nicht auf die Natur der Musik, in welcher der wahre Ursprung des Verses und des Abschnitts gegründet ist, zurück sehen will, der kann sich seinen Ursprung auch so vorstellen. Wenn wir Verse lesen, so müssen wir der Stimme außer den Wendungen, die ihr schon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verses eigen ist. In kurzen Versarten ist das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verse insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechslung machen. Längere Verse aber, zumal solche, die einerley Füße haben, wie unsre Alexandriner, erfordern mehr Abwechslung des Tons, der sich erst allmählig heben und denn wieder sinken muß, so wie im Fortschreiten der Fuß sich hebt und wieder sinkt.

Mit gleich starkem Athem ist es ohnedem nicht möglich einen Hexameter auszusprechen. Dieses, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein solcher Vers zu lang sey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre besondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang lesen, sondern Scandiren, so verliert sich der Abschnitt ganz.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied ist, dessen Theile nicht von einander abgelöst sind, so muß der Abschnitt so seyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem ersten Theil desselben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieses wird

offenbar dadurch erhalten, daß der Abschnitt mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müsse. In dem Vers:

Du bringst früh oder spät — ein jedes
Vornehmen zu Ende.

Kann man sich nach spät einen Augenblick verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verses eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgesprochen ist, daß man noch nicht zum Ende des Taktes sey. Es ist daher eine Unvollkommenheit des Abschnitts, wenn derselbe nicht nur einen Fuß, sondern sogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: Die Seele macht ihr Glück. Denn da könnte sich das Gefühl des Fortfahrens verlihren, und würde sich in der That verlihren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es zu wissen, diesen jambischen Vers, als einen trochäischen lesen würden, dem eine kurze Sylbe vorausgesetzt ist.

Die Seele macht ihr Glück; ihr sind
die äußern Sachen.

Auf diese Weise retten wir die völlige Trennung des Verses in zwey Verse. Man kann es also zur Regel machen, daß der Abschnitt nicht an das Ende, sondern in die Mitte eines Fußes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verursacht, so ist ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe stehe, weil sich diese zum Verweilen am besten schicket. Dieses nennt man einen männlichen Abschnitt. Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in diesen Versen:

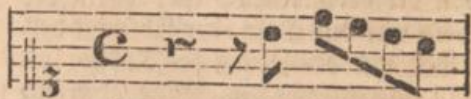
Wie zärtlich flagt der Vogel, und ladet
durch den Hahn,
Den kaum der Lenz verjüngert, sein künst-
tig Weibchen ein!

so scheint es weniger natürlich, und würde beynabe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er

durch Einschlebung einer, in sein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verses unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es scheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruck einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abschnitt wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müsse genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, sagt Diomedes von den Abschnitten. Daher kommt es, daß der Abschnitt in den drey letzten, der oben aus der Noachide angezogenen Versen ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes sagt, daß die Griechen den Abschnitt an vier verschiedenen Stellen gesetzt haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter bloß dem Gehör folgen kann. Mit dem Abschnitt hat der Einschnitt der ungebundenen Rede große Aehnlichkeit.

Abschnitt in der Melodie. Der vollkommene Gesang muß eben so, wie jedes aus Theilen bestehende Schöne, in Glieder abgetheilt seyn *). Die Hauptglieder werden im Gesang, wie in der Rede, Perioden genannt, an deren Ende eine wirkliche Ruhe ist. Die Perioden haben aber auch ihre Glieder, die sich durch kleine unvollkommene Ruhepunkte unterscheiden, bey denen man sich nicht verweilen kann, ohne zu merken, daß noch etwas fehlt. Man singe folgende Periode:



*) Musik. Melodie. Glied.

Das

Das D
Ruhe, a
ten Ton
in einer
ge bis de
G lied,
lange,
nicht fa
für gefo
tigkeit d
in kleiner
Man em
rioden in
punkte,
des zwei
ten Takt

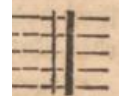
Die 2
sprung,
den Arti
haben sie
Sie tren
von dem
ten keine
das folg
lange na
nen so
als jene
Die Ab
durch die
durch ve
Stimme
wissen
rung der
tel bewi
weiter a
einander
sie einen
in den
Singstü
den Ein
übereink

Abse
in der to
Baumei
dem Fri
schlitze
Balkenk
vorstelle
diese Ab
*) G.

sein Me-
n, Syl-
terbricht.
den an-
der That

wenn die
mer lan-
hinläng-
d daß er
es müße
partibus
des von
nimt es,
y letzten,
angezoge-
ig wird.
es sagt,
an vier
haben;
u nichts,
hör fol-
hat der
en Rede

Der
eben so,
de Schö-
seyn *).
Gesang,
genennt,
Ruhe ist.
ich ihre
unvoll-
scheidet,
erweilen
noch et-
Periode:



Das

Das Ohr empfindet keine wirkliche Ruhe, als bis der Gesang auf den letzten Ton gekommen ist. Sollte es aber in einer solchen Stätigkeit von Anfange bis dahin fortgehen, so wäre dieses Glied, oder diese ganze Periode zu lange, das Ohr würde ihren Gang nicht fassen. Der Tonsetzer hat dafür gesorget, daß diese zu lange Stätigkeit durch Abtheilung der Periode in kleinere Glieder unterbrochen werde. Man empfindet die Eintheilung der Perioden in vier Glieder, durch die Ruhepunkte, die man auf den ersten Tönen des zweiten, des dritten und des vierten Taktes setzen kann.

Die Abschnitte haben eben den Ursprung, als die, davon im vorhergehenden Artikel gesprochen worden, daher haben sie auch dieselben Eigenschaften. Sie trennen das vorhergehende Glied von dem folgenden nicht, sie verstaten keine völlige Ruhe, sondern lassen das folgende erwarten; sie fallen auf lange nachdrückliche Sylben, sie können so wenig mitten in eine Figur, als jene mitten in ein Wort fallen. Die Abschnitte in der Musik können durch die Verschiedenheit der Figuren, durch verschiedene Modificationen der Stimmen, durch Nachdruck auf gewissen Tönen, durch die Veränderung der Harmonie und andere Mittel bewirkt werden: sie können bald weiter aus einander, bald enger in einander stehen, und dadurch können sie einen sehr vortheilhaften Einfluß in den Ausdruck bekommen. In Singstücken müssen die Abschnitte mit den Einschnitten des Textes genau übereinkommen. *)

Abschnitte in der Baukunst, sind in der toscanischen Ordnung einiger Baumeister hervorstehende Theile an dem Fries, welche so wie die Drey-schlitze der dorischen Ordnung die Balkenköpfe des obersten Bodens vorstellen. Die Alten fielen nicht auf diese Abschnitte, die Scamozzi zuerst, *) S. Melodie. Rhythmus.

aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieser ohnedem schon kahlen Ordnung ein noch magereres Ansehen gegeben. Mit mehr Geschmak hat Goldmann sie durch den ganzen Fries angebracht, und sie, weil sie eben so, wie die Drey-schlitze entstanden, auch denselbigen Regeln unterworfen. *)

Abseite.

Ist im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplatz. Daher hat es in den schönen Künsten zwey besondere Bedeutungen bekommen.

Abseiten in der Baukunst werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge ansehen kann, durch welche man, ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort derselben man will, kommen kann.

Abseite einer Schaumünze Exergue ein unten an der einen Hauptseite abgesondeter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumständen der, auf der Münze vorgestellten Sache, angezeigt wird. **)

Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, besonders aber auf den Firnisgrund, zum Radiren, mechanisch übertragen. Durch das mechanische ist diese Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verschieden; denn bey dem Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Originalzeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verschiedene Weise. Will man die Abzeich-

A 5

*) S. Drey-schlit.

**) S. Schaumünze.

nung

nung auf Papier haben, so legt man ein, mit fein geriebenem Rothstein, oder Bleystift, oder etwas fett gemachten Ruß, auf einer Seite bestrichenen Papier, zwischen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen soll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäßigem Drucken über die Striche des Originals, welche sich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdrucken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Originalzeichnung auf der unrichtigen Seite färbte. Auf diese Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf diese Art abgezeichnet ist, wird, nachdem es geätzt und von der Platte abgedruckt worden, verkehrt vorgestellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, ist im Abdruck die linke. Und daher kommt es, daß in so manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieses vermeiden, so muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen. Dieses kann auf folgende Art geschehen. Man bestreicht ein feines Papier mit Terpentinspiritus, davon wird es durchsichtig. Wenn es trocken worden, so legt man dasselbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn sehr klar durchscheinet, so daß sie mit Dusch oder einer andern Farbe auf das Delpapier kann abgezeichnet werden. Legt man nun diese Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet sie, nach der vorher beschriebenen Methode, noch einmal ab, so werden die Abdrücke so wie die Originalzeichnung.

Academien.

(Zeichnende Künste.)

Öffentliche Anstalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen

gehört, unterrichtet wird. Sie werden insgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, sondern das Zeichnen darinnen fürnehmlich gelehrt wird. Diese Anstalten sind, so wie die Schulen der Gelehrsamkeit und der Wissenschaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer versehen, die den Titel der Professoren haben. Diese unterrichten die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunst, vornehmlich aber in dem wichtigsten Theil derselben, der Zeichnung der Figuren, oder der menschlichen Gestalt. Diese ist der wesentliche Theil der Kunst des Malers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelschneiders und auch des Kupferstechers; deswegen dienet die Academie den Schülern aller dieser Künste.

Ohne Kenntniß der Knochen, und der vornehmsten Muskeln des menschlichen Körpers, kann die Zeichnungskunst desselben nicht vollkommen seyn, und ohne die Wissenschaft der Perspective können weder historische Gemälde noch Landschaften ganz richtig gezeichnet werden; deswegen hat die Academie auch einen Lehrer der Anatomie und einen für die Wissenschaft der Perspective. Zu diesen kommt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunst, weil gar oft ganze Gebäude, oder Theile derselben, auf den Gemälden vorgestellt werden.

Dieses sind die nothwendigsten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunst vortragen, sondern die Jugend auch zur Ausübung derselben anführen. Sollte eine solche Schule ganz vollkommen seyn, so müßten auch noch für andere, weniger mechanische Theile der Kunst, Lehrer vorhanden seyn. Dergleichen wären: ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten, und alles was zum Ueblichen gehört, hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdrucks der Leidenschaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemäldes

und

und über gehört, Diese sind insgemein die ihnen den auf gelehrt.

Die in einem gut sehen seyn nungskun bestehen: gen: Zei zuerst die die Form der Nase hernach ganze Fi hinlangl sind. I ginale, gend gei nungsbü von Figu vornehm macht si Antiken größten chelange ren Nach etwas r Kunst le

Das rath, vo Vorrath sten Am neueren sowol in zen Fig Nachzei üben ist Augenn schönen sondern Lichts u tigen V Verkür Fern Model ner Bil

und über das, was zum Geschmak gehört, könnte aufgetragen werden. Diese Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunst, die ihnen hier zugeschrieben sind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächst mit einem guten Vorrath von Sachen versehen seyn, die zu Erlernung der Zeichnungskunst nothwendig sind. Diese bestehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerst die einzelne Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Nasen, Ohren, Augen, u. f. f. hernach ganze Haupttheile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Auswechslung befindlich sind. Das Nachzeichnen dieser Originale, ist das erste, worin die Jugend geübet wird. Auf diese Zeichnungsbücher sollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmsten Werken der Kunst gemacht sind; richtige Zeichnungen von Antiken; außerlesenen Figuren der größten Meister, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend schon etwas von den höhern Theilen der Kunst lernt.

Das nächste, was auf diesen Vorrath von Zeichnungen folget, ist ein Vorrath von Abgüssen der vornehmsten Antiken, und auch von einigen neueren Werken der bildenden Künste, sowol in einzeln Theilen, als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben ist, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geschmak an schönen Formen weiter geübet wird, sondern auch zugleich die Kunst des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der Verkürzungen kann erlernt werden.

Ferner muß die Academie lebendige Modelle haben; Menschen von schöner Bildung, die von einem der ersten

Lehrer, auf einem etwas erhabenen Gestelle, oder Tisch, in veränderten Stellungen aufgestellt werden, damit die Schüler aus verschiedenen Plätzen, und also in sehr mancherley Ansichten dieselben zeichnen können. Dabey können die Lehrer fast alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Model gestellt wird, muß so seyn, daß selbiger sowol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteste kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferstichen und Gemälden erfordert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geschmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich studiren könne. Wo die Gemälde selbst der Academie mangeln, wäre es doch sehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie ist, eine Bildergallerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leicht, daß eine solche Veranstaltung in ihrer Vollkommenheit sowol zur Anlegung als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfordert, den nur große und mächtige Fürsten bestreiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Kosten eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigsten Stücken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien ist mit der eigentlichen Schule zugleich eine Künstleracademie verbunden. Nämlich eine Gesellschaft vorzüglich geschickter Männer, die von einem Fürsten so begünstiget werden, daß es jedem Künstler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Gesellschaft zu werden. Diese Künstleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Absicht ihrer Stiftung

tung ist, einerseits, durch die Vorzüge große Künstler zu belohnen, andererseits, die Gesellschaft zu Untersuchungen über wichtige Theile der Kunst aufzumuntern. Sie sind für die Künste das, was die Academien der Wissenschaften für die Gelehrsamkeit. Von Zeit zu Zeit versammeln sich die Mitglieder, um über wichtige, die Kunst betreffende, Materien sich zu unterreden, um Untersuchungen, Bemerkungen, Aussichten über die Kunst, vorzutragen. Es ist aber bis jetzt noch keine Künstleracademie vorhanden, die einen solchen Plan so befolgte, als einige Academien der Wissenschaften seit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt sind.

Die älteste Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol sie diesen Namen nicht geführt hat, ist die von Florenz, die Gesellschaft des heil. Lucas genennt. Sie nahm ihren Anfang schon im Jahr 1350, und wurde erst von der Regierung unterstützt, hernach von den Herzogen aus dem Hause Medicis in besondern Schutz genommen. Die ansehnlichste Academie der Künste und Künstler aber ist in Frankreich von Ludwig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an andern Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von Sagedorn nachgelesen werden. *)

Accent.

(Redende Künste.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede, oder in dem Gesang, einige Töne sich vor andern ausnehmen, und wodurch also überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme des Redenden kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgesprochen würden, so wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derselben;

*) Lettre à un amateur de la peinture p. 323. f. f.

sogar die Bemerkung des Unterschieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kommt bloß von dem Accent her.

Die Accente sind aber von verschiedener Gattung, und haben sowol in der künstlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Gesange, statt; wir müssen jede Gattung besonders betrachten.

Jedes viersylbige Wort hat auch außer der Rede, wenn es allein ausgesprochen wird, einen Accent, dessen Wirkung ist, daßelbe Wort von denen, die vor, oder nach ihm, stehen könnten, abzulösen und für sich zu einem Ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekommt *) und also zu einem Worte wird. Dieses läßt sich fühlen, und bedarf also keiner weitern Ausführung. Diese Gattung wird der grammatische Accent genennet. Er wird in jeder Sprache bloß durch den Gebrauch bestimmt, dessen Gründe schwerlich zu entdecken sind. Dieser Accent ist eine der Ursachen, welche die Rede wohlklingend machen, indem er sie in Glieder abtheilt, und diesen Gliedern selbst Mannigfaltigkeit giebt; da in verschiedenen gleichsylbigen Wörtern der Accent verschieden gesetzt wird. So sind die viersylbigen Wörter Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Philosophisch, Philosophie, gleich große Glieder der Rede, aber von verschiedenem Bau; indem eines den Accent auf der ersten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten und eines auf der vierten Sylbe hat.

Die nächste Gattung des Accents ist diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruck gewisser Begriffe bestimmt; man nennt dieses den oratorischen Accent. Einsylbige Wörter

haben

*) E. Ganx.

haben f
sie bekom
sie Begr
Aufmerk
führt we
tern wi
durch de
verschwa
auf and
densart:
daran
Wörter
merklich
er auch
er wol
kommen
Nachdru
unmögl
ständige
unmögl
cent auf
sem Au
mein St
oratorisi
be des
Wer in
oder m
der wür
den gran
be un v
des ora
thetisch
noch ve
lich das
nen, da
*). W
den mit
dennoch
sie gan
annehm
Von
te häng
Klang
ter, de
ten so
tungen
dem Les
den Ge
den sind

*) E

haben keinen grammatischen Accent, sie bekommen den oratorischen, so bald sie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerksamkeit besonders muß geführt werden. In vielsylbigen Wörtern wird der grammatische Accent durch den oratorischen verstärkt oder verschwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: er sey stark oder schwach, daran liegt nichts, bekommen die Wörter stark und schwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, ist er auch stark genug? — oder: ist er wol schwach genug? — so bekommen sie durch den Accent einen Nachdruck. In dem Ausdruck: was unmöglich ist, wünscht kein verständiger Mensch, behält das Wort unmöglich seinen grammatischen Accent auf der ersten Sylbe, da in diesem Ausdruck — unmöglich kann mein Freund mich verlassen! — der oratorische Accent auf die zweite Sylbe des Wortes unmöglich kommt. Wer im Zorn sagte — unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel — der würde den oratorischen Accent auf den grammatischen legen und die Sylbe un verstärken. Eine besondere Art des oratorischen Accents ist der pathetische, welcher den oratorischen noch verstärkt. Dieser macht eigentlich das aus, was wir den Ton nennen, davon besonders gehandelt wird. *) Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratorischen Accenten, dennoch so verschieden vorbringen, daß sie ganz entgegen gesetzte Charaktere annehmen.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wohlklangs ab. Der Redner und der Dichter, der seine Worte und Redensarten so zu setzen weiß, daß alle Satzungen der Accente sich nicht nur unter dem Lesen selbst darbieten, sondern mit den Gedanken selbst so genau verbunden sind, daß sie nothwendig werden,

*) S. Ton der Rede.

ist unfehlbar wohlklingend. Denn daß der Wohlklang mehr von den verschiedenen Accenten, als bloß von der richtigen Beobachtung der Prosodie herkomme, scheinete eine ausgemachte Sache zu seyn.

Accent in der Musik. Die verschiedenen Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprache erkannt wird, können auch auf die Accente des Gesanges angewendet werden. Der Gesang ist eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verschiedenheit des Nachdrucks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darin, das ist ohne Accente, hat kein Gesang statt. *) Das Ohr muß bald gereizt, bald in seiner Spannung etwas gehemmt werden, ist eine größere, denn eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdrucks haben. Die Accente, welche sowol einzelne Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruck geben, sind die Mittel jene Wirkungen zu erreichen.

Diese Accente sind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatische, oratorische und pathetische Accente; sie müssen alle erst von dem Tonsetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler, auf das genaueste beobachtet werden. Die grammatischen Accente in der Musik sind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruck, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne sind, müssen unterschieden werden. Diese Töne fallen auf die gute Zeit des Takts. Es ist aber schlechterdings nothwendig, daß sie in Einklang mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die

*) S. Gesang.

Die oratorischen und pathetischen Accente des Gesanges werden beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruck derselben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit solchen Tönen belegt werden, die bloß zur Verbindung des Gesanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieselben verlegt werden; wenn die kräftigsten Auszierungen des Gesanges, die nachdrücklichsten Verstärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruck es erfordert.

In Singestücken muß demnach der Tonsetzer zuvorderst die Accente seines Textes genau studiren, weil die seini- gen nothwendig damit übereinstimmen müssen. Erst alsdenn, wenn er seinen Text mit allen Accenten, dem Ohr vollkommen eingepräget hat, kann er auf seinen Gesang denken. Da aber der Lauf des Gesanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeschränkt ist, als der Lauf der Rede, so findet freylich der Tonsetzer starke Schwierigkeiten, diese beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel sich heraus zu helfen; die Pausen der Singestimme, da inzwischen die Instrumente seine Periode vollenden; die Wiederholung einiger Wörter, und andre ihm eigene Kunstgriffe, kommen ihm zu Hülffe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, selbige recht anzuwenden.

Die Musik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verschiedentlich vor andern zu modificiren, das ist, sie hat eine Mannigfaltigkeit oratorischer und pathetischer Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieses ist einer der vornehmsten Gründe der vorzüglichen Stärke der Musik über die bloße Poesie. Aber desto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonsetzer, diese Accente

mit den übrigen wesentlichen Eigenschaften des Gesanges so zu verbinden, daß er nirgend, weder gegen die Harmonie noch gegen den äußerst genau abgemessenen Gang des Gesanges, anstosse.

Auch der Tanz hat seine Accente, ohne welche er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zusammenhängenden Schritten oder Sprüngen seyn würde. So sind z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrückung, in dem Tanz, das, was die grammatischen Accente der Sprache sind. Das Figürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kommt mit dem oratorischen, oder nach Beschaffenheit auch mit dem pathetischen Accent überein. Man begreift aber, daß diese Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der musikalischen Accente, sondern noch andre dem Tanz besondere zu überwinden haben.

Accord.

(Musik.)

Ist jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterscheidbaren Tönen zusammengesetzter Klang; aber das Wort hat insgemein diese besondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Musik brauchbaren, oder regelmäßig zusammengesetzten Klang bedeutet. In unsrer Musik hat jedes Tonstück allemal eine, nach gewissen Regeln, auf einander folgende Reihfolge solcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Gesang einzelner Stimmen, oder die Melodien zum Theil bestimmt werden. Nur in so fern die Tonstücke aus verschiedenen Stimmen bestehen, erfodern sie die Betrachtung der Accorde. Der einstimmige Gesang hat keine Accorde zum Grund; sie sind erst aus der Einführung der Harmonie und des viestimmigen Gesanges entstanden. Deswegen

wegen
rer ni
ben.

De
heutig
Kennt
und d
ben in
gen ist
sonder
tung
muß i
sem A
Accori
klärt;
gehört
Mod

Ma
große
über
den G
chen
überh
denke
thodi
nach
Gesän
rende
Die
zu me
fester
sonir
niren
sie es
dener
rende
die
den.
merk
alle
so k
Fort
genel
Prob
groß
die
derer
nicht
insg
Ton

wegen haben die griechischen Tonlehrer nichts von den Accorden geschrieben.

Der erste und wesentlichste Theil der heutigen Gekunst besteht in der Kenntniß aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reihe derselben in eine gute Verbindung zu bringen ist. Aber nicht nur der Tonsetzer, sondern auch der, welcher die Begleitung eines Tonstücks auf sich nimmt, muß diese Kenntniß haben. In diesem Artikel wird die Beschaffenheit der Accorde, jeden für sich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird in der Betrachtung der Modulation vorkommen.

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verschiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Ursprung und den Gebrauch aller zur Musik dienlichen Accorde. Diese Materie scheint überhaupt so sehr verworren, daß man denken sollte, es sey unmöglich sie methodisch zu ordnen. Allem Ansehen nach haben die ältesten dreystimmigen Gesänge eine Folge von den consonirenden Accorden zum Grund gehabt. Die Begierde, die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonsetzer vermocht, zwischen diese consonirenden Accorde hier und da dissonirende zu setzen. Vermuthlich haben sie es zuerst mit Accorden versucht, in denen nur eine Dissonanz den consonirenden Tönen hinzugefügt, oder an die Stelle einer Consonanz gesetzt worden. Nach und nach mögen sie bemerkt haben, daß mehrere, und sogar alle Töne des consonirenden Accords so können verlegt werden, daß der Fortgang des Gesanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieser Art ist endlich eine sehr große Anzahl verschiedener Accorde in die Musik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einstimmig ist, und worüber man insgemein das Gehör der erfahresten Tonsetzer zum Richter anruft.

Bey dieser Beschaffenheit der Sache wäre es sehr zu wünschen, daß eine Methode entdeckt würde, durch welche man alle brauchbaren Accorde bestimmen könnte. Der französische Tonsetzer Rameau hat dieses versucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That scheint er auch in manchen Stücken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu seyn. Es würde für uns zu weitläufig seyn, sein System aus einander zu setzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man dasselbe findet †). Noch tiefer scheint Tartini in den Grund der Sache gedrungen zu seyn, aus dessen System sich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten lassen. Rousseau hat eine sehr deutliche Entwicklung dieses Systems gegeben *). Nach genauer Ueberlegung der Sachen scheint folgende Vorstellung dieser Materie sich durch ihre Einfachheit und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

Man kann zuerst annehmen, daß ein jedes Tonstück bloß auf eine Reihe consonirender Accorde gegründet sey, und zu dieser Voraussetzung die brauchbaren Accorde aufsuchen; hernach kann man die Gründe erforschen, aus denen wahrscheinlicher Weise die Dissonanzen in der Harmonie entstanden sind, und versuchen, ob dadurch die Anzahl und Beschaffenheit der dissonirenden Accorde könne bestimmt werden.

Die erwähnte Voraussetzung hat nichts erzwungenes. Es ist wahrscheinlich, daß im Anfang, da der viestimmige Gesang aufgekommen, alles

†) *Traité de l'harmonie etc.* par Mr. Rameau. 4to. Marpurgs. Handbuch zum Generalbass und der Composition. Desselben Uebersetzung des Herrn d'Alamberts systematischer Einleitung in die Gekunst. *Dictionnaire de Musique* par J. J. Rousseau.

*) *Art. Systeme.*

alles darin bloß consonirend gewesen sey: und man hat noch gute Stücke ohne Dissonanzen. Es ist überdem eine nicht nur wahre, sondern wichtige und wesentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonstück allemal so gesetzt seyn müsse, daß, wenn alle Dissonanzen ausgestrichen werden, das, was übrig bleibt, einen guten harmonischen Zusammenhang habe. Darum ist es ein wesentlicher Theil der Seskunst, daß man einen Gesang durch bloße consonirende Harmonien durchzuführen wisse.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieses als einen, durch Erfahrung hinlänglich bestätigten Grundsatz an, daß ein consonirender Accord nur dreystimmig seyn könne. Darin kommen alle überein, außer daß unlängst ein großer Mathematiker zu behaupten gesucht hat, daß sich auch ein consonirender vierstimmiger Accord finde*): dieses aber kann gegenwärtige Untersuchung nicht stören.

Ferner werden wir sowohl durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Untersuchung des Ursprungs der Harmonie versichert, daß unter allen möglichen dreystimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zusammen gesetzt ist, die vollkommenste Harmonie habe. †) Dieser Accord wird deswegen vorzüglich der harmonische Dreyklang genennt.

Nun hat Rameau zuerst angemerkt, und alle Tonlehrer haben die Richtigkeit seiner Bemerkung erkannt; daß aus Verwechslung des harmonischen Dreyklangs alle übrige consonirende dreystimmige Accorde entstehen. Denn zu dem Dreyklang müssen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden,

*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f. Man sehe den Art. Septime.

†) S. Harmonie.

die man aus dieser Reih, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, aussuchen muß. Aus dieser Reih werden sowohl die Secunden, als die Septime nothwendig ausgeschlossen, weil sie beyde mit der Octave des Grundtones dissoniren*), also bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von diesen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höheren gegen die niedrigeren Secunden ausmachen, und folglich dissoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im ersten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten seine Verwechslungen**). Demnach ist nur ein einziger consonirender Grundaccord, nämlich der harmonische Dreyklang. Kennet man also dessen Arten, die an einem andern Orte angezeigt werden***), so hat man eine vollständige Kenntniß aller consonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erste Theil der Untersuchung geendiget.

Mit Entdeckung aller brauchbaren dissonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerst das bemerkt werden, was von dem Ursprung und dem Gebrauch der Dissonanzen gesagt worden ist †). Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierstimmige Grundaccord ist. Nimmt man nun alle Verwechslungen desselben, die in dem Artikel über diesen Accord auseinander gesetzt worden sind ††), so hat man ein vollständiges Verzeichniß aller wesentlichen dissonirenden Accorde.

Wenn

*) S. Dissonanz.

***) S. Verwechslung.

****) S. Art. Dreyklang.

†) S. Dissonanz.

††) S. Septimenaccord.

Wenn
Gattung
die wir
darf in
consoni
menacco
corden
ne verr
wie es
braucht
wechselt

Um
men zu
len, di
und die
tikeln e
vereinig

Von
den be
wird i
chen w

Ein
alle Tö
dazu ge
vollstän
von we
der vol
der Ter
und de
als ein
bisweil

Dieses
was m
den To
schmac
sollen
Ein sol
Adagio
De
nem la
druck,

*) S.
**) S.
***) S.
in
rei
Er

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Dissonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben *); so darf man nur Stufenweise von allen consonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen dissonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrücken; alsdenn bekommt man, wie es scheint, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebst deren Verwechslungen.

Um also gar alle Accorde **) zusammen zu haben, müste man die Tabellen, die wir in den auf vorheriger und dieser Seite unten angezeigten Artikeln eingeschaltet haben, zusammen vereinigen. ***)

Von der besten Art, die Accorde für den begleitenden Bass zu bezeichnen, wird im Artikel Bezifferung gesprochen werden.

Ein Accord ist vollständig, wenn alle Töne, die seinem Ursprung nach dazu gehören, sich darin finden: unvollständig ist er, wenn einige davon weggelassen werden. So besteht der vollständige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Diese aber sowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelassen.

Adagio.

(Musik.)

Dieses italienische Wort bedeutet etwas mittelmäßig langsames und wird den Tonstücken vorgesetzt, welche mit schwachendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden. Ein solches Stück wird auch selbst ein Adagio genennt.

Das Adagio schicket sich zu einem langsamem und bedächtlichen Ausdruck, für zärtlich traurige Leiden-

*) S. Dissonanz; Vorhalt; Verrückung.

**) Art. Drenklang; Septimenaccord; Quartenaaccord; Nonenaaccord.

***) Solche Tabellen hat Hr. Kirnberger in dem schönen Werk, die Kunst des reinen Satzes, 1 Th. S. 32. gegeben. Erstes Theil.

schaften. Well dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, so muß ein solches Stück nothwendig einfacher und ungekünstelter seyn, als geschwindere Sachen. Alle Leidenschaften, deren Sprache langsam und bedächtlich ist, sind rührend. Daher muß der Tonsetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künstlich ausgedachte Figuren schiken sich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt ist, je weniger zeigt sich der Wiz. In Ansehung der Harmonie erfordert diese Gattung den größten Fleiß, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stücke nicht gar lang macht: sie ermüden den Zuhörer leicht, Hierin versehen es bisweilen die größten Meister, da sie doch bedenken sollten, daß ein einziger Augenblick Langerweile das Vergnügen eines ganzen Stücks zerstört.

Das Adagio erfordert eine besonders gute Ausführung; nicht nur deswegen, weil bey der Langsamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, sondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrücklicher und kräftiger Ausdruck es schmachtig macht. Der Spieler, welcher sich nicht in einen sanften zärtlichen Affekt setzen kann, der ihm den wahren Ton dieser Gattung von selbst angiebt, wird darin nicht glücklich seyn. Viel große Sänger und Spieler sind im Adagio niemals glücklich gewesen. Herr Quantz hat in dem 14ten Hauptstück seiner Anleitung zum Flötenspielen viel nützliche Anmerkungen über den Vortrag dieser Gattung.

Aehnlichkeit.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Wirkung sowol ganzer Werke der schönen Künste, als einzelner Theile derselben, kommt gar ofte von der

B

Aehn.

Aehnlichkeit her. Von ihr kommt das Vergnügen, das ein durch Kunst nachgeahmter Gegenstand erweckt; ihr hat man ofte die große Wirkung einiger Vorstellungen der Beredsamkeit und Dichtkunst zuzuschreiben. Auf ihr beruhen die Annehmlichkeit und die Kraft der aëtopischen Fabel, des Gleichnisses, der Bilder, der Allegorie, der Metapher. Es gehört also zur Theorie der schönen Künste, daß dieser Gegenstand genau untersucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm sey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches solche Nachahmungen erwecken, deren Urbilder wir nicht gerne sehen. Wir ergehen uns, sagt Plutarchus *), an einer gemahlten Eydeckse, an einem Affen, oder gar wol an dem Gesicht eines Thersites, nicht der Schönheit, sondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von dessen Urbild man die Augen wegwenden würde, so bald man es erblicket. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht von der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern statt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und also die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; so wird eine nähere Ueberlegung der Sache diesen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Person, deren Bild wir betrachten, nicht kennen; so entdecken wir doch in diesem einen Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menschen bemerkt haben; mithin eine Aehnlichkeit mit einem wirklichen Menschen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von de Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man niemals in der Natur gesehen, zeigt ein vegetabilisches Leben, in völliger

*) In der Abhandlung, wie man die Dichter lesen soll.

Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekannten Blumen. Es ist die Bemerkung dieser Aehnlichkeit, die uns gefällt.

Es haben einige Kunsttrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunst herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunst an sich selbst auch Vergnügen, *) aber in den bemeldten Fällen ist noch ein Ergehen da, welches mit diesem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunst herrühren; an einem Florentinischen Marmor, der eine Landschaft vorstellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer Fliege hat **) und an vielen andern Dingen dieser Art.

Demnach ist die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rücksicht auf die Kunst, wodurch sie entstanden ist, eine Ursache des Vergnügens. Es ist auch nicht schwer zu zeigen, wie es entsteht. Wir sehen zwey ihrer Natur nach verschiedene Dinge, einen wirklichen Körper, und eine flach ausgespannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen scheint der Natur des andern entgegen zu seyn. Dennoch entdecken wir in beyden so viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erweckt, als das andre. Dieses einerley bey sogar ungleichen Dingen, muß also nothwendig auf sehr ungleiche Weise entstehen. Der Geist stellt sich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Ursachen vor, deren Naturen einander entgegen sind, die aber einerley Wirkungen hervorbringen. Dieses ist uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verschiedene Einheiten, kommen in eben demselben mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche,

*) S. Künstlich.

**) *Orchis muscam referens.*

che, f
Körp
einem
dig in
setzen.
von de
mir d
Wollko
Mater
unterh
keit de
welche
genehm
**). E
ler The
Bemer
unterh
Die
wird d
sonderer
ste Aehn
erwekt.
Wachsa
Personen
lich wen
te. D
Körper,
wunderu
Daß ei
Wirkun
gen, ha
Wir ver
daß ein
nendes C
so wie d
vom Feu
selbe Wü
per, wie
so empfin
nehme Be
der Aehn
gen geseh
darin ma
Warum
lichkeit de
nicht, da
ist? Wir
*) S. S
**) S. S
angene

che, so gut als an einem wirklichen Körper; ein Leben und eine Seele in einem Stein: dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung setzen. Selbst das große Geheimnis von dem Reiz der Schönheit scheint mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geistes in der Materie erblicken *). Außer diesem unterhält die Bemerkung der Aehnlichkeit den Geist in der Wirkbarkeit, welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird **). Eine beständige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenstände, und Bemerkung ihrer Übereinstimmung unterhält diese Wirkbarkeit.

Die Wahrheit dieser Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger besonderer Fälle bestätigt, da die höchste Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erweckt. Nichts ist ähnlicher, als die Wachsabgüsse von wirklich lebenden Personen; dennoch gefallen sie unendlich weniger als gut gemahlte Porräte. Der Abguß ist ein wirklicher Körper, und demnach fällt die Bewunderung der Übereinstimmung weg. Daß einerley Gegenstände einerley Wirkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts außerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglühendes und also brennendes Eisen, Licht von sich streut, so wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieselbe Wirkung von einem kalten Körper, wie der Phosphorus ist, sehen; so empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das Reizende der Aehnlichkeit kommt von der entgegen gesetzten Natur der Dinge her, darin man sie bemerkt.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel so gar nicht, da sie doch so ganz vollkommen ist? Wir halten das Bild im Spiegel

*) S. Schönheit.

**) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

für einen eben so wirklichen Gegenstand, als das Urbild ist. Ein dankbares Gefühl, daß es eben daselbe sey, überhebt uns sogleich aller Vergleichung beyder Gegenstände. Wir beschäftigen uns so wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielseitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nichts seyn könne, als was in allen andern ist. Daher ist dieses kein Gegenstand unsers Nachdenkens.

Diese deutliche Entwicklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, setzet uns in Stande, den Werth der Nachahmungen in den Künsten zu bestimmen und den Künstlern ein Geheimnis zu entdecken. Je entfernter das nachgeahmte Bild seiner Natur nach von dem Urbild ist, je lebhafter rührt die Aehnlichkeit. Dieses ist eine Anmerkung, deren sich die Künstler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nutzen bedienen können. Wenn sie Aehnlichkeiten darstellen können, die ganz außer der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr so gar zu widersprechen scheinen, so werden sie den höchsten Beyfall erhalten. Der Mahler bestreife sich nicht nur die Gestalt und die Farben, das Licht und die Schatten seines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie diese körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten sind: er wende den äußersten Fleiß auf die Darstellung solcher Sachen an, welche über die Wirkung der Farben zu gehen scheinen; er mache Dinge sichtbar, die nicht für das Auge gemacht scheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geist: dadurch wird er uns in Bewunderung setzen.

Dieses ist in allen Nachahmungen das höchste. In der Musik ist es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geschwindigkeit und Langsamkeit der Rede nachahmet.

ahmet. Daß man aber den Tönen Eigenschaften geben kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Saiten nicht haben kann, daß sie zärtlich seufzet, wollüstig schmachtet, oder vor Schmerzen stöhnet, dieses rührt uns bis zum Entzücken. Eben so sehr gefällt es uns, wenn es dem Tonsetzer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernehmlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauschen der Gewässer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, ist eine ganz gleichgültige Sache. Beydes ist eine Wirkung der Töne, und also auch leicht durch Töne nachzuahmen.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichnissen kommt ein großer Theil des Vergnügens von dem weiten Abstand des Bildes von seinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Ähnlichkeiten mit moralischen Gegenständen entdeckt, der hat etwas feineres bemerkt, als der, welcher dasselbe in einem Thier bemerkt hat. Das kleine Bild beym Virgil

*Tum victu revocant vires, fusi-
que per herbam*

Implentur veteris Bacchi . . . *) ist sehr reizend. Es entdeckt uns eine gar unerwartete Ähnlichkeit zwischen einem festen und einem süßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja fließen wie Wasser auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche sehr entfernte Ähnlichkeiten entdecken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieses Leben bekommen die metaphorischen Ausdrücke von dieser Art. Die Franzosen sagen: fondre sur l'ennemi, auf den Feind hinschießen, wie ein gewaltiger Stroh.

Aus eben diesem Grunde gefallen die Fabeln, worin die handelnden Per-

*) An. I. 214.

sonen Thiere sind, besser, als die Menschlichen; den die Ähnlichkeit zwischen Thieren und Menschen ist entfernter, als zwischen Menschen und Menschen. Ein Gleichniß gefällt mehr, als ein Beyspiel, und ein Gleichniß von sehr entfernten Gegenständen mehr, als eins von nahen.

Dieses aber ist nicht so zu verstehen, daß die Ähnlichkeiten selbst entfernt seyn müssen. Denn je genauer diese in beyden Gegenständen übereinstimmen, je größer ist die Wirkung. Alles weit hergeholt und gezwungene vermindert oder zernichtet sogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdeckung der Ähnlichkeit machen will. Es ist auch sehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichnisse und Allegorien, deren wesentliche Vollkommenheit in der Ähnlichkeit besteht, die Vorsichtigkeit brauchen, das Bekanntere dem Unbekanntem vorzuziehen. Je genauer der Leser den Gegenstand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Ähnlichkeit. Unwissenden Lesern muß man ganz bekannte Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabei allemal nöthig ist, erlaubt nicht, daß man alle kleinen Umstände beschreibe; sie müssen völlig bekannt seyn. Homer hat alle seine Bilder und Gleichnisse von sehr bekannten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk schrieb. Horaz wählt die feinsten aus der griechischen und römischen Geschichte, aus der Fabel und aus mancherley besondern Gewohnheiten seiner Zeit, die ist nur einem gelehrten Leser bekannt sind. Die beste Uebersetzung könnte von keinem Ungelehrten verstanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Ähnlichkeit lebhaftere Vorstellungen erwecken; so bedenke er sorgfältig, daß er seinen Zweck desto besser erreicht, je schneller und genauer die Ähnlichkeit erkannt wird. Nichtin

muß

muß er mal auf ben. wartete Menge i auf die

Es ist für jeden die in di nen könn keine Ge die Eiger der Mine Thiere n Ähnliche den, das richtige Gebrauch

So wi le der Sc eine Quel Ähnlichk Hingegen ten, die enthalten, sammen g ge Art des wir in der führlicher

Den wi Ähnlichke ste. Vors fast gar ni ohne große waren, sin bringen. Ein ganzer wickelte S Vorstellung werden. Gen hat die keit für di Absicht auf seinem Orte

Die Em die nach n den Biz ne wichtigen

*) S. Mac Metaphi

muß er in der Wahl der Bilder allemal auf diese drey Dinge Achtung geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenstandes, auf die Menge der einzeln Aehnlichkeiten, und auf die schnelle Erkenntnis derselben.

Es ist eine nützliche Beschäftigung für jeden Künstler, auf Gegenstände, die in diesen drey Absichten ihm dienen können, fleißig Achtung zu geben, keine Gelegenheit vorbey zu lassen; die Eigenschaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wol zu erforschen, und das Aehnliche mit moralischen Gegenständen, das darin liegen möchte, als richtige Entdeckungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren.*)

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten ist, so ist es auch eine Quelle des Frostigen, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erwecken seine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn sie aus Scherz zusammen gebracht werden, die lustige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel Lächerlich ausführlicher sprechen.

Den wichtigsten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künste. Vorstellungen, die unmittelbar fast gar nicht, oder wenigstens nicht ohne große Weitläufigkeit zu erwecken waren, sind dadurch leicht hervorzu bringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszustand, eine verwinkelte Situation, eine weitläufige Vorstellung, überaus kurz ausgedruckt werden. Einen höchst wichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künste, in Absicht auf die Allegorie, wovon an seinem Orte besonders gehandelt wird.

Die Entdeckung der Aehnlichkeit, die nach Wolff das ist, was man den *Wiz* nennt, ist demnach einer der wichtigsten Talente der Künstler, da

*) S. Nachahmung; Bild; Gleichnis; Metapher; Allegorie; Sinnbild.

sie so große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können*).

Aeneis.

Ein episches Gedicht des Virgils, dessen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas sind, die auf seine Niederlassung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopeen, welche von allen Kennern bewundert, und so lange wird gelesen werden, als guter Geschmack in der Welt seyn wird.

Der Plan dieses Gedichts ist überaus weitläufig, indem der Dichter nicht nur die Zerstörung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Aufzuges seines Helden, nebst seinen weitläufigen Wanderungen in verschiedene Länder; sondern auch die auf seine Niederlassung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Diese Weitläufigkeit könnte uns den Verdacht erwecken, daß er einiges Mißtrauen in die schöpferische Kraft seines Genies gesetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannigfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geschichte von wenigen Tagen. Diese Art der Kleinmüthigkeit zeigt sich auch in den beständigen Nachahmungen des Griechen, die sich sowol auf ganze Episoden, als auf besondere Begegnissen, und sogar auf einzelne Verse erstreckt**). Wo dieser Hauptführer ihm fehlt, da hilft er sich mit andern griechischen Dichtern. Vielleicht war seine Bescheidenheit zu groß? Man entdeckt doch ein Genie in ihm, das stark genug möchte gewesen seyn ein Original zu machen.

Die Begebenheiten sind in der schönsten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter kei-

B 3

*) S. *Wiz*.

***) S. Della ragion poetica di Vinc. Graviana Lib. I. c. 28. Macrobian. Saturnal. Lib. V. & VI.

nen Augenblick aus dem Gesicht verliehret. In dem Plan selbst herrscht eine sehr feine Kunst. Alles zieht auf die Hoheit des römischen Reichs, auf die Veranstaltung der Götter, daselbe über alle Mächte zu erheben, und auf den besondern Glanz des Hauses der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereinigt sind. Ohne Zweifel hat der Dichter das seinige mit beytragen wollen, dem römischen Volke die Herrschaft der Cäsaren nicht nur erträglich, sondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In so fern hat dieses Gedicht wenig moralische Verdienste, und Virgil konnte auch deswegen den Römern niemals das werden, was Homer den Griechen gewesen ist. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menschen *) sondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Personen entwickeln sich in der Aeneis nicht sonderlich, und bey weitem nicht so, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläufigkeit der Materie Schuld ist. Die, welche sich am deutlichsten entwickeln, setzen uns in keine große Bewundrung oder Bewegung. Wir lernen Menschen kennen, wie die sind, mit denen wir leben, da uns Homer Menschen vom Heldengeschlechte zeigt. Die Reden bestehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die sich für andere Personen eben so gut schicken. Schlechte und gemeine Gedanken sind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man sieht gar wol, daß der Dichter selbst das Mittelmäßige der Charaktere seiner Zeit angenommen, wo das Heroische der alten römischen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieses Gedichts sind nicht Schwachheiten des Dichters,

*) Einige feine Betrachtungen über diesen Dichter, aus einem moralischen Gesichtspunkt, findet man in zwey Todtengesprächen, welche der neuesten Ausgabe der neuen kritischen Briefe des Herrn Bodmère angehängt sind.

sondern seiner Zeit. Sehr selten erhebt sich ein Genie über seine Zeit, und wenn es geschieht, so erlangt er gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruck und in der Mechanik der Sprache ist er unverbesserlich, man wünscht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er ist kürzer im Ausdruck als Homer; ob gleich die lateinische Sprache schwieriger war, als die griechische, zu aller der Anmuth und Beugsamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter sind immer nachdrücklich, mahlerisch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe sind enge zusammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgerissen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poesie der Sprache im höchsten Grade der Vollkommenheit besessen.

Seine Schildereyen erheben sich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umstände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinste und verborgenste der Kunst, in jedem besondern Theil derselben, hatte er völlig in seiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey sich selbst, und seines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus seiner Bahn weg. Er ist der größte Künstler, und sein Genie ist durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenste und wunderbareste Epöee ist, so ist sie doch die untadelhafteste.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen sich bis zum Erhabenen zu schwingen keinesweges absprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderstehliche Gewalt vorstellt, wodurch Troja sollte in ihren Untergang gerissen werden, ist von sehr erhabener Art. Neptun erschüttert in den Tiefen die untersten Fundamente der Stadt; Juno hält mit Gewalt den Griechen

Griech
sie in
Schiff
führt
Japit
zum
Stadt.
Gemäl
Eine
kungen
ses für
zu der
den, a
in Gri
vollkom
chen;
die Rö
noch ni
gen Ch
er aber
von sei
was ri
seine A
allgeme
mer beh
unter d
fen der
meiner

Der al
Trauerf
ganze C
Die Na
etwas
schen V
Werken
heißt es
Pindar
Olympi
wiß, d
schen K
ferer B
Waterla
ein Mar
einer fr
wesen,
nicht un
nem eig

*) Pau

Griechen die Thore offen, und treibet sie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; Pallas zerstöhret selbst die festesten Schlösser, und Jupiter reizt Götter und Menschen zum Zorn gegen diese unglückliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemählde!

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieses fürtreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung ist aufgestellt worden, als die Ilias und die Odyssea in Griechenland. Homer war der vollkommenste Dichter für die Griechen; aber Virgil war es nicht für die Römer, die zu seiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menschen von seinem Geschmack und einem etwas ruhigen Temperament ist, da seine Materie und seine Charaktere allgemeiner sind, als die, welche Homer behandelt; so ist auch sein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der seinigen näher kommt, allgemeiner geworden.

Aeschylus.

Der älteste von den drey griechischen Trauerspieldichtern, von denen einige ganze Stücke übrig geblieben sind. Die Nachrichten von seinem Leben sind etwas zweifelhaft. In der griechischen Lebensbeschreibung, die seinen Werken insgemein vorgesetzt wird, heißt es: er sey ein Zeitverwandter des Pindars gewesen, und in der 40 Olympias geboren. So viel ist gewiß, daß er zur Zeit des ersten persischen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart gewesen, läßt sich aus seinen Werken nicht undeutlich schließen. Nach seinem eigenen Vorgeben *) ist er durch

*) Pausan. in Attic.

einen Traum ermuntert worden, ein tragischer Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeschlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerspiele zu schreiben.

Von seinen Trauerspielen sind sieben ganz übrig geblieben. In allen herrscht, nach dem Geständniß aller alten und neuen Kunstrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Ersterer sagt vor ihm:

Et docuit magnumque loqui nitique Cothurno *)

und dieser urtheilt, er sey sublimis & gravis & grandiloquus saepe usque ad vitium. **) Es scheint, er habe sich in seinen Trauerspielen zur Regel vorgeschrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

Σεμνότημος γε καὶ φρονήματος πλεως
Ὁ μῦθος ἐστὶν †)

Sein Ausdruck ist neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine starke und volle Stimme. Er kömmt darin unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländischen Sprachen am nächsten. Seine Ausdrücke sind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; sondern von der Empfindung eingegeben. Er sucht vielmehr das Ohr mit starken Schlägen zu erschüttern, als ihm mit sanften Tönen zu schmeicheln.

Alle seine Trauerspiele sind in dem Plan sehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit seiner Zeit: wenig Handlung und mächtige Verwicklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Personen. Mit diesen wenigen Anstalten reizet er die Aufmerksamkeit,

B 4

und

*) de Arte 280.

**) Instit. Orat. L. X.

†) v. 952. Die Reden sind voll Hobeit und dreister Zuversichtlichkeit.

und unterhält sie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derselben, den geringsten Zwang wahrnehmen: alles geschieht auf die natürlichste und einfachste Weise. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerstreuet; so wenden wir alle Aufmerksamkeit auf die Personen.

Die Reden derselben sind allezeit groß und kühn. Man wird selten denken, daß die Personen in ihren Umständen und nach ihren Charakteren anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen sie, nach der Absicht des Dichters, einzunehmen: darinn verfehlt er seinen Endzweck niemah, und zeigt sich als den stärksten Redner. Er läßt uns im guten und bösen, nach der Moral seiner Zeit, nur große Charaktere sehen: das zärtliche und sanft reizende hat er entweder gar nicht gekennet, oder zum Trauerspiel nicht für schicklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande gewesen wäre, ihm einen eben so hohen Schwung zu geben, als Shakespear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe ist keine Spuhr in seinen Werken: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erweken. Die diesen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben sich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter seines Prometheus ist groß und äußerst kühn. Dieser ist der größere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucasus angeschmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Straffen vom Jupiter drohen, in Hoffnung, sein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meinst du etwa, daß ich mich für diesen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin

ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurück, woher du gekommen bist? Denn von allem worüber du mich ausfragen willst, wirst du nichts erfahren.

Merk. Durch solch hartnäckiges Großthun hast du dich eben in dieses Elend gestürzt.

Prom. Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser diesem Felsen zu dienen, als ein Diensthote deines Vaters Jovis zu seyn. — So muß man gegen Stolze stolz seyn!

Merk. Du scheinst dich an deinem Elend zu ergetzen.

Prom. Das thue ich — Möchten sich meine Feinde eben so ergetzen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Also beschuldigest du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich hasse alle Götter; sie haben alle Gutes von mir genossen *) und vergeltens mir mit Bösem.

Kurz, hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir aus; darauf sagt

Merk. Ein solches Wort hört man vom Jupiter niemah.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du hast noch nicht gelernt klüger zu seyn?

Prom. Sonst würde ich ja mit dir Slave nicht reden. †)

Eben so groß und kühn ist im zweyten Trauerspiel, die sieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geräusel der feindlichen Waffen vor den Mauern der

Stadt

*) Ihm hatten die Götter hauptsächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

†) Prometh. vl. 958-980.

Sta
zu d
ter,
anzu
kenn
schw
Bett
zorn
bess
te zu
„Re
„der
„fall
„ma
„ner
„du
„Se
„ma
„ma
„tes
„St
„the
„läu
„ma
„fei
„rül
„we
„seh
„geg
„nic
E
Tyd
Tho
hast
seine
antr
„den
„die
„un
„Se
„Als
lyni
den
abre
len,
ters
and
Erfi
Wu
„die

Stadt hörte, eilet ein Trup Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um sie um Rettung der Stadt anzusehen. Eteokles, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem schwächern Geschlecht ein ängstliches Betragen ausstehen. Er treibt sie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hause ihre Geschäfte zu bestellen. „Dienet das zur Rettung der Stadt, daß ihr vor den Bildern der Götter niederfällt, ein Gebeul und Jammern macht, welches beherzten Männern unleidlich ist? Müßt ihr durch euer ängstliches Hin- und Herlaufen die Krieger muthlos machen? — Wird der Steuermann sein von Wellen geängstigttes Schiff retten, wenn er das Steuer verläßt, und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) läuft? Könnet ihr durch Beten machen, daß unstre Türmer die feindlichen Waffen von selbst zurück treiben? — Wenn ihr werdet Verwundete und Todte sehen, so hütet euch ihnen entgegen zu heulen. Im Kriege gehts nicht anders.“

Ein Kundschafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begriff ist, auf eines der Thore zu stürmen, und beschreibt zaghaft sein fürchterliches Ansehen und seine schreckliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltsinnig: „Für der Rüstung fürchte ich mich nicht, die Wapen der Schilder werden uns nicht verwunden, und die Federbüsche stechen uns nicht.“ Als man ihm sagt, sein Bruder Polyneices stehe zum Angriff des siebenenden Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, sich gegen ihn zu stellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen sollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine Gottheit diese Sache ernstlich treibet, so

„möge das dem Phöbus so verhasste Geschlecht des Lajus mit schnelltem Winde auf den Wellen des Coctus zur Hölle fahren,“ und eilt den Fluch erfüllt zu sehen.

Dieses sind meines Erachtens Meisterzüge zu Schilderung großer Charaktere. Aristophanes sucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um diesem Spötter verehrungswürdig zu seyn? Die Scholiasten merken an, daß die Rede der Cassandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichste Stück in seinen Trauerspielen gehalten worden.

Wir wollen indessen nicht in Abrede seyn, daß unser Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In seiner Niobe, einem verlohrenen Stücke, ließ er diese unglückliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Gesichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder sitzen. In den Lumeniden drückt er die Wuth der Furien durch die ekelhaftesten und fürchterlichsten Töne aus. Man sieht überhaupt durchgehends, daß er seine Zuschauer recht hat erschüttern wollen, und es läßt sich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingestimmt haben, diese Absicht zu unterstützen.

Seine Chöre bestanden aus einer großen Menge Personen, ihre Gesänge sind lang, und sowol im Inhalt, als im Ausdruck und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es ist zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyspiel dessen dienet eine Stelle in den Danaiden, *) dergleichen man sonst bey keinem Dichter findet. Man sagt, es habe ein Aufzug des Chores in seinen Eumeniden das Volk in solches Schre-

B 5

*) IKETIAES v. 867. u. f. f. *Ἐὶ δὲ καὶ, καὶ βαῖν τάχα &c.*

ten gesetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht gesunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieses ist gar nicht unglücklich.

Aeschylus hat sich eben so sehr um die gute Vorstellung seiner Trauerspiele, als um deren Fertigstellung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne sehr verbessert habe. In den ersten Zeiten ward sie nur von Baumreisern gemacht, hernach baute man Hütten mit verschiedenen Abtheilungen. Aeschylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Dertter der Scene durch Gemälde und Maschinen nachahmen. Vitruvius meldet,*) Agatharchus habe zuerst in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeschylus gebaut, und eine Abhandlung davon geschrieben. Dieser wußte wol, daß das Trauerspiel niemals seine ganze Wirkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinstimmt. Horaz schreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Masken zu.

... Personae pallaeque reperi-
tor honestae

Aeschylus & modicis instravit
pulpita tignis.**)

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Bescheidenheit, daß ein Mann von dieser Größe seine Trauerspiele Ueberbleibsel von den herrlichen Mahlzzeiten des Homers genennt hat. †) Eine andre Probe seiner Bescheidenheit ist es, daß er es sich für einen höhern Ruhm geschätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch sein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabschrift, die man ihm gesetzt, wie Athenäus vorgiebt ††), von ihm selbst ist.

Von meinem nicht unrühmlichen Muth, wirfst du marathoni-

*) Lib. VII.

**) de Arte v. 278.

†) Athenaeus Lib. VIII.

††) Athen. L. XIV.

scher Wald zeugen, und du dickbaarter Meder, der ihn erfahren hat.

Was könnte man auf die Gräber unsrer meisten neuern Dichter setzen, wenn ihrer poetischen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

Aesopus.

Der älteste bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des Crösus und Solons. Die Nachrichten von seiner Person und seinem Leben haben einigen so unzuverlässig geschienen, daß sie so gar auf die Gedanken gerathen, ein solcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch ist es wahrscheinlicher, daß Aesopus eine wirkliche Person gewesen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtschaft gelebt, hernach frey geworden und in Sardis, am Hofe des Crösus, sich aufgehalten habe.

Man findet seine wahre oder erdichtete Lebensgeschichte an hundert Orten beschrieben. Planudes, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zusammen getragen. Unter den Neuern hat Meziriac die zuverlässigsten Nachrichten von diesem Fabeldichter gesammelt.

Seine Fabeln stunden bey den Griechen in großem Ansehen, welches sie nun seit zwey tausend Jahren bey allen Völkern, die Wissenschaften und Geschmak besitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der Fabel, die nach ihm die Aesopische genennt wird. Es ist wahrscheinlich, daß er selbst seine Fabeln nicht aufgeschrieben, sondern bey gewissen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle bloß erzählt habe. Wenigstens sind die griechischen Fabeln, die man für die seinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, sein Ausdruck aber ist verlohren gegangen. *) Sokrates schätzte die

*) S. Vavassor de ludicra dictione.

äsoy
in B
er h
holt
halt

D
ste,
sow
die
der
leit
lich
gen
che
Hat
auf
fühl
also
The
und
sey

2
le
sey
sind
gen
geb
ein
W
len
gef
ein
zell
we
Re
Th
den
die
Se
ge
un
bl
sic
zu
ob

äsofischen Fabeln so hoch, daß er sie in Verse eingekleidet hat. Plato sagt: er habe dieses zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan. *)

Aesthetik.

Die Philosophie der schönen Künste, oder die Wissenschaft, welche sowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wissenschaft der Empfindungen, welche in der griechischen Sprache *Αισθησις* genannt werden. Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten, **) also muß die Theorie derselben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen gegründet seyn.

Aristoteles hat angemerkt, daß alle Künste vor der Theorie gewesen seyn. Auch die besondern Regeln sind eher bekannt gewesen, als die allgemeinen Grundsätze, auf welche sie gebauet sind. Das glückliche Genie einiger Menschen hat verschiedene Werke hervor gebracht, welche gefallen, ehe man den Grund dieses Wohlgefallens erkannte. Aristoteles ist einer der ersten gewesen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet: aber weder seine Dichtkunst, noch seine Redekunst, können als vollständige Theorien dieser Künste angesehen werden. In den besten Reden und Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung stehen, ohne sich zu bemühen, den Grund derselben zu entdecken, und ohne zu untersuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fä-

cher der Kunst erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunstrichter, welche nach diesem griechischen Weltweisen gekommen, haben seinen Fußstapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundsätze zu entdecken. Unter den Neuern hat du Bos, so viel ich weiß, zuerst versucht, die Theorie der Künste auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen. *) Das Bedürfnis, das jeder Mensch in gewissen Umständen fühlt, seine Gemüthskräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen eine gewisse Thätigkeit zu geben, ist das Fundament seiner Theorie. Er hat sich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieses Fundament zu bauen, und ist im übrigen eben so empirisch verfahren, wie seine Vorgänger. Doch ist sein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

Unser Baumgarten in Frankfurth ist der erste gewesen, der es gewagt hat, die ganze Philosophie der schönen Künste, welcher er den Namen Aesthetik gegeben hat, aus philosophischen Grundsätzen vorzutragen. Er setzt die Wolffsche Lehre, von dem Ursprung der angenehmen Empfindung, den dieser Weltweise in der undeutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretischen Theil, dem einzigen, den er ans Licht gestellt hat, handelt dieser scharfsinnige Mann die ganze Lehre vom Schönen oder sinnlich Vollkommenen in allen seinen verschiedenen Arten ab, und zeigt überall die denselben entgegengesetzten Arten des Häßlichen. Es ist aber zu bedauern, daß seine allzu eingeschränkte Kenntnis der Künste ihm nicht erlaubt

*) S. Fabel.

***) S. Künste.

*) In dem bekannten schönen Werk: Reflexions sur la poesie & sur la peinture.

laubt hat; die Theorie weiter, als auf die Beredsamkeit und Dichtkunst auszudehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Gestalten des Schönen beschrieben.

Man muß deswegen die Aesthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philosophischen Wissenschaften zählen. Da das gegenwärtige Werk nach der Absicht des Verfassers den ganzen Umfang dieser Wissenschaft enthalten sollte, miewol es keine systematische Gestalt hat, so gehört die Entwicklung des Plans der Aesthetik hieher.

Zuförderst mußte die Absicht und das Wesen der schönen Künste festgesetzt werden. *) Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabsicht der schönen Künste sey, so mußte der Ursprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Untersuchungen der Weltweisen angenommen werden. **) Hiernächst mußten nun die verschiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenstände angezeiget, und ihre Wirkungen auf das Gemüth bestimmt werden. †) Die besondern Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleinsten Umstände, so viel deren, sowol durch die Theorie, als durch die aufmerksamste Betrachtung der Werke des Geschmacks, zu entdecken, oder auch bloß zu errathen gewesen sind, mußten in hundert besondern Artikeln sorgfältig zergliedert werden. Alle diese Artikel zusammen machen den theoretischen Theil der Philosophie der Künste aus.

In dem praktischen Theile derselben mußten die verschiedenen Arten der schönen Künste angezeiget, der besondere Charakter und der Umfang einer

*) S. Künste.

**) S. Empfindung.

†) S. Aesthetisch; Kraft.

jeden festgesetzt werden. *) Zugleich mußte die besondere Wendung des Genies, die nähere Bestimmung sowol des angeborenen, als des durch Nachforschung und Unterricht angenommenen Geschmacks, der zu jeder besonders erfordert wird, beschrieben, die vornehmsten Hülfsmittel, zu einer glücklichen Fertigkeit in jeder Kunst zu gelangen, angezeigt werden. **)

Jede schöne Kunst bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher bestimmte Endzwecke sich von andern unterscheiden. Alle Arten derselben sind besonders beschrieben. So ist in Ansehung der Dichtkunst die Natur des epischen, des lyrischen, des lehrenden Gedichts und anderer Arten; in Ansehung der Mahlerey das historische, das allegorische, das moralische und andre Gemälde, besonders beschrieben, und der Charakter jeder Art aus sichern Grundsätzen bestimmt worden.

Aus diesen Quellen sind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunstwerke hergeleitet worden; sowol die allgemeinen, zur Erfindung, Anordnung und einsörmigen Bearbeitung des Ganzen, als die besondern von der Wahl oder Erfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinstimmung, und der bestimmten Wirkung eines jeden einzelnen Theiles.

Dieses ist der Inhalt der ganzen Aesthetik, einer Wissenschaft, welche dem Künstler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung seines Werks nützlich zu Hülf kommen, den Liebhaber in seiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke der Kunst abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Absichten der

*) S. Künste; Dichtkunst; Beredsamkeit; Musik; Mahlerey und s. f.

**) S. Genie; Einbildungskraft; Begeisterung; Geschmak; Erfindung u. a.

der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aesthetik gründet sich, so wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundsätze. Man muß aus der Psychologie wissen, wie die Empfindungen entstehen, wie sie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflösung dieser Fragen angiebt, sind die Grundsätze der Aesthetik. Aus diesen wird auf der einen Seite die Natur der ästhetischen Gegenstände bestimmt; auf der andern aber die Art oder das Gesetz, nach welchem sie sich dem Geiste vorstellen müssen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Wirkung zu empfinden. Dieses alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunst zu leiten.

Es ist mit dieser Wissenschaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundsätze wenig und einfach sind. Aristoteles, der diese wenige Grundsätze auf alle mögliche besondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwickelt hat, gab der Philosophie eine Vernunftlehre, die vollständig, aber wegen der großen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundsätze angewendet wurden, mit einer erstaunlichen Menge Kunstwörter und besonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach ihm gekommenen Philosophen vom zweyten Rang, übersah das Einfache darinn, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wissenschaft.

Soll die Aesthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schicksal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholastiker erfahren haben; so muß man sehr sorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die besondern Fälle, wodurch sie veranlaßt worden, und ohne welche sie selbst keine Realität haben, zurück führen. Jedes System

von allgemeinen Begriffen wird ohne diese Vorsichtigkeit zu einem bloßen Lustgebäude, in welchem leichte Köpfe bauen, niederreißen und viel alberne Veranstaltungen machen, die den Verordnungen eines blödsinnigen Kopfes gleichen, der im Zollhaus sich einbildet, ein Regent und Gesetzgeber zu seyn.

Aesthetisch.

(Schöne Künste überhaupt.)

Die Eigenschaft einer Sache, wodurch sie ein Gegenstand des Gefühls, und also geschickt wird, in den Werken der schönen Künste gebraucht zu werden. Die Ausdrücke: ein ästhetischer Gedanken, ein ästhetisches Bild u. d. gl. bezeichnen solche Gedanken und Bilder, die bequem sind, in einem Werk des Geschmacks Platz zu finden. Die Ausdrücke: poetisch, mahlerisch, rednerisch und dergleichen, bezeichnen so viel besondere Arten des Aesthetischen.

Zum ästhetischen Stoff gehört alles, was vermögend ist, eine, die Aufmerksamkeit der Seele an sich ziehende, Empfindung hervor zu bringen. *) Solche Empfindungen können aber nicht ohne die selbstthätige Mitwirkung der Seele hervor gebracht werden. **) Also werden sie durch den ästhetischen Stoff mehr veranlaßt, als hervorgebracht. Der Künstler verliert seine Arbeit, wenn die, für welche sie gemacht ist, die Fähigkeit nicht haben, davon gerührt zu werden. Also hat zwar der Künstler den Charakter und das Genie der Personen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieses aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beschaffenheit des Aesthetischen überhaupt sich genau müsse bekannt machen. Das Aesthetische in einem Gegenstand erweckt die Empfindung

*) S. Kraft: Empfindung.

**) S. Geschmak.

dung nicht allemal; aber der Mangel desselben schließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenstand von den Werken der Künste aus. Bringt die Kenntnis des Aesthetischen den Künstler nicht allemal zu seinem Zweck, so verwahrt sie ihn doch vor der Schuld die Erreichung desselben selbst zu hindern.

Die Gegenstände, die geschickt sind Empfindungen zu veranlassen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie stellen sich entweder dem Verstande dar, oder der Einbildungskraft, oder sie wirken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus so viel verschiedenen Gattungen besteht der ästhetische Stoff. Die nähere Betrachtung jeder Gattung ist an einem andern Orte vorgenommen worden. *)

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft sehr unrecht das Schöne für die einzige Gattung des ästhetischen Stoffes angiebt. Dahin zielt das vermeinte Grundgesetz der schönen Künste ab: Man soll die Natur ins Schöne nachahmen. Das Häßliche hat einen eben so gegründeten Anspruch auf die Künste, als das Schöne. Furcht, Abscheu und andre widrige Empfindungen zu erwecken, gehört eben so gewiß zum Endzweck der Künste, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrigen Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es ist also nothwendig, daß der Begriff des Aesthetischen auf alle Arten der Empfindungen ausgebehnt werde.

Noch ist dem Künstler das Nachdenken über den Werth des ästhetischen Stoffes zu empfehlen. Diesen bekommt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, sondern aus dem Guten, das durch selbige bewürkt wird. Man kann Ekel und Abscheu oder Vergnügen erwecken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der

*) S. Kraft.

Seele gereizt werde. Aber eben diese Empfindungen können durch Gegenstände veranlaßt werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchst wichtig ist. Es dienet zu nichts, einen Menschen durch ein plötzliches Geschrey, als ob ein großes Unglück entstanden sey, zu erschrecken; aber ihm Schrecken über eine begangene Missethat zu erwecken, ist etwas Wichtiges. Auf diesen Werth des ästhetischen Stoffes muß der Künstler, der auf wahren Ruhm Anspruch macht, seine Aufmerksamkeit richten, und ihn muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philosophie und der Moral auffuchen.

Blos in der körperlichen und sittlichen Natur einige angenehme Blumen zusammen zu tragen, das Gefällige, das Belustigende, das Ergehende aus allen Quellen hervor zu bringen, ist eine sehr geringe Veranstaltung zur Herbeyschaffung des ästhetischen Stoffes. Eine Sammlung von Schmetterlingen und schön gefärbten Muscheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewiesen werden.

Aezen. Aezkunst.

Die Kunst, vermittelst eines scharfen Wassers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen sie hernach auf Papier abgedruckt wird. Das Aezen ist eine Art, ohne Grabstichel zu stechen, und ist zum Gebrauch der Kupferstecherkunst erfunden worden.

Die Hauptumstände des Aezens sind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, fast allezeit von feinem Kupfer. Diese überzieht man mit einer dünnen Haut von Firnis, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe schwarzet, oder mit einem andern matten Grund überzieht. Auf diesen Grund wird die

die

die Zeichnung ganz leicht mit Bleystift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andre Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieser Zeichnung wird mit einer scharfen Radirnadel der Firnis bis auf das Kupfer weggerissen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingeritzt. Diese Verrichtung wird eigentlich das Radiren genennt. *)

Als denn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht, und das Aezwasser auf die Tafel gegossen. Dieses frist alle aufgerissene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firnis selbst anzugreifen, und dieses wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefressen hat, so wird das Aezwasser von der Tafel abgespült, der Firnis abgenommen, und damit ist die Tafel fertig.

Jede der beschriebenen Verrichtungen erfordert gewisse Handgriffe, die in besondern Artikeln umständlicher beschrieben werden. **) Das Besondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen ist, wollen wir hier umständlicher beschreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens besteht darin, daß das Wasser jeden Strich der Radirnadel mit der Stärke oder Schwäche ausfresse, welche die Haltung des Ganzen erfordert. Hiezu trägt zwar schon das Radiren selbst das Vornehmste bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, stärker oder schwächer in das Kupfer eingräbt: allein das Aezen selbst muß diese Vorsichtigkeit unterstützen, indem das Schwache flacher, das Starke tiefer eingätzt werden muß. Dieses erfordert große Vorsichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die sich dabey zeigen, kommen sowol von dem Aezwasser, als von andern Umständen her. Selten kann man den Grad

der Schärfe des Wassers vorher bestimmen: dasselbige Wasser ist schärfer oder schwächer, nach Beschaffenheit der Luft und besonders der Wärme derselben. Bisweilen ist eine halbe Minute der Zeit zu viel, und schon im Stande alles zu verderben.

Es ist überhaupt nothwendig, daß auf den schwachen Stellen das Wasser eine kürzere Zeit fresse, als auf den starken. Damit man dieses erhalte, so läßt man das Wasser erst nur so lange wirken, als etwa zu den schwachen Stellen nöthig ist; als denn läßt man es ablaufen, und deckt dieselben mit einer fetten Materie, welche die Wirkung des Wassers hemmet, zu: wenn dieses geschehen ist, so kann es auf die stärkern Stellen wieder aufs neue angegossen werden. Wenn man dieses sorgfältig beobachtet, so wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigsten Stellen nicht allzu lange der Wirkung des Wassers überlassen. Es frist sowol in die Breite als in die Tiefe, so daß durch ein zu langes Fressen die stärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander fließen, welches denn eine üble Wirkung thut. Es ist deswegen nöthig, daß man, ehe dieses geschieht, die Wirkung des Wassers kenne, und, wenn die Striche noch nicht stark genug sind, daß man sie durch den Grabstichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabstichel den geätzten Platten allemal sehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabstichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwasser, seine Striche sind schärfer, und geben beym Abdruck die Farbe schwarzer. Daher können durch Vermischung der beyden Gattungen vortheilhafte Wirkungen hervor gebracht werden. Ganz feine Stellen, als leichte Wolken in der Landschaft, und was sonst sehr zart seyn muß, wird auch besser, nachdem

*) Vom lateinischen radere.

**) S. Gründen; Abzeichnen; Radiren; Firnis.

nachdem das Aetzen geschehen ist, mit dem feinsten Grabstichel gemacht.

Das Aetzwasser kann gemeines Scheidewasser seyn, dessen Schärfe durch gemeines Wasser etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firnisse angreift, so ist es etwas gefährlich. Das beste Wasser zum Aetzen wird aus abgezogenem Weinessig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünspan gemacht. Der Essig wird in einen wol glasuren, oder besser in einen porcellainen Topf gegossen, darin auch die andern Materien, nachdem man sie klein gestoßen, die beyden ersten jede zu sechs Theilen, der Grünspan aber zu viere, geschützt werden. Diese Mischung wird bey gutem Feuer ein paar mal aufgekocht und wol umgerührt; hernach abgekühlt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe ist hinreichend, um zu sehen, ob dieses Wasser zu stark oder zu schwach ist. Im ersten Fall gießt man mehr Essig zu*).

Die Aetzkunst ist neuer, als die Kunst, mit dem Grabstichel in Kupfer zu stechen. Einige schreiben die Erfindung derselben dem Albrecht Dürer zu. Die Sache ist aber ungewiß. Einer der ersten, die sich darin hervor gethan haben, ist Simon Eristius, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem Feinen des Grabstichels sehr nahe. Abraham Bosse hat in einem besondern Werke die Handriffe dieser Kunst beschrieben.**) Eine umständliche Beschreibung derselben findet man auch in dem französischen Dictionnaire encyclopedique.

Diese Erfindung ist beynähe noch wichtiger als die Kunst, mit dem Grabstichel zu stechen. In der Zeit, da eine Tafel durch diese letztere Art fer-

*) S. Diction. de peinture par Mr. l'Abbé Pernety. Art. Eau forte.

**) La Manière de graver à l'eau forte & au burin par Abrah. Bosse, revue & augmentée par Mr. Cochin le fils.

tig wird, kann man bey nahe hundert geätzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird also die Ausbreitung der Kunst sehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aetzkunst vollkommen lernt, so sind die Mahler selbst im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unstreitig mehr von dem ursprünglichen Geist und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn sie von andern ängstlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Malern selbst geätzte Stücke werden von Kennern allemal denen vorgezogen, die bloß von Kupferstechern verfertigt sind. Hiezu kommt noch dieser wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrücken kann, als der Grabstichel. Die Zeichnung der Nadel kann der Natur des Gegenstandes besser angemessen werden, als die Stiche des Grabstichels.

Gewisse Sachen, die der Grabstichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzustellen weiß, besonders Landschaften, Viehstücke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkommt; wo freye oder unbestimmte Umrisse mit beständig veränderten Krümmungen nöthig sind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabstichel. Wen also ein Gemälde, das sich durch eine freye und feurige Zeichnung, durch einen sehr natürlichen Charakter, durch eine mehr geistreiche, als verslossene, Haltung und Harmonie hervor thut, soll in Kupfer gebracht werden, so ist das Aetzen dem Stechen allemal vorzuziehen. Aber die gestochenen Platten haben vor den geätzten diesen Vortheil, daß sie mehr gute Abdrücke geben. Denn von einer gut gestochenen Platte muß man sechs bis achthundert haben, da die geätzten schon im vierten Hundert merklich abnehmen.

Ferner

Fer
stehen
mahld
Harm
nen de
schwei
leichte
nicht
kann r
den B
zen se
Die H
unver
Kupfe
jeniger
dem e
Gema
den.

Die
ten an
unter
vator
brand
phan
le Cle
und d
der eb
nadel
Weil
angen
geistre

Ein
sel Le
Dlym
gelebt
schriel
len de
Er m
ter ge
ihm:

E
A

*) I
Ker

Ferner muß man auch wieder gestehen, daß durch bloßes Aezzen viel Gemählde, in Absicht auf die Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargestellt werden; denn zu geschweigen, daß gewisse ganz feine und leichte Dinge der Gefahr des Aezzens nicht können überlassen werden, so kann man auch den starken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezzen selten die nöthige Stärke geben. Die Hülfe des Grabstichels ist dabey unvermeidlich. Die vollkommensten Kupferstiche sind also unstreitig diejenigen, worinn beyde Arten, je nachdem es die verschiedenen Theile des Gemähldes erfodern, verbunden werden.

Die Künstler, deren geätzte Platten am höchsten geschätzt werden, sind unter den ältern, Peter Testa, Salvator Rosa, die Carrache, Rembrand, Matthäus Merian, Stephan della Bella, Callot, Hooghe, le Clerc; unter den neuern, Cochin und die deutschen Künstler, Schmidt, der eben so fürtrefflich in der Radirnadel, als im Grabstichel ist; und Meil, dessen eigene Manier eben so angenehm ist, als seine Erfindungen geistreich sind.

Alcaeus.

Ein griechischer Dichter. aus der Insel Lesbos, der um die Zeit der 44 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyrische Gedichte geschrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entrisen worden. Er muß einer der fürtrefflichsten Dichter gewesen seyn. Horaz sagt von ihm:

Et te sonantem plenius aureo
Alcaee plectro — — —

Mirantur umbrae dicere. *)

*) L. II. od. 13.

Erster Theil.

Er hat dem Geschmak seiner Zeit und seines Landes zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

Liberum et Musas Veneremque
et illi

Semper haerentem puerum ca-
nebat. *)

Allein dies war nicht des Dichters einziges Verdienst. Die Neigung, von Wein und Liebe zu singen, war bey ihm mit höhern Gesinnungen verbunden. Seine Muse mußte ihm gegen die Tyranny des Perianders ihre Dienste leisten, und auch gute Sitten befördern helfen. Diese Nachricht giebt Quintilian von ihm: In parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur. Multum etiam moribus confert — — in lusus et amores descendit, maioribus tamen aptior. **) Es scheint, daß seine Art zu denken der ernsthaften Muse angemessener gewesen, als der schwelgerischen und verbuhlten, und daß er dieser nur in lustiger Gesellschaft und beym Trunke gedienet. Denn Athenäus sagt ausdrücklich, er habe seine Lieder in der Trunkenheit geschrieben. †)

Die Alcäische Versart hat von diesem Dichter den Namen bekommen. Sie besteht aus vier Zeilen. Die beyden ersten sind in der ersten Hälfte jambisch, in der andern dactylisch; die dritte Zeile ist ein vierfüßiger jambischer Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieser Versart ist die Ode des Horaz geschrieben, die also anfängt:

Aequam memento rebus in ar-
duis. ††)

(Es sind noch verschiedene andre Dichter dieses Namens gewesen, von welchen Bayle in seinem Wörterbuch die Nachrichten gesammelt hat.

Alcove.

*) L. I. od. 32.

**) Inst. L. X. c. 1.

†) Deipnos. L. X.

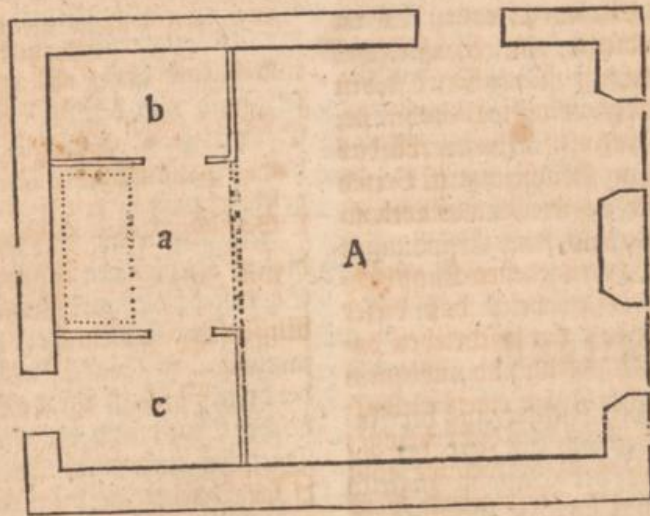
††) Lib. II. od. 3.

Alcove.

(Baukunst.)

Ein Wort, das aus dem Arabischen El-Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen besondern abgeschlagenen Raum eines Zimmers, darinn ein Bette stehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette und die andern dazu gehörigen Anstalten dadurch vom Zimmer abgefondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, ist folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenstern gegen über von Tafelwerk ein Verschlag, entweder gerade, oder nach einer ausgeschweiften Linie, gemacht, so daß der abgeschla-



Wenn der Eingang zu dem Alcove sehr weit ist, so pflegt man ihn auch durch ein Dokengeländer von Holz abzuschließen, an welchem ein Stük wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven sind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich ist, frische Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Gesundheit so notwendige Sache ist.

gene Raum sieben bis neun Fuß tief wird. Dieser Verschlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekommt da eine Fensterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verschläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey ist es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieser Verschläge einen kleinen Ausgang bekommen kann. An der Decke des Zimmers wird das Gesims, so wie es an den andern Wänden des Zimmers ist, auch an dem Verschlag gezogen.

Hiebeystehende Figur wird dieses deutlich machen. A ist das Zimmer, a der den Fenstern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verschläge neben demselben.

Alexandrinischer Vers.

Ein sechsfüßiger jambischer Vers, der insgemein nach der sechsten Sylbe einen männlichen Abschnitt, und nach deutschem Gebrauch wechselsweise zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu sehen ist.

Nicht

Nicht
Der
Und
Die

Dieser
rer Zei
fige ja
Trauen
ist, so
terschic
er, du
Theile
Abendl
nomm
langen
Gebick
herois
sprung
nem ei
xande
12.
Sprac
einer
schrieb
erste
gewese
zen ac
Es
tern
Vers,
ben,
sey,
ten G
zumal
unübe
einen
und d
ben d
zuhelf
des E
bald
Vers
setzt
de he
)
e
2

Nicht den, der viel besitzt, den soll man
selig nennen;
Der das, was Gott ihm schenkt, recht mit
Vernunft erkennen,
Und Armuth tragen kann, und fürchtet
Schand und Spott,
Die er ihm selber macht, noch ärger,
als den Tod.

O p i z.

Dieser Vers ist eine Erfindung neuerer Zeit. Denn obgleich der sechsfüßige jambische Vers den griechischen Trauerspieldichtern sehr gewöhnlich ist, so ist er doch von diesem ganz unterschieden; weil er sich nicht so, wie er, durch den Abschnit in zwey gleiche Theile schneidet. Fast alle heutigen Abendländer haben diesen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten: deswegen wird er auch der heroische Vers genennt. Seinen Ursprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, Alexander der Große, genennt, das im 12. Jahrhundert in französischer Sprache von vier Verfassern, deren einer Alexander von Paris hieß, geschrieben worden ist. Dieses soll das erste Gedicht in zwölfsyllbigen Versen gewesen seyn; da die ältern Romanzen achtsyllbige hatten. *)

Es ist von verschiedenen Kunstreichern angemerkt worden, daß dieser Vers, so wie wir ihn beschrieben haben, etwas langweilig und unbequem sey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede schließt. Opiz und die besten Dichter nach ihm, haben diesem Mangel dadurch etwas abzuheffen gesucht, daß sie den Schluß des Sinnes an verschiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus gesetzt haben. Eben aus diesem Grunde haben einige den Abschnit verfehlet.

*) S. Versuch über Pops Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abschn.

Gewiß ist es, daß viel Kunst dazu gehört, diesen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er scheint sich zu Lehrgedichten, wo beständig wichtige und neue Begriffe den Geist rühren, noch besser zu schicken, als zur Epopee; wo es unmöglich ist, den Geist oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beschäftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt seyn würden, wenn nicht der Wohlklang des Verses sie etwas erhöhte.

Am schlechtesten wird dieser Vers, wenn der Abschnit sich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verse getheilet, und man kann nicht mehr wissen, ob man kurze sechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Dusch hat eine Veränderung in demselben angebracht, indem er ihm weibliche Abschnite gegeben:

Wie zärtlich flagt der Vogel und la-
der durch den Hahn,
Den kaum der Lenz verjüngert, sein
künftig Weibchen ein!
Doch, wenn durchs heiße Feld die
Sommerwinde keichen,
Das Laub sich dunkler färbt, die dür-
ren Aehren bleichen;
So endigt Vaterforge die Tage des Ge-
sangs,
Und Fleis besetzt die Stunden des sü-
ßen Müßiggangs!

Wissensch. VII. Buch.

Alla Breve.

(Musik.)

Diese einem Tonstück vorgeschriebenen Worte bezeichnen eine besondere Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal so geschwind muß gespielt werden, als sonst zu geschehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote so geschwind als sonst eine halbe, eine halbe so geschwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt besteht also eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Taktnoten, die aber eben so geschwind gesungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch

E 2

bekömmt

bekömmt also der ganze Gesang nicht nur einen schnellen Gang, sondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten bestehen, einer schweren und einer leichten — ◡ | — ◡ |, welches den Gesang einfacher und ernsthafter macht, als wenn er eben so geschwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyspiel wird die Sache klar machen, da derselbe Gesang im ersten Beyspiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen C oder durch Z , oder auch also: Z , angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, dessen Zeichen C ist, gesetzt worden.

In dem ersten Gesang werden alle Sylben, welche auf die ersten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich schwer oder mit gleich starken Accenten ausgesprochen, also sind sechs solche schwere Accente in dem Gesange; da in dem andern nur viere sind, ky, e, son, son, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob sie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruck bekommen; *) woraus leicht abzunehmen ist, daß der

*) S. Zeiten.

Allabrevetakt dem Gesang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonstücken das Zeichen des Allabreve C vorgesezt wird, bloß um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr sonst gewöhnlichen Dauer müsse gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine solche Note C anstatt dieser C setzen kann. Das eigentliche wahre Allabreve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deswegen am besten durch Z angedeutet.

Allegorie.

(Redende und zeichnende Künste.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in so fern es an die Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird. Sowol in der Rede, als in den zeichnenden Künsten werden aus mancherley Absichten Gegenstände dargestellt, durch welche andre Dinge vermittelt der Aehnlichkeit, die sie mit jenen Gegenständen haben, können erkannt werden. Das bekannte Sprüchwort: Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, stellt uns einen Gegenstand aus der körperlichen Welt vor, durch welchen wir eine andre Sache errathen sollen; nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargestellt werden, so hat man eine Vergleichung oder ein Gleichnis; wird aber aber das Gegenbild ganz weggelassen, so hat man die Allegorie.

Diese Verwechslung des Bildes mit seinem Gegenbild wird auf mancherley Weise veranlassen. Sie geschieht aus Noth, wenn es nicht möglich ist, die bezeichnete Sache selbst darzustellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künste allgemeine Be-

griffe t
stand d
tigkeit
die Se
lieber n
Falle,
neuen
will, u
Schiff
scheiter
Absich
telst de
mehr d
ästhetis
ler sag
Mach
Den

so drück
der das
Bestim
wärtig
viel kin
licher a
te gesch
Wir
den red
Hier
suchen.
Kung d
verschie
tung be
wendur
aus sie

Uebe
ein Bi
die ma
mit B
Bestim
sonst d
Vorth
Daher
Eigens
naue I
und de
durch j
darstell
Bildes

*) H

griffe

griffe darstellen sollen, die kein Gegenstand des Gesichts sind: aus Vorsichtigkeit, wenn man sich nicht getraut, die Sache selbst vorzulegen, und sie lieber will errathen lassen; wie in dem Falle, da Horaz den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg abrathen will, und aus Vorsichtigkeit bloß ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu scheitern vorstellt: *) aus ästhetischen Absichten, der Vorstellung vermittelt des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruck, oder überhaupt mehr ästhetische Kraft zu geben. Wenn Salter sagt:

Nach deinem Raupenstand und einen
Tropfen Zeit,
Den nicht zu deinem Zweck, die nicht
zur Ewigkeit;

so drückt er durch diese allegorischen Bilder das, was er von der eigentlichen Bestimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat sagen wollen, sehr viel kürzer, nachdrücklicher und sinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geschehen können.

Wir wollen zuerst die Allegorie in den redenden Künsten betrachten.

Hier sind dreyerley Dinge zu untersuchen. Die Beschaffenheit und Würkung der Allegorie überhaupt; ihre verschiedenen Gattungen, jeder Gattung besondere Beschaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus sie geschöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man sagen will, bestimmt und mit Vortheil kann erkannt werden. Bestimmt und mit Gewißheit; weil sonst die Allegorie ein Räthsel: mit Vortheil; weil sie sonst unnütz wäre. Daher entstehen die zwey wesentlichen Eigenschaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbilde; damit dieses durch jenes sich dem Verstande sogleich darstelle; und die ästhetische Kraft des Bildes, durch deren besondere Be-

schaffenheit die Art der Allegorie bestimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die ästhetische Kraft der Allegorie anzumerken wäre, ist bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen. *) Außer diesen wesentlichen Eigenschaften der allegorischen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: sie muß weder zu weit getrieben, noch einen Zusatz von dem eigentlichen Ausdruck haben. Beydes giebt ihr etwas Ungeheimtes. Die Alten haben den menschlichen Körper die kleine Welt **) genannt. Die Allegorie ist richtig; wer sie aber so brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die wesentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieser kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenschaften mit Pferden, die vor einen Wagen gespannt sind, die Vernunft aber mit dem Kutscher, verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Leichsel des Wagens, noch dessen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es ist demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß diese Nebensachen, denen im Gegenbild nichts nichts entspricht, entweder gar nicht genannt, oder doch nicht mit Nachdruck angezeigt werden.

Ein eben so ungeschickter Fehler ist es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und sich mit dem eigentlichen Ausdruck endiget, Pope sagt ganz fürtrefflich: Trinke mit vollen Zügen aus der Pierischen Quelle, oder lasse sie unerkostet. Hier be-
rauschen mäßige Züge, und nur ein starkes Trinken macht wieder nüch-
tern.

E 3

tern.

*) Horat. Od. L. I. od. 14.

*) S. Bild.

**) Microcosmus.

tern. †) Wie lächerlich wäre es, wenn man diese Allegorie so endigen wollte: Hier berauschen mäßige Züge, aber ein starkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntnis!

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehreren Gegenständen zugleich zusammen gesetzt seyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anschauenden Erkenntnis vollkommen dargestellt werden; aber die Vermischung zwey solcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quintilian *) sich ausdrückt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieses ist von der Beschaffenheit der Allegorie zu merken.

Die Wirkung der Allegorie ist überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß sie abgezogene Vorstellungen dem anschauenden Erkenntnis sinnlich darstellt. Nur hat sie diesen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus Weglassung des Gegenbildes entsteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerksamkeit erst bloß auf die genaue Vorstellung des Bildes gerichtet ist, das Gegenbild aber hernach desto genauer und schneller in seiner vollen Klarheit da steht. Wollte man diese schöne Allegorie

— Mir ward der Becher voll
Wermuth
Kaum am Rande mit Honig besirichen,
zu trinken gegeben; **)
in ein Gleichnis verwandeln, so würde sie viel von ihrer Lebhaftigkeit verlieren. Sie ist also die kräftigste Art des Bildes. Daher denn auch die

†) Drink deep or taste not the pierian
spring
There shallow draughts intoxicates the
brain
And drinking largely sober us again.
Essay on Criticism. v. 218.

*) Inst. Or. VIII. 6; 50.

**) Bodmers Jacob im IV. Gesang.

Gleichnisse, die der Allegorie am nächsten kommen, die lebhaftesten sind. *)

Von dem Gebrauch der Allegorie ist überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müsse. Sie ist, als eine Würze, sparsam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geschmak für das Einfache ganz benehmen; zu geschweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geist verwirrt, und, anstatt einer großen Klarheit, zuletzt ein verworrenes Gemenge sinnlicher Gegenstände zurück läßt. In diesen Fehler ist der sonst so fürtreffliche Young in seinen Nachtgedanken nur gar zu ofte gefallen.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen können wir die besondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verschiedenheit des Endzwecks oder der Wirkung derselben, entstehen.

Allem Ansehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrücken, gab man einem heftigen und rachsüchtigen Menschen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenschaften entdeckt hatte. Damals war die Absicht der Allegorie bloß, den Ausdruck der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien sind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrücke angenommen.

Der nächste Gebrauch derselben wird in der Absicht gemacht, daß die ganze Vorstellung der Sache, ohne eine besondere ästhetische Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekomme, daß sie auf eine von der gemeinen Art sich unterscheidende Weise gesagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichsam ein Compliment

*) S. Gleichnis.

pliment
sicht hat
gen geh
ne Dan
und alles
Allegorie
und noch
nen: ab
Wiz nich
geschebet
nehmen
wenn si
wollen.
gar zu g

Noch
der Alle
Wendun
kömmt,
der Alle
bis das
fluß alle
welches
auch du
Von die
wodurch
Agripp
Aufruht

In d
nicht au
die Neb
lichkeit
darinn
würde i
verwan
länglich
sagen u
schauen

Man
rie in i
ohne an
oder S
faßliche
Was &
sophisc
drückt:
Begier
rie eing

*) T.

pliment gemacht wird. Diese Absicht hat Virgil in einigen seiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte seine Dankbarkeit gegen den Augustus, und alles, was er sonst durch diese Allegorien sagt, eben so nachdrücklich, und noch stärker, geradezu sagen können: aber so fein und mit so gutem Witz nicht, als es durch die Allegorie geschehen ist. Dergleichen Wendungen nehmen geistreiche Personen allemal, wenn sie jemand loben oder tadeln wollen. Geradezu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Absicht hinzukommt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie so lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung gesichert ist; welches man auf eine ähnliche Weise auch durch die äsopische Fabel erhält. Von dieser Art ist die bekannte Rede, wodurch der Consul, Menenius Agrippa, das römische Volk in einem Aufruhr besänftiget hat. *)

In diesen beyden Arten kommt es nicht auf eine vollkommene, sich auf die Nebenumstände erstreckende Ähnlichkeit an. Jeden besondern Umstand darinn bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderspiel verwandeln. Es ist zur Absicht hinlänglich, wenn die Sache, die man sagen will, nach dem Hauptsatz anschauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Absicht, der Vorstellung, ohne andre Vortheile, bloß Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit sie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was Haller sehr kurz auf eine philosophische Art mit diesen Worten ausdrückt: Mit dem Genuß wächst die Begierd, hat Horaz in diese Allegorie eingekleidet:

*) T. Liv. Hist. II. 32.

Crescit indulgens sibi dirus hydrodrops

Nec sitim pellit, nisi causa morbi
Fugerit venis et aquosos albo
Corpore languor. *)

Dieser Ausdruck ist für den Philosophen, dieser für jederman. Was jener dem Verstande sagt, mahlt dieser der Einbildungskraft deutlich ab. Allegorien von dieser Art sind höchst nöthig, so oft als allgemeine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich sollen eingepägt werden. Dieses hat die allegorischen Sprüchwörter veranlasset, die alle in diese Gattung gehören. Hiebey kommt die Hauptsache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu desto gewisserer Fassung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen sehr kurzen aber meisterhaften Zügen gezeichnet sey, wie in diesem Beispiele:

Saepius ventis agitur ingens
Pinus, et cellae graviore casu
Decidunt turres; feriuntque
summos
Fulgmina montes. **)

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtnisse einzuprägen. Diese haben das sinnliche Kleid um so mehr nöthig, da sie als gemeine und ohne die geringste Anstrengung faßliche Vorstellungen, wie sich Winkelmann sehr artig ausdrückt, wie ein Schiff im Wasser, nur augenblickliche Spuren hinterlassen; da hingegen das, was uns einige Bestrebung des Geistes gekostet hat, sicherer im Gedächtnisse bleibt.

Man kann einen noch höhern Zweck der Allegorie haben, nämlich die Sache stärker und nachdrücklicher zu sagen, zugleich aber ihr auch ein größeres Licht zu geben. Von dieser Art ist die oben angeführte Hallerische Allegorie vom Raupenstand, und diese

E 4

von

*) Od. L. II. 2.

**) Od. L. II. 10.

von Young: Meine Freuden, o Philander! sind mit dir verschwunden; dein letzter Athem löste die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlor alle ihre Herrlichkeit †) Je genauer man das Bild untersucht, je mehr Leben und Kraft bekommt es, und je mehr Begriffe, die sich auf das Gegenbild beziehen. Diese Art der Allegorie hat die höchste Kraft; denn sie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruck, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deshalb zu den höchsten poetischen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine bey nahe beweisende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man sich nicht sowol durch einen deutlichen Beweis als ein schnelles Ueberschauen vieler einzelnen Umstände versichern muß, die also keines wirklichen Beweises fähig sind, können durch solche Allegorien die Art des Beweises bekommen, dessen sie fähig sind. Für diese Gattung der Allegorie ist überhaupt die Anmerkung nicht zu versäumen, die über die besondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden ist. *) Denn schon dieses allein giebt ihr eine große Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält bloß dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine sehr entfernte, und dennoch sehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

Etwas weniger wichtig ist die Allegorie, die hauptsächlich die Kürze des Ausdrucks zum Endzweck hat. Von dieser Art ist folgendes:

Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela. **)

†) Nachtgedanken I. Nacht.

Mine dy'd with thee Philander! thy
last sigh
Dissolv'd the charm; the disenchanting
Earth

Loft all her Lustre,

*) S. Aehnlichkeit.

**) Hor. Od. L. II. 10.

Auch diese von Bodmer:

— Der Tod war in allen Gestalten
vorhanden,
Hieng in der Luft, und wühlte in der Erd,
und stürmte vom Meer her;
Wo man hin sah, da droht allgegenwärtig
sein Antlitz. *)

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnisvolle oder Prophetische nennen möchte, weil viele Weissagungen in selbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwischen der leichtern Allegorie und dem Räthsel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und stellt einen Theil desselben in heilige Dunkelheit. Diese Gattung schickt sich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Wesen Antheil nehmen. Hauptsächlich kann sie in dem hohen Trauerspiel sehr gute Wirkung thun.

Dieses möchten (außer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Personen verwandelt, davon hernach besonders wird gesprochen werden) die verschiedenen Gattungen der Allegorie seyn.

Die Quellen, woraus sie geschöpft wird, sind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wissenschaften und Künste: das Mittel aber sie aus diesen Quellen zu schöpfen ist der Witz. Wie der menschliche Körper ein Bild der Seele ist, so ist überhaupt die sichtbare Natur ein Bild der Geisterwelt; von allem, was in dieser vorhanden ist, findet sich in jener etwas ähnliches. Die vollkommenste Allegorie, die außer der Sinnlichkeit verschiedene ästhetische Kräfte vereinigt, biethet sich einem scharfsinnigen Beobachter der Natur an, der nicht bloß bey dem äußerlichen stehen bleibt, sondern in das unsichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieses Studium ist also dem Dichter bestens zu empfehlen. Die neuern

*) Noachide VIII. Gesang.

Geschichten und
ben uns
heit vor
unbekan
sophisch
Feld ern
schwer
zu über
dichter
einer f
noch ein
sere D
diese D

Die
nehmli
tere Ge
sächlich
Absicht
Von de
raz sin
Die G
Völker
viel be
darbie
daß di
gehabt
betrat
vormo
Feind
sie nich
se Lag
selbst
chen o
So h
rie v
Seese
götter
se zu

D
die S
Ding
einen
die z
sind
kann

*)
**)

Geschichtschreiber der Natur haben den unermesslichen Schauplatz derselben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt gewesen. Aber nur philosophische Dichter können auf diesem Feld erndten, und ihnen wird es nicht schwer in diesem Stück die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter *) ist durch dieses Mittel in einer so sehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unsere Odendichter haben wahrhaftig diese Quelle noch nicht recht genüßet.

Die Sitten und Gebräuche sind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptsächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Absicht hat, kann geschöpft werden. Von den häufigen Allegorien des Horaz sind die meisten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben insonderheit noch sehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbietet. So findet man z. B. daß die alten Eelten die Gewohnheit gehabt, indem sie ein fremdes Land betraten, ihre Spieße mit der Spitze vorwärts zu tragen, wenn sie als Feinde kamen, und umgekehrt, wenn sie nichts feindliches vorhatten. Diese Lage des Spießes biethet sich von selbst, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Gesinnungen dar. So hat Aeschylus eine schöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schutzgötter auf dem Vordertheil der Schiffe zu setzen, hergenommen. **)

Die Wissenschaften und vorzüglich die Künste, die bloß mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen großen Reichthum von Sachen, die zur Allegorie dienlich sind. Sie sind dazu um soviel geschickter, je bekannter sie sind, und je leichter sie

*) Herr Meyer von Knonau.
**) S. Aeschylus.

insgemein können gefaßt werden. Wer die Berrichtungen der Künstler und die Werke der Kunst in der Absicht, das was darinn bedeutend seyn kann, zu bemerken, genau betrachten wollte; der würde Dichtern und Rednern gute Dienste leisten können. Unter unsern Dichtern sind Sagedorn und Bodmer am meisten beßissen gewesen aus dieser Quelle zu schöpfen, Anspielungen, Bilder, Gleichnisse und Allegorien von Künsten und Wissenschaften genommen, finden sich sehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wissenschaften und Künste, einen sehr vortheilhaften Einfluß, nicht nur auf die Erfindung der Materie, sondern auch auf den glüklichen Ausdruck habe.

Izt müssen wir noch die allegorischen Personen, die so ofte in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet sich dadurch ab, daß der Dichter aus Namen, oder aus Begriffen, welche durch diese Namen bezeichnet werden, handelnde Personen macht. So werden Tugenden und Eigenschaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Personen verwandelt: dieses geschieht auf mancherley Weise. Entweder bloß mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begriff durch ein oder ein paar Worte eine Bestimmung gegeben wird, die nur handelnden Wesen zukommt; wie wenn der Prophet sagt: vor ihm bergeht die Pest; oder unmittelbar, wenn ein solcher abgezogener Begriff einen völlig ausgebildeten Körper bekommt, auf den der Dichter unser Aug mit Verweilen richtet, wie in diesem Beyspiel:

Te semper anteit faeva necessitas
Clavos trabeales et cuneos manu
Gestans ahena, nec severus
Vncus abest, liquidumque plum-
bum. *)

Endlich werden solchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeschrieben, sie werden mit andern handelnden Personen in der Epöpee, bisweilen auch im Drama eingeführt. So haben die Eris oder die Zwietracht, die Fama oder das Gerücht, Amor oder die Liebe und so viel andre allegorische Wesen bey alten und neuen Dichtern ihren Antheil an den Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermassen auch die ganz erdichteten Wesen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Famen u. d. gl. Darüber werden die Dichter so vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entschuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieser Bilder noch unter die zweydeutigen Kunstgriffe der Dichtkunst zu gehören scheint. Von dem Gebrauch dieser Bilder in der Malererey, wo sie nothwendig werden, wird im nächsten Artikel gesprochen. Es ist wahrscheinlich, daß sie anfänglich aus den zeichnenden Künsten in die Dichtkunst herüber gekommen seyen: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchst wahrscheinlich ist es, daß die meisten Götter der alten heidnischen Welt, so wie viele ihrer Mythologischen Bilder, ursprünglich solche allegorische Personen gewesen sind. Beym Homer finden wir keinen wesentlichen Unterschied zwischen bloß allegorischen Schattenbildern, dergleichen die Iris, die Fama, die Aurora, die Stunden, der Traum unstreitig sind, und den Göttern, die nach den Begriffen seiner Zeit, eine zuverlässigere Wirklichkeit zu haben scheinen. Es scheint sogar, daß Homer zuweilen den Jupiter und die Juno schlechtthin nur als allegorische Personen ansehe.

*) Hor. Od. L. I. 35.

Ueber alle diese Wesen merken wir zuvorderst an, daß sie insofern von der Allegorie verschieden sind, als sie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, sondern die abgebildete Sache selbst, in einer körperlichen Gestalt sind. Sie sind nicht Zeichen einer Sache, sondern die Sache selbst. Indessen können sie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen sie eingehüllt werden, die Beschaffenheit hat, daß das Wesen der abgebildeten Sache mit ästhetischer Kraft daraus erkannt wird. Das fürtreffliche Beyspiel dieser Art giebt uns Wilttons allegorisches Bild von der Sünde. Der Dichter stellt eine zwar nicht wirkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Gestalt vor, deren Anschauen uns eben den Abscheu, eben den Ekel, und solche Vorstellungen erweckt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch diesen erdichteten Gegenstand abgebildet wird, langsamer und bey weitem nicht so lebhaft, würden erweckt werden. Von dieser Art ist das Bild der Zwietracht, das Homer so kurz und so meisterhaft gemahlt hat *), und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

Es giebt aber auch gemeinere allegorische Bilder, die weniger von dieser allegorischen Kraft haben. Aurora mit ihren Rosenfingern, die beym Homer so oft vorkommt; die schnellfliegende Iris; selbst Amor, die Veneres und Cupidines des Tiballs, thun in der Dichtkunst weit geringere Dienste, als in den zeichnenden Künsten; sie sind oft nicht viel mehr als bloß ungewöhnlichere und etwas besser klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andre solche Wesen haben eigentlich gar keine bestimmte Gestalt, sondern setzen die Einbildungskraft

blos

*) II. IV. vl. 449.

blos in t
Wesen s
genau zu
ben, od
ten Begr
ser Art
te Flüsse
einzelner
nen, die
dergleich

Alle
blos des
wie die
griffe si
bedient
gen ent
oder blo
gen her
lösen.

Uebe
Gebrat
übrig z
und ne
dient h
derglei
gentlic
der dr
sonder
ters k
also b
Allege
von il
den, ke
werde
Scha
rien
oder
diese
Dich
Geist
Sün
sichtl
D
nung
könn
det
dure
gen
ma

blos in den Wahn, daß sie lebende Wesen sind, die einen gewissen nicht genau zu bestimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal bestimmten Begriffen entsprechen. Von dieser Art sind die zu Personen gemachte Flüsse, Städte, Länder, die Genii einzelner Menschen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Silphen und dergleichen Hirngespinnste.

Alle diese Wesen werden entweder blos deswegen angeführt, daß sie, so wie die Allegorien, abgezogene Begriffe sinnlich machen sollen, oder man bedient sich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maschinen, Verwicklungen hervor zu bringen, oder aufzulösen.

Ueber die Zulässigkeit des ersten Gebrauchs scheint kein Zweifel mehr übrig zu seyn, nachdem fast alle alten und neuen Dichter sich derselben bedient haben. In dieser Absicht fallen dergleichen Bilder in die Classe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geschöpft, sondern durch die Phantasie des Dichters hervorgebracht worden. Was also bereits von den Gattungen der Allegorie, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beschaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf sie angewendet werden. Braucht es aber schon große Scharfsinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunst aufzusuchen, so erfordern diese noch außerdem eine lebhaftere Dichtungskraft, einen schöpferischen Geist, durch welchen Milton die Sünde, und Homer die Zwietracht, sichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft ist, können, wenn sie nur recht angewendet werden, die Vorstellungen blos durch das Leben, das sie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an seinem Orte ange-

merkt worden. *) Auch können sie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeistigung geben. Aber nur der feine Geschmak erreicht diese Vortheile. Umsonst führen Dichter von gemeinem Geschmak Amores und Cupidines Schaarenweis auf, sie bleiben dessen ungeachtet abgeschmak.

Ueber den Gebrauch allegorischer Wesen, als Personen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, sind die Kunsttrichter nicht einig. Er ist hauptsächlich durch die Neuern aufgenommen. Wenigstens findet man nur selten Beyspiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch ist gleichsam nur im Vorbeygehen. Nur Aeschylus hat die Furien, als Hauptpersonen im Trauerspiel aufgeführt, und Aristophanes den Mars. Da aber diese Wesen in der Religion des Volks wirkliche Wesen waren, so konnte dieses desto weniger bedenklich seyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen Wesen ohne Bedenken gebraucht, wiewol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache spricht **) Es kann wol seyn, daß der barbarische Geschmak, der noch vor zwey Jahrhunderten herrschte, den Gebrauch dieser Wesen eingeführt hat; da in den abgeschmakten dramatischen Schauspielen selbiger Zeit eine Menge allegorischer Personen handelnd eingeführt worden. Milton hat in seinem verlohrnen Paradiese sich derselben als ein schöpferischer Geist bedient. Nach ihm hat Voltaire in seiner Henriade, ungeachtet er den englischen Dichter einer zu großen Kühnheit beschuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegorischen Person, gemacht.

Zu

*) S. Belebung.

**) Prisco illo dicendi et horrido modo. Liv. L. II. c. 32.

Zu diesem Gebrauche der allegorischen Wesen müssen wir auch die Anrufungen an die Musen rechnen, über deren Zulässigkeit man uneinig ist.

Dieserigen Kunststrichter, die den Gebrauch der zu Personen gemachten allegorischen Wesen erlauben, aber gar sehr einschränken, *) scheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, sie gänzlich zu verbieten, da sie schon in der gemeinen Rede vorkommen. Man sagt überall: der Tod hat ihn übereilt, und hundert solcher Ausdrücke, die daher entstehen, daß wir auch den abgezogensten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen; weßhalb kurze Ausdehnungen solcher Metaphern gar nichts Anstößiges haben. Aber die Täuschung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenstände vorstellt, erhält sich nur in der schnellen Fortrückung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird sie aufgehoben; alsdenn finden wir das Ungereimte in der Sache. Daher ist es ein kluger Rath, daß man sich nicht zu lange bey solchen allegorischen Wesen verweilen solle.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyspielen:

Als er mit stillem Gemüthe die große Verheißung durchdenket.

Siehe! da lauschte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
Sah ihn in stiller Betrachtung die Wege des Höchsten erforschen:
Einer von seinen sanftesten Pfeilen, in Balsam getunket,
Trifft ihn ins Herz. **)

Und:

Unter dem Winseln der Sünder vergaß die Flut nicht zu steigen,
Nicht sie mit ehernen Hörnern zu fassen und dahin zu reissen,
Wo der Tod sie mit unerfättlicher Mordlust erwartet.

*) S. Breitingers crit. Dichtkunst 1. Th. 6 Abschn.

**) Noachide VIII. Ges.

Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menschen;
Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm besser;
Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geschöpfe.
Als er sie alle gewürgt, so sprach er: wie ist es so wenig. *)

Dergleichen kurze Handlungen, sag' ich, lassen uns nicht Zeit, aus der Täuschung, daß bloße Begriffe handelnde Wesen seyn, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuschreibt, kommt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden und giebt unserer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber sich lange dabey verweilen, ihre Handlungen entwickeln, und so gar mancherley Nebenumstände hereinbringen, die das Gefühl von der Unmöglichkeit der Sache erwecken, dieses macht die ganze Sache anstößig. Daher läßt sich begreifen, wie so viel Personen von Geschmack es unleidlich finden, daß Voltaire die Zweytracht große Reisen thun, und mit der Politik in Unterhandlung treten läßt. Durch solche Weitläufigkeit läßt man dem Leser Zeit sich zu besinnen und aus der hier so nothwendigen Täuschung zu kommen. Es begegnet alsdenn jederman, was seichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme ist, schon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruck, Der Tod fraß Menschen und Vieh, fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im Ganzen sinnlich fassen soll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemeinste Metapher anstößig. Aber auch der wärmsten Einbildungskraft geschieht dieses, wenn man ihr die allegorischen Personen zu lange im Gesichte läßt, und sie, durch das Umständliche in der Vorstellung, zwingt ins Nachdenken zu kommen.

Man

*) Noachide IX. Ges.

Man
Nothwe
Handlun
Wesen
Allen,
heiten
es una
politisc
siele ob
Wunde
sentlich
seine vi
wir de
würde
stößige
aber ni
Das C
kommt
eingem
her, u
der Göt
Gan
Genii
gentlic
sie sinn
sten.
Gebra
Orte,
holt.

U
sten.
nur ei
heiten
in ein
vorge
die M
che m
griffe
de, u
auf e
in der
höchf
ihre
giebt
neigt
Nach
leugt
Gem

Man sucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmischung solcher Wesen wunderbar zu machen. Die Alten, sagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber igt wäre es unanständig das höchste Wesen in politische Händel zu verwickeln; also fielen ohne jene allegorische Wesen das Wunderbare, das der Epoeie so wesentlich ist, weg. Allein wenn dieses seine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, so würde dadurch eine schlechterdings anstößige Sache zwar entschuldiget, aber nicht bewiesen, daß sie schön sey. Das Große und Wunderbare der Ilias kommt wahrlich nicht bloß von der eingemischten Handlung der Götter her, und in Ofsians Epoeen sind weder Götter noch allegorische Wesen.

Ganz erdichtete Wesen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegorische Wesen genennt: sie sind es nur in den zeichnenden Künsten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden sich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt. *)

Allegorie in zeichnenden Künsten. Eigentlich können diese Künste nur einzelne Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblick hervorgebracht wird, vorstellen. Durch die Allegorie wird darin das Unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzelne Gegenstände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgestellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künsten ist von der höchsten Wichtigkeit, weil sie dadurch ihre höchste Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine starke Abneigung gegen die Allegorie in der Malerey haben; und es ist nicht zu leugnen, daß die meisten allegorischen Gemälde diese Abneigung zu rechtfertigen scheinen.

*) S. Mythologie.

Entweder sind sie ohne Geist und Kraft bloß von willkürlichen, mehr hieroglyphischen, als wirklich allegorischen Bildern, zusammengesetzt, oder so unverständlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieses aber beweist bloß, daß schlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künstlern beystehen, so könnte diese Art leicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht werden. Wir wollen uns deswegen nicht verbrießen lassen, diese Sache in die genaueste Untersuchung zu nehmen.

Hier ist die Allegorie die Vorstellung des Allgemeinen durch das Einzelne, oder Besondere. Einen besondern Fall vorstellen, da ein Mensch gerecht oder wohlthätig handelt, dies ist der gemeine oder natürliche Ausdruck der zeichnenden Künste; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorstellen, ist Allegorie. Sie ist aber nicht bloß auf Begriffe eingeschränkt, sondern erstreckt sich auch auf ganze Vorstellungen, darin verschiedene Begriffe in Eins verbunden werden; sie kann allgemeine Wahrheiten vorstellen, und wird dadurch zu einer wirklichen Sprache. Sie ist von der Sprache wesentlich durch die Natur der Zeichen unterschieden, die in der Sprache willkürlich, in der Allegorie natürlich sind. Daher ist die Sprache nur denen verständlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet sind, die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verständlich seyn. Sie ist eine allgemeine Sprache, allen Menschen von Nachdenken verständlich, wenn sie gleich keinen Unterricht darin gehabt haben.

Man muß sie nicht mit der Bildersprache verwechseln, die durch willkürliche Zeichen spricht. Dieser wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darin überein, daß sie nur

nur denen verständlich ist, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden ist. Es ist um so viel nöthiger, diese Begriffe genau zu fassen, da sie oft selbst von Kennern verwechselt werden. Ein solcher hat, zum Beyspiel, eine Erfindung des Augustin Carrache, als eine schöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, sondern eine Hieroglyphe, oder ein so genanntes Rebus, ein bloßes Wortspiel ist. Das Gemählde stellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieses soll den allgemeinen Satz ausdrücken, die Liebe überwindet alles. *) Die ganze Erfindung gründet sich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der griechischen Sprache alles bedeutet. Dergleichen Hieroglyphen schließen wir von der Allegorie aus.

Doch müssen wir, um dem Gebrauch, und vielleicht auch der Nothwendigkeit, etwas nachzugeben, hierüber nicht allzustrenge seyn. Es ist manches hieroglyphisches Bild so unwiderrusslich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für wirklich allegorisch gehalten wird. Eine weibliche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachtule sitzt, und mit einem Brustharnisch, ist kein natürliches Zeichen der Weisheit, und also keine wahre Allegorie: indessen ist es unwiderrusslich dafür angenommen. Man ist es gewohnt, vielen bloß hieroglyphischen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegorischen Bilder zu lassen, weil wir von Kindheit auf so daran gewohnt werden, daß sie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bev dieser Gelegenheit ist hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Absicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künste die Allegorie brauchen, sich ein Unterschied findet, der diesen etwas mehr Freyheit als je-

*) Richardson. Description des tableaux Tom. III. Part. I. p. 50.

nen erlaubt. Die Rede kann sich überall des eigentlichen Ausdrucks bedienen, und geht deswegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geschieht. Es würde ein Fehler seyn, die allegorische Sprache zu brauchen, wo sie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künste haben für allgemeine Begriffe und Sätze keine eigentliche Sprache. Also ist ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verstärkung des Nachdrucks geschieht, allegorisch zu seyn, und ihre Zeichen bloß in die Stelle der gemeinen Sprache zu setzen. Es ist nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht stärker sagt, als der gemeine Ausdruck der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römischen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden gesunkenen Person vorgestellt wird, die durch den Kaiser Vespasianus wieder aufgerichtet wird, so sagt diese Allegorie nicht das geringste mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als der eigentliche Ausdruck der Sprache, er hat das gefallene Reich wieder hergestellt, sagen würde. Hier muß dem Zeichner schon zum Verdienst angerechnet werden, was bey dem Redner noch keiner wäre. Man muß also in zeichnenden Künsten das schon für Allegorie gelten lassen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruck wäre. Indessen verdienen immer diejenigen Allegorien unsere vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht bloß verständlich, sondern auch noch mit Kraft und ästhetischem Vortheile ausdrücken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterschied ihrer Bedeutung sind sie von zweyerley Art: entweder stellen sie uns bloß einen einzigen unzertrennbaren Gegenstand vor; ein unsichtbares Wesen, einen Begriff, eine Eigenschaft — oder sie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine ge-

schene Begriffe
lung au
ten wir
dere Ar
nennen.
schieb i
so ist sie
eine nit
Natur,
keit dur
dere er
zum A
Namen
ser aber
Allego

Wir
gorisch
oder ei
meinst
weiter
sie die
macht.
ein lat
Sprac
selbe
uns d
mit ein
Kopf
bezeich
das
Sie f
die bl
nen,
j. E.
Jonis
die B
rus
gen d
schaft
Stat
ner
der
ser
dieser
goris
bloß

*)

**)

schene

ichebene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zusammengesetzte Vorstellung auszudrücken. Die erste Art wollen wir allegorische Bilder, die andere Art allegorische Vorstellungen nennen. Sehen wir auf den Unterschied in der Materie der Allegorie, so ist sie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem sie z. B. die Arbeitsamkeit durch eine Biene vorstellt; die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener sollte man den Namen des Sinnbildes geben, dieser aber den Namen der eigentlichen Allegorie.

Wir betrachten also zuerst die allegorischen Bilder, sie seyen Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die gemeinste Gattung derselben ist die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß sie die Vorstellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateinisches Wort in der deutschen Sprache, wenn diese keines hat, dieselbe Sache auszudrücken. So sagt uns das Bild einer Frauensperson, mit einer geschlossenen Krone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort Frankreich sagen würde. Sie sind von zweyerley Art: solche die bloß die Namen der Sache bezeichnen, oder sie schlechtweg nennen, wie z. E. der Frosch und der Eider in zwey Ionischen antiken Voluten, welche die Baumeister Batrachus und Saurus bezeichnen sollen; *) oder sie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenschaften an, wie die Vorstellung der Stadt Damaskus durch das Bild einer Frauensperson, die Pflaumen in der Hand hält, **) welche Frucht dieser Stadt vorzüglich eigen war. Von diesen Arten sind ungemein viel allegorische Bilder; sie sind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deshalb,

*) S. Winkelm. Ann. über die Baukunst der Alten.

**) Winkelm. Alleg. p. 92.

wie kurz vorher ist angemerkt worden, nicht zu verwerffen sind. Die Noth hat sie eingeführt.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht bloß schlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, sondern zugleich etwas von ihrer Beschaffenheit vorbilden. Sie gleichen den vielbedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zusammensetzung uns schon einigermaßen die Erklärung der Sache giebt, sind natürlich bedeutende Zeichen. So ist das Sinnbild der Seele oder der Unsterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrücken. Es zeigt nicht bloß die Unsterblichkeit an, sondern auch, daß die Seele erst denn in ihr rechtes Leben komme, nachdem sie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegorische Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drückt nicht bloß das Wort Gerechtigkeit aus, sondern auch die Eigenschaft derselben, daß sie sich durch kein Ansehen und keinen Schein verblenden lasse, daß sie nicht voreilig sey, sondern das Recht auf das Genaueste abwäge.

Daß diese Bilder jenen weit vorzuziehen seyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkung aber ist es, daß der Künstler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an sich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteristischer Züge, eine natürliche Bedeutung geben könne. So hat Poussin auf eine geistreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf versteckt hat, um anzuzeigen, daß sein Ursprung noch nicht entdeckt worden. Bilder von Sachen, die sinnliche Eigenschaften haben, von Ländern, Städten, Flüssen, können auf diese Weise durch Zusätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit solchen an, die bloß abgezogene Begriffe vorstellen. So hat ein griechischer Künstler, Namens Bupalus, die Fortuna, oder das Glück auf diese

viel

viel bedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberssuffes in die Hand gegeben. *) Unter den geschnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, ist einer mit einem Bilde, das für eine viel bedeutende Allegorie der Dichtkunst kann gebraucht werden. Ein Genius sieht auf einen Gryph; die rechte Hand lehnt sich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel gesetzt, Dreyfuß steht. Der Würfel kann die Wichtigkeit der Gedanken, der Dreyfuß die Begeisterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey wesentlichen Eigenschaften eines Gedichts. **)

Diejenigen allegorischen Bilder, die aus menschlichen Figuren bestehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchste allegorische Vollkommenheit erreichen. Durch dieses Mittel können die an sich so wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, sobald sie bey besondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchst nachdrücklich seyn, wenn der Künstler den Ausdruck in seiner Gewalt hat; wenn etwas von dem Geist in ihm wohnt, durch welchen Aristides geführt, den Charakter des atheniensischen Volks in einer einzigen Figur ausgedrückt hat. Wie große und mannigfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat? †) Und wie höchst fürchterlich ist nicht das Bild des Krieges bey Aristophanes, ††) da Mars, ein sonst wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuren Mörser Städte und ganze Länder zermalmet?

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie, das nur Künstlern vom ersten Range zu Theil geworden.

*) Pausanias L. IV.

**) Mariette. Pierres gravées n. 17.

†) S. Lucians Beschreibung davon.

††) In dem Lustspiel der Frides.

Unter der unzählbaren Menge allegorischer Bilder auf den Münzen der Alten finden sich nur wenige, und unter denen, die Winkelmann in seinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichniß gesammelt hat, kein einziges, von großer ästhetischer Kraft. Das höchste in dieser Gattung trifft man in den Bildern der Gottheiten an, die einigermaßen unter die allegorischen Bilder können gerechnet werden. *) Des Phidias Jupiter war nichts anders, als ein allegorisches Bild der Gottheit; und der berühmte Apollo in Belvedere, was ist er anders, als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Würksamkeit, in diesem wundervollen Bilde dem Auge zu sehen gegeben werden.

Künstler sollen hieraus lernen, wie selbst solche Bilder, die an sich von schwacher Bedeutung sind, durch das wahre Genie zum höchsten Ausdruck können erhoben werden. Sie sollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder diese hohe Kraft nicht durch schwache Zeichen, die man attributa nennen, erhalten. Sie sollen lernen, daß es nicht genug ist der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; sondern die Themis mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern, mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künstler, der kleine und subtile Aehnlichkeiten bemerkt, sondern der große Geist, der jede Eigenschaft des Geistes, jede Empfindung der Seele sichtbar machen kann, ist in solchen Erfindungen glücklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunst, zur glücklichen Allegorie, um auf das wesentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der

Stirne

*) S. Statuen.

Stirne
es leitet
muß der
damit der
haben,
weiblicher
trägt, be
ne weiter
in dem a
nóthiger,
sonst, be
uns oft in
Würde es
so sehr gl
turnus di
ihm noch
oder ein
nicht um
uns gleich
angiebt,
aus seinen
Der Zeich
eingeschr
fer bring
sammenh
Deutung
gar zu of
wo außer
tung erle
nothwend
dieses thu
sich dami
auf das C
Wenn da
Geschlic
Bildhauer
ben viele
Bilder, n
lich zu m
Allegorie,
Kunst, ni
Konnte
mahlen, d
richter de
der Helen
den Achill
†) Euph
quo l
telliga
lenae
Plin.
Erster

Stirne der Diana nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung; nur muß der Künstler sich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleistet zu haben, und sich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieses Zeichen trägt, begnügen. Diese kleinere, ohne weitere Kraft redende Zeichen, sind in dem allegorischen Bilde um so viel nöthiger, da die zeichnenden Künste sonst, bey ihren kräftigsten Bildern, uns oft in Ungewißheit lassen würden. Würde es einem Künstler auch noch so sehr glücken, in dem Bilde des Saturnus die Zeit auszudrücken, so wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieser Art, nicht unnütze seyn; weil erst dieses uns gleichsam den Namen des Bildes angiebt, dessen Eigenschaften hernach aus seinem Charakter zu erkennen sind. Der Zeichner ist hierin ungemein viel eingeschränkter, als der Dichter. Dieser bringt seine Allegorie in dem Zusammenhang an, der leicht auf die Deutung derselben führet: jener muß gar zu oft sein Bild allein hin setzen, wo außer ihm nichts ist, das seine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebensachen sehen, die dieses thun. Nur muß er, wie gesagt, sich damit nicht begnügen, sondern auf das Große im Ausdruck arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geschicklichkeit der alten Maler und Bildhauer berichtet, wahr ist; so haben viele derselben den Geist gehabt, Bilder, wie wir sie hier fodern, wirklich zu machen; so muß ihnen in der Allegorie, dem schwersten Theile der Kunst, nichts unmöglich gewesen seyn. Konnte Euphranor den Paris so mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte; †)

†) Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur, quod omnia simul intelligantur, index Dearum, amator Helenae et tamen Achilles interfector. Plin. LXXXIV. §.

Erster Theil.

so müßte wahrlich dem Euphranor in der Allegorie nichts zu schwer gewesen seyn. Wir haben an einem andern Orte *) unsre Meynung über diese und ähnliche Nachrichten von der Kunst der Alten gesagt. Aber es ist in Wahrheit dem Genie mehr möglich, das der Verstand begreift, und deswegen nicht ohne Nutzen, daß neuere Künstler durch das Beyspiel der alten, wenn es auch übertrieben ist, gereizt werden. Kunstrichter müssen es machen, wie der Philosoph Diogenes in der Moral; sie können immer den Ton etwas zu hoch angeben **).

Es wäre zu wünschen, daß jemand die allegorischen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zusammen suchte, und daraus eine bessere Iconologie machte, als die Ripa gegeben hat. Oft fehlt einem Künstler von Genie nichts, als daß er wisse, was andern vor ihm schon möglich gewesen. Hätten doch Lessing und Klotz, die so manchen Schriftsteller durchsuchen, um einen eben nicht sehr wichtigen Streit fortzusetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet!

Den nächsten Rang nach den einzeln allegorischen Bildern nehmen die allegorischen Vorstellungen ein, welche gewisse Lehren oder allgemeine Sätze ausdrücken. Hier gilt der so gar oft zur Unzeit angeführte Ausspruch des Horaz:

Segnius irritant animos demissa
per aurem

Quam quae sunt oculis subiecta
fidelibus —

Wenn übrigens ein allegorisches Gemählde eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft sagt, als es durch den Ausdruck der Rede würde geschehen seyn, so hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier sehen, was wir dort

*) S. Antik.

**) S. Diog. Laert. in dem Leben des Diogenes.

D

dort bloß im Verstande oder in der Einbildungskraft, dem bloßen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu diesem Vortheile der allegorischen Vorstellung noch die innerliche Vollkommenheit derselben, so wird ihre Wirkung so stark, daß sie alle poetische Kraft weit übertrifft; und hierin liegt eben der höchste Endzweck der Kunst.

Es sey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich noch an mehreren Orten dieses Werks vorkommen wird, aber nicht zu oft wiederholt werden kann. Es ist ein großer Mißbrauch der Kunst, daß noch so sehr durchgehends ein vollkommener Pinsel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieses heißt Mittel ohne Rücksicht auf den Endzweck schätzen. Die meisten Kenner gleichen dem Geizhals, der sich bloß im Besitz eines Mittels, das er niemals zu gebrauchen gedenket, selig preißt. Die glückliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemälde einen größern Werth, als es selbst von Titians Pinsel erlangen würde, wenn dieser nicht mit höhern Verdienst verbunden ist. Aber die Laufbahn, die nach diesem Ruhme führet, kann nur von Genien der ersten Größe glücklich betreten werden. Wenige sind hierin glücklich gewesen, und dieser Theil der Kunst ist wahrlich die schwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierin. Man fährt noch immer fort, die elenden und zum Theil kindischen Erfindungen des *Otto Venius*, welche wichtige Lehren des *Horaz* ausdrücken sollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer! Ich sage nicht, daß *Venius* ein schlechter Zeichner gewesen, sondern daß seine *Horazischen Sinnbilder* elende Erfindungen seyen.

Man kann die ausgeführteren allegorischen Vorstellungen in Ansehung des Inhalts in drey Sattungen ein-

theilen. In physische, in moralische, und in historische. Es ist der Mühe werth, hierüber etwas umständlich zu seyn. Physische Vorstellungen sind solche, da ein Gegenstand aus der Natur in einem etwas ausführlichem allegorischen Gemälde vorgestellt wird. Eine Jahreszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur selbst, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir sprechen hier nicht von bloß einzeln Bildern solcher Gegenstände, sondern von ausführlichen Vorstellungen, die im Gemälde das sind, was *Kleist's* Frühling, oder *Zacharias* Tageszeiten, in der Dichtkunst. Solche Gemälde stellen einige der wichtigsten Eigenschaften des Gegenstandes, den sie mahlen, vor. Hätte *Pesne* seinen Vorsatz ausgeführt, ein *Defengemälde*, das er in *Rheinsberg* †) gemahlt hat, und darin der Anbruch des Tages vorgestellt ist, in Kupfer äzen zu lassen, so würde dasselbe hier als ein schönes Beyspiel dieser Art können angeführt werden. Dergleichen Vorstellungen können eben so ausführliche Bilder natürlicher Gegenstände geben, als die sind, die Dichter uns vormahlen. Sie sind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der sichtbaren Natur genommen, aber mit sittlichen und pathetischen Gegenständen untermenget ist.

Die zweyte Sattung dieser Vorstellungen kann die moralische genennet werden. Sie stellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt vor. So ist die Beobachtung, daß Dichtkunst und Musik große Kraft haben, die Liebe hervor zu bringen, auf einen geschnittenen

†) So klein dieser Ort ist, so bekannt muß er dadurch seyn, daß einer der größten jetztlebenden Monarchen sich daselbst zu den großen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unsern Augen ausgeführt worden sind.

tenen Stellen stellt. Und die Leyer zu bekannter nem *Tygoten*, daß Gemüthegorie karführlich Gemälde ausführlich mancherliche Gemälder Rede sie dem *Uder* Einlvorsteller *Pythagore* in den *S* *Wolstan* *pigkeit* *Uederdu* *schweiff* *Unterger* *mahlde.* *aus der* *wand by*

Die historische der bloßer vorFalle ein Allegorie auf den antrifft here hit die beka worauf vorgestelegorie ste der ler vor Schon das schenheit würdig eine ein

*) M.

tenen Stein *) allegorisch also vorge- stellt. Amor bittet den Apollo instän- dig und etwas ungeduldig, ihm seine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf ei- nem Tyger oder Löwen, um anzudeu- ten, daß die Liebe auch die wildesten Gemüther zahm mache. Diese Alle- gorie kann mehr oder weniger aus- führlich seyn. Das schon erwähnte Gemählde von der Verläumdung ist ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schänd- lichkeit dieses Lasters zu fühlen. Sol- che Gemählde sind von den Allegorien der Rede nur darin unterschieden, daß sie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorstellen. Die Anmerkung, die dem Pythagoras zugeschrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wohlstande gewesen, zuerst die Uep- pigkeit sich einschleicht, hierauf der Uederdruß, denn unnatürliche Aus- schweifungen, auf welche zuletzt der Untergang folget, ist schon ein Ge- mählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Lein- wand bringen.

Die dritte Gattung endlich ist die historische; da Begebenheiten entwe- der bloß angezeigt, oder umständlicher vorgestellt werden. Im ersten Falle entsteht die gemeine historische Allegorie, dergleichen man so häufig auf den Münzen der Alten und Neuen antrifft; der andre Fall giebt die hö- here historische Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des Le Brün, worauf einige Thaten Ludwigs XIV. vorgestellt sind, gehören. Diese Al- legorie scheint das höchste und schwer- ste der Kunst zu seyn, das nur Mah- ler vom ersten Range erreichen. Schon in redenden Künsten ist dieses das schwerste, daß eine große Bege- benheit oder Handlung, in einem merk- würdigen Gesichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede so aus-

gedrukt werde, daß wir durch Hilfe eines Hauptbegriffs das Besondere derselben übersehen können.

Wer darin glücklich seyn will, der muß nicht nur, wie der große Red- ner, ungemein viel zusammen zu fas- sen, sondern es noch überdies sichtbar zu machen wissen. Darin liegt der Grund der so sehr großen Seltenheit fürtrefflicher Allegorien dieser Art, deren Kunst etwas näher entwickelt zu werden verdienet. Die allegorische Vorstellung einer Begebenheit hat ei- gentlich nichts erzählendes; denn sie stellt nicht sowol die Begebenheit, als eine wichtige viel sagende Anmerkung über dieselbe vor, dergleichen etwa große Geschichtschreiber machen, da sie eine Begebenheit in einem beson- ders merkwürdigen Gesichtspunkt vor- stellen, wie es Tacitus oft thut, als: breves et infaustos populi romani amores. *) Ihr Endzweck geht nicht auf die Ueberlieferung der Geschichte, dieses kann auf eine leichtere und bessere Art geschehen; sondern auf die Darstellung derselben in einem sehr lebhaften Gesichtspunkte. Die- ses Geschäft ist für den Geschicht- schreiber schon sehr schwer, für den Mahler ist es ein Gipfel der Kunst, den die größten Meister selten glücklich erreichen. Die Geschichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß sehr bekannt, zugleich aber entweder in ihren Absichten, oder in ihren Um- ständen, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Die- ses Allgemeine macht eigentlich das Wesen der Allegorie aus.

In der Gallerie von Düsseldorf ist ein Gemählde von Raphael, das ei- nen Jüngling in dikem Gbüsche an einer Quelle sitzend vorstellt, aus wel- cher er Wasser geschöpft, das er in einer Schaale vor sich hält. So weit ist dieses Stück bloß historisch, und mehr kann ein gemeiner Mahler

D 2

auch

*) Mariette. n. 14.

*) Tac. Annal. II. 42.

auch mit Titians Pinsel nicht ausdrücken. Aber Raphael wußte in dieser einzelnen Figur hohe Gedanken, ein so erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Wasser auszudrücken, daß man in dem Jüngling Johannes den Täufer erkennt, der in der Wüste seinen göttlichen Beruf überdenkt, und ist glaubt man, seine erhabene Gedanken über die Taufe selbst zu empfinden. Dieses gränzet nun schon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß sich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch so richtiges Bild hätte, so würde der doch nur eine leserliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie darstellen. Diese muß uns nicht den Buchstaben der Geschichte, sondern ihren Geist geben.

Darauf kommt es also zuerst an, daß der Künstler in dem Körper der Begebenheit, die er allegorisch vorstellen will, eine Seele entdecke, und denn; daß er das unsichtbare Wesen derselben sichtbar mache. So müßte uns ein allegorisches Gemälde von Alexanders Eroberungen des persischen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, sondern entweder edle Nachgier, die, von einem übermüthigen Fürsten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit, zu rächen; oder ausschweifende Herrschsucht mit allen ihren übeln Folgen, wenn sie einem schon mächtigen Fürsten von großem Verstande beywohnet; oder etwas dergleichen vorstellen, das uns gleich in einen Gesichtspunkt stellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen übersehen können. Hat der Künstler die Seele seiner Geschichte erst entdeckt, so wird es ihm nicht sehr schwer werden, das Besondere, wodurch die Begebenheit angezeigt werden kann, zu erfinden. Personen, Zeiten, Orter lassen sich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr ist, was uns die Alten von dem Mahler Aristides sa-

gen, daß er in einem einzigen Bilde, aus widersprechenden Zügen zusammen gesetzten, Charakter des atheniensischen Volks richtig ausgedrückt habe; so dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunst allegorische Gemälde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbesserung der Sitten durch die Wiederherstellung der Wissenschaften; das große Werk der Kirchenverbesserung in seinen wichtigsten Folgen, oder in seinen Ursachen; die Entdeckung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigsten Wirkungen derselben. Dergleichen Vorstellungen sind nicht gemahlte Erzählungen, wie so viel halb allegorische und halb historische Gemälde, sondern Vorstellungen von der Natur oder von der Wirkung gewisser Handlungen. So viel war hier über die Beschaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derselben zu sagen. Folgende Anmerkungen beziehen sich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derselben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hängt größtentheils von der glüklichen Erfindung einzelner allegorischer Bilder ab. Eine Sammlung der besten, die schon vorhanden sind, mit genauer Beurtheilung ihres Werths, würde diesen so wichtigen Theil der Kunst sehr erleichtern. Winkelmann hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwicklung einleuchtender Grundsätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf diesem Pfad gründlichen Ruhm zu erwerben sucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nutzen seyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, lassen sich am leichtesten erfinden. Ein Wapenschild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, ist dazu schon hinlänglich. Doch sollten bloße Anspielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den

den Namen wenn sie vorkommen gleichen Zeit entsch noch nicht ten auch als da, w deres Zeich lich ist. I in der All rechnen wi che zwar in den Get tung haben nen, Kön zeichnen, A len in den i Tempel an armaturen Bilder dies rigkeit. E den Gebrä von selbst

Wahre eine Eigen vorstellen, zu erfinden. die Begriff zustellen si in ihrer gr ders das Sache am lich fasse. dem, was mein hat, und Bezei rem Urspru für diese m finden. H wo**) von haupt ist dort angefi ben hier ste

Einige a Natur der *) S. Wi 99. wo Namen spiele v **) S. 2

den Namen Philippus anzuzeigen, *) wenn sie gleich in den Antiken häufig vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entschuldigt werden, als man noch nicht schreiben konnte, und sollten auch jetzt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen schlechterdings unmöglich ist. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienste thun, rechnen wir auch solche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So sind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferschaa- len in den dorischen Friesen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegs- armaturen auf Zeughäuser u. d. gl. Bilder dieser Art haben keine Schwü- rigkeit. Eine gute Bekanntschaft mit den Gebräuchen der Völker giebt sie von selbst an die Hand.

Wahre allegorische Bilder, welche eine Eigenschaft der Sache, die sie vorstellen, ausdrücken, sind schwer zu erfinden. Dazu gehört, daß man die Begriffe der Sachen, welche vor- zustellen sind, deutlich entwicke, und in ihrer größten Einfachheit sehe, beson- ders das Eigenthümliche, was die Sache am gewissten bezeichnet, deut- lich fasse. So hat jede Tugend außer dem, was sie mit den übrigen ge- mein hat, etwas Eigenthümliches und Bezeichnendes, entweder in ih- rem Ursprung oder in ihrer Wirkung; für diese muß der Künstler ein Zeichen finden. Hierzu dienet, was anders- wo **) von Erfindung der Bilder über- haupt ist angemerkt worden. Alle dort angeführte Arten der Bilder ha- ben hier statt.

Einige allegorische Bilder haben die Natur der Beispiele, wie Orestes

*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Wort- spiele vorkommen.

**) S. Bild.

und Pylades, als ein Bild der Freund- schaft; andere der Gleichnisse, wie ein Schiff mit aufgeblasnen Seegeln, als ein Bild des glüklichen Fortgan- ges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Wasserschöp- fen gebraucht wird, als ein Bild ei- ner eiteln Unternehmung. Die Wahl dieser Gattungen der allegorischen Bil- der wird durch die besondern Umstän- de, darin man sie braucht, be- stimmt. So könnte zum Exempel in einem Gemählde, da zwey Männer sich über einen vor ihnen stehenden Jüngling ernstlich unterreden, der Inhalt ihrer Unterredung durch die Allegorie des Beyspiels deutlich aus- gedrückt werden. Wenn einer der bey- den Männer auf ein in dem Zimmer hangendes Gemählde deutete, das den Achilles vorstellte, als Ulysses an dem Hofe des Lykomeides ihn ausforscht. Denn dadurch würde angedeutet, daß die Unterredung den natürlichen Be- ruf des Jünglings zu einer gewissen Lebensart zum Inhalt habe. Hinge- gen drückt ein einziges allegorisches Bild des Schmetterlings, auf den Socrates, in ernstest Betrachtungen vertieft, seine Augen heftet, hinläng- lich aus, daß er über die Unsterblich- keit denke.

So muß die Wahl der Bilder alle- mal durch den Gebrauch derselben be- stimmt werden. Bilder der eigent- lichen Allegorie bekommen ihre Be- deutung führenehmlich, wenn sie nicht für sich da stehen, sondern geschieht mit andern Gegenständen verbunden sind. So können Wahnköpfe verschie- dene Bedeutungen haben. In einen Kranz um die Schläfe einer ruhenden Person gewunden, bedeuten sie den Schlaf. Es wäre aber auch leicht, sie in anderer Verbindung zum Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Also gehört es zur Erfindung der Bilder, daß man ihren Gebrauch ge- nau vor Augen habe. Diejenigen scheinen die besten zu seyn, welche als

Attributa, oder Kennzeichen, menschlichen Figuren beygelegt werden; weil sie auf diese Art mit der Vorstellung einer Handlung können begleitet werden, wodurch ihre Bedeutung viel größer und auch kräftiger wird. So könnte die Eitelkeit, sich andern zur Bewunderung darzustellen, durch das Bild eines Pfauen wol ausgedruckt werden; aber brauchbarer wird die Allegorie, wenn man eine weibliche Figur dazu wählt, an der man die Pfauensfedern als ein Abzeichen anbringt. Denn dadurch hat man Gelegenheit, durch den Ausdruck des Charakters, durch Stellung und Handlung die Allegorie viel bestimmter und nachdrücklicher zu machen, deswegen haben die griechischen Künstler so viel allegorische Personen erdacht. Ein sehr schönes Beyspiel ist das oben erwähnte Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz.

Von der glücklichen Erfindung einzelner Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorstellungen ab, sie seyn von der physischen, moralischen oder historischen Gattung. Diese Vorstellungen müssen nothwendig durch handelnde Personen angedeutet werden; denn eine aus bloßen Zeichen zusammengesetzte Vorstellung, nach Art der hieroglyphischen Schrift auf ägyptischen Denkmälern, verdient den Namen eines allegorischen Gemäldes niemals. Es würde vergeblich seyn, besondere Regeln zu Erfindung solcher Gemäldes geben zu wollen. Inzwischen kann es doch nützlich seyn, wenn der Künstler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleißig überdenkt, und sich übet durch dieselben zu allegorischen Vorstellungen zu gelangen.

Der erste und leichteste ist der Weg des Beyspiels; da von der Sache, welche man allgemein vorstellen will, bloß besondere Fälle, als Beyspiele vorgebildet werden, welche, entweder durch den Ort, oder durch gewisse Nebenumstände, leicht eine allgemeine

Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den Dionysius in Corinth, den Tyrtaus an der Spitze eines Heeres, den Marius, wie er sich in einem Sumpf versteckt, Belisarius der um Moses bittet, oder andere, eben so treffende, besondere Fälle großer Glücksveränderungen, vorstellen; so war die Allegorie schon da. Der Ort allein verwandelte diese besondere Fälle in allgemeine Vorstellungen über die Macht des Glücks, dem nichts zu hoch ist, um niedergedrückt; nichts zu niedrig, um erhöht zu werden. Eine von den erwähnten Vorstellungen, bloß in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künstler nicht schwer werden, sie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemälde selbst gut angebracht, auch bloß allegorische Verzierungen des Rahmens, der das Gemälde einfaßt, wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichnisses ist schon schwerer. Der Künstler muß erst ein gutes Gleichniß erfinden, das seinen Gedanken wol ausdrücket, hernach aber durch eine andre Erfindung die Deutung desselben anzeigen. Ein Gemälde, auf welchem zu sehen wäre, wie ein Sturmwind eine gewaltige Eiche niederreißt, hingegen kleinere schlankte Bäume und Sträucher bloß etwas niederbeuget, könnte als eine bloße Landschaft angesehen werden. Es würde aber zur Allegorie werden, wenn auf demselben Gemälde Personen vorgestellt würden, an denen man deutlich merkte, daß sie die Vorstellung als ein Gleichniß auf die allgemeine Lehre anwenden, daß den Widerwärtigkeiten eine gemäßigte, nachgebende Gemüthsart, und nicht ein stolzer widerseßlicher Sinn, entgegen zu setzen sey. Eine mittelmäßige Erfindungskraft kann durch diesen Weg

zu f
fom
D
bilde
wenn
volk
sten
die C
men
len u
dicht
nicht
de, i
Beyf
chen
gener
eine
Man
ben,
Mach
angel
in de
wund
ausd
schwe
nen,
nende
um f
Unbe
judri
der
Eigen
nenh
man
mach
Nebe
den
könn
heit
Bild
her f
etwa
das
verse
An
lung
wag
Heili
Apel
heim

zu schönen allegorischen Gemälden kommen.

Der dritte Weg durch bloße Sinnbilder, ist der schwerste, aber auch, wenn er glücklich betreten wird, der vollkommenste; indem er am weitesten führet. Wer durch diesen Weg die Gewalt und die mancherley seltsamen Wirkungen des Glücks vorstellen wollte; müßte es durch lauter erdichtete Bilder thun, neben denen nichts wahres oder eigentliches stünde, wie in den beyden vorhergehenden Beyspielen. Daher werden dergleichen Vorstellungen, reine Allegorien genannt. Das Glück würde z. E. als eine Göttin auf einem Thron sitzen. Man würde ihr solche Attribute geben, wodurch verschiedne Züge ihrer Macht sowol, als ihres Eigensinnes angedeutet würden. Ein Zauberstab in der Hand, könnte die schnelle und wunderbare Wirkungen ihrer Macht ausdrücken. Ihren Thron könnte man schwebend, und von den verschiedenen, in allegorischer Gestalt erscheinenden Winden getragen, vorstellen, um sowol die Schnelligkeit, als die Unbeständigkeit ihrer Wendungen auszudrücken. In dem Gesicht und in der Stellung könnte Wankelmuth, Eigensinn, Frechheit und Unbesonnenheit ausgedrückt werden. Wollte man die Vorstellung ausführlicher machen, so könnte in verschiedenen Nebenbildern noch viel angezeigt werden. In dem Gefolge der Göttin könnten Reichthum und Armuth, Freiheit und Claverey, und verschiedene Bilder dieser Art erscheinen. Vor ihr könnte die Sicherheit ziehen oder etwas ähnliches, um anzuzeigen, daß das Glück unerwartet kommt, und verschiedenes von dieser Art.

An dergleichen allegorische Vorstellungen aber muß sich kein Künstler wagen, als der sich getrauet in das Heiligthum der Kunst zu dringen, wo Apelles und Raphael zu allen Geheimnissen derselben sind eingeweyhet

worden. Denn hier gilt fürnehmlich, was Horaz von den Dichtern sagt:

— mediocribus esse poetis

Non homines, non dii, non concessere columnae.

Eben deswegen, weil die reine Allegorie, wenn sie gut ist, das Höchste der Kunst ausmacht, so wird sie, wenn sie in ihrer Art schlecht ist, zum verächtlichsten derselben.

Der Gebrauch der Allegorie ist vielfältig. Die Baukunst bedient sich ihrer, um ihren Werken Zeichen ihrer Bestimmung einzuprägen. So wird sie in den Verzierungen des dorischen Frieses gebraucht, wo die Widderköpfe und Opferschalen sich zu Tempeln; Schilder und Waffen, wie an dem Fries des Berlinischen Zeughauses, zu Kriegsgebäuden; Wapenschilder, Zepter und Kronen, wie an dem Fries des Berlinischen Schlosses, zu Pallästen der Monarchen, schiken. Durch dergleichen allegorische Verzierungen, die an verschiedenen Theilen der Gebäude anzubringen sind, können selbige auch zugleich einen bestimmten Charakter, und, wenn es erlaubt ist sich so auszudrücken, ihre eigentliche Physionomie bekommen. In dieser Kunst aber kann die Allegorie nicht nur in Zierrathen, sondern auch in ganzen Werken angebracht werden. Statuen und Gemälde, in Tempeln, in Gerichtshöfen und andern öffentlichen Gebäuden, können mit großem Vortheil angebracht werden, um den Hauptzweck der Künste zu erreichen. *)

Die Alten haben die Allegorie häufig zur Bezeichnung ihrer Geräthschaften angebracht; Leuchter, Lampen, alle Arten der Gefäße, Tische, Stühle, wurden vielfältig mit allegorischen Bildern ausgeziert. Solche Allegorien haben freylich keinen beträchtlichen Nutzen; sie dienen inzwischen doch dazu, daß sie auch die gemeinsten

D 4

*) S. Künste.

nesten Sachen interessant machen; daß die Vorstellungskraft auch bey den gleichgültigsten Beschäftigungen etwas gereizt wird; welches doch auch ein Zweck der schönen Künste ist *).

Inzwischen haben die hieroglyphischen und allegorischen Verzierungen solcher, zum täglichen Gebrauche dienender, Sachen den wichtigen Nutzen, daß sie dem Mahler sehr oft in seinen allegorischen Arbeiten große Dienste thun, die Personen oder auch allegorische Bilder zu bezeichnen. Ein Schäferstab auf einem Grabmal kann schon hinlänglich seyn, die Person anzudeuten, die darunter liegt, und bey Vorstellung einer Handlung kann oft eine solche Kleinigkeit der ganzen Vorstellung eine Deutlichkeit geben, die sie sonst nicht haben würde.

Am öftersten kömmt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol sie, seitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigsten nöthig ist. Denn in den meisten Fällen wird die Sache, die man sagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchstaben besser gesagt, als durch Bilder. Wichtiger ist sie, wenn der Künstler so glücklich ist, eine viel bedeutende Allegorie auf seine Münze zu bringen, die das, was die Schrift bloß anzeigt, auf eine lebhafteste und umständliche Weise ausdrückt. Dergleichen Vorstellungen aber sind selten. **)

Eine ähnliche Bewandniß hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmalern, und auf Ehrenmalern. Bloß einige historische Umstände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild seyn. Der auf dem Grabstein des Diogenes eingegrabene Name hätte sich eben so gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewisser die Person bezeichnen. Nur eine abergläubische Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern

*) S. Münze.

***) S. Schaumünze.

schön finden. *) Soll sie auf solchen Werken einen Werth haben, so muß sie vielbedeutend seyn, und mehr sagen, als eine Schrift hätte sagen können, oder es mit größerer Kraft sagen. Ein sehr schönes Beyspiel eines Denkmals, das mehr sagt, als eine Schrift würde gesagt haben, ist das, welches der Bildhauer Nahl in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweiz, gesetzt hat. **) Ueberhaupt können diejenigen Vorstellungen die kräftigste Bedeutung haben, in denen Figuren von menschlicher Bildung angebracht sind; weil der Ausdruck des Gesichtes allein ofte mehr sagen kann, als alle Worte.

Dahin gehören also auch die Statuen der heidnischen Gottheiten, welche, wie schon gesagt, im Grunde nichts als Allegorien sind, und die entweder in Tempeln, oder an andern öffentlichen Orten, als symbolische Vorstellungen zu bestimmtem Endzweck aufgestellt werden. †)

Endlich macht auch die Mahlerey für sich selbst einen vielfältigen Gebrauch von der Allegorie, durch ganz allegorische Gemälde, oder durch Einmischung der Allegorie in historische Vorstellungen. Die erstern können einen großen Werth bekommen, wenn sie wichtige Gegenstände des Geistes oder des Herzens, auf eine höchst lebhafteste Art dem Auge darstellen, um den Eindruck derselben desto stärker zu machen. Gemälde von dieser Art, die von einigem Werth wären, sind zwar, wie schon angemerkt worden, sehr selten, und dieser höchst wichtige Theil der Kunst ist noch zu unvollkommen, und erwartet Künstler von besonders glücklichem Genie, um sich empor zu heben.

Die

*) S. Winkelmann von der Alleg. v. Cap. Beyspiele von allegorischen Vorstellungen auf Grabmalern findet man häufig, bey Pausanias.

***) S. Denkmal.

†) S. Statuen.

D
histo
Art.
sche
Vert
rung
histo
tung
chen
dieses
den
lieber
Schr
glyph
Kap
ner in
Gall
und
des
nicht
der
deutl
mähl
vorst
der
chen
diese
gesch
in
dere
Kun
sches
wort
dem
sind
den
sen
der
Ode
die
dara
S
Seit
seyn
sollt
men

*)

**

**

Die Einmischung der Allegorie in historische Gemälde ist von zweyerley Art. Entweder eine bloße symbolische Bezeichnung der Personen, der Derter, der Zeiten, oder eine Einführung allegorischer Personen unter die historischen. Ueber die erstere Sattung ist bereits kurz hiebevot gesprochen worden. Wir merken hier noch dieses an, daß es allemal besser ist, den Mangel guter symbolischer Zeichen lieber durch eine wol angebrachte Schrift, als durch erzwungene Hieroglyphen zu ersetzen. So haben es Raphael und Poussin gemacht; jener in einem Gemälde der farnesischen Gallerie, wo man die Hauptperson, und folglich den Inhalt des Gemälde hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: *genus unde latinum*; deutlich angezeigt hätte, daß das Gemälde die Venus mit dem Anchises vorstellt. Eben so vortheilhaft hat der französische Mahler den eigentlichen Geist eines seiner Gemälde durch diese, auf ein vorgestelltes Grabmal geschriebene Worte: *Auch ich war in Arcadia*, angezeigt. *) Die andere Sattung wird von einem feinen Kunststrichter, **) als etwas widersinniges und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann seine Gründe an dem angeführten Orte nachlesen. Sie sind so stark, daß man ihm schwerlich den Beyfall versagen kann. Indessen ist dieses, so wie die Einmischung der Mythologie in die heutigen Oden ***) eine Sache des Gefühls, die man denen lassen kann, die sich daran vergnügen.

Doch scheint dieses auf der andern Seite eine gegründete Forderung zu seyn, daß allegorische Personen nicht sollten Antheil an der Handlung nehmen. Es scheint, daß das, was

*) S. du Bos *Refl. sur la poesie et la peint.* T. 1. sect. 6.

**) S. Du Bos.

***) S. Mythologie.

oben von dem Gebrauche der allegorischen Wesen in dem Gedichte ist erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen schlaunen Liebestreich beschrieben hat, gar wol hinzu setzen könnte, daß Venus und die Liebesgötter sich darüber gefreuet haben; so könnte auch ein Mahler, wenn er einen solchen Streich historisch und von bekannten Personen vorgestellt hätte, wie es scheint, ohne Anstoß den geistreichen Einsall dabey anbringen, wodurch Alban seinem Gemälde von dem Raub der Proserpina ein großes Leben gegeben hat. Man sieht auf diesem Gemälde den Pluto mit der entführten Proserpina davon eilen. In der Luft sieht man einige Liebesgötter, die durch ihr Tanzen und allerhand kindischen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite sieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um sie glückwünschend zu küssen. *) Dieses ist gewiß eine der artigsten Einmischungen allegorischer Personen in ein historisches Gemälde, welche wol schwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muster dienen, wie eine so schlupfrige Sache, mit vollkommenem Beyfalle könne behandelt werden. Hätte Rubens in der Gallerie von Luxemburg die Einmischung der Allegorie mit so viel Geist behandelt, als Alban gezeigt hat, so würde du Bos vermuthlich weniger Abneigung gegen diese Sattung der Gemälde geäußert haben.

Allegro.

(Musik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonstücken vorgesetzt, welche etwas geschwind und mit Munterkeit sollen

D 5

vor

*) S. Gemälde der königlichen Gallerie zu Dresden.

vorgetragen werden. Weil aber verschiedene Grade des hurtigen sind, ehe man auf das ganz schnelle kommt, so werden dieselben noch durch andere Bestimmungen dieses Worts angezeigt. Allegro di molto, oder allegro assai, bezeichnet das ganz hurtige, das dem schnellen oder Presto nahe kommt, und allegretto das weniger hurtige. Aber meist jedes Stück, dem allegro beygeschrieben ist, hat deswegen doch seinen besondern Grad der Geschwindigkeit, den ein geschickter Spieler aus dem Ausdruck und aus der Art der Noten errathen muß.

Das Allegro, oder der hurtige Gesang, schicket sich zu dem Ausdrucke der munteren Leidenschaften, der noch nicht ganz ausgelassenen Freude, eines mäßigen Jornes, des Spottes, und allenfalls zu der bloßen Schwatzhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des Allegro nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdrucks, in merklicher Unterschied; in dem ein Stück mit derselbigen Geschwindigkeit lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden.

Man braucht dieses Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stück, das in hurtiger Bewegung soll gespielt werden, ein Allegro nennt.

Allemande.

(Musik.)

Diesen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonstücke. Die eine Gattung macht insgemein einen Theil der sogenannten Suiten für das Clavier und andre Instrumente. Sie ist in vier Vierteltakt gesetzt, hat einen etwas ernsthaften Gang, und wird von einer vollen und wolausgearbeiteten Harmonie unterstützt. Der Name zeigt an, daß sie von deutscher Erfindung ist.

Die andere Gattung ist eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer sehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrückt. Sie hat viel Aehnlichkeit mit dem französischen tambourin.

Man giebt auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke sehr gebräuchlich ist. Aber nicht richtig; denn dieser hat $\frac{3}{4}$ Takt. Er hat etwas sehr artiges, und fröhliches. Sehr oft sieht man in bemeldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuschauer großes Vergnügen macht. Diese Allemande ist ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

Allgemein.

(Schöne Künste.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein ist. Es wird dem Besondern entgegen gesetzt, welches nur einzeln, oder zu einer Gattung gehörigen Dingen zukommt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Besondern gehört deswegen zur Theorie der schönen Künste, weil es in gar viel Fällen nothwendig ist, das Allgemeine durch das Besondere auszudrücken. Hierauf scheint Horaz in der Anmerkung: *difficile est proprie communia dicere, ** zu zielen. Das Allgemeine ist aus zweyerley Gründen unästhetisch: weil es durch abgezogene, und also von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und denn auch, weil es oft zu gemein ist, und deshalb die Vorstellungskraft nicht genug reizt.

Das Allgemeine befindet sich blos in dem Verstande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerühret: daher

* De Arte v. 123.

daher
sinnli
es in
Hiera
griffe
sagen
die B
legori
schau
dern
überh
meine
drückt
sonde
Ei
griff,
gen,
dere i
auf d
sem
Ad

Wob
mein
keine
E
daß
ne be
jeden
nur
ihren
Eint

Be
sit,
am
Alt
Um
zwe
bis
tief
ins
nen
me
den
Ed

daher kann das Allgemeine niemals sinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Besondern gesagt wird. Hieraus entstehen so mancherley Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen; dergleichen sind die Bilder, die Beyspiele, die Gleichnisse, die Allegorie, wo das Allgemeine der anschauenden Erkenntnis in dem Besondern vorgelegt wird. Dabey ist denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine sich um so viel gewisser ausdrückt, je neuer und reizender das Besondere ist, aus dem es erkannt wird.

Ein andrer weniger gemeiner Kunstgriff, das Allgemeine besonders zu sagen, besteht darin, daß das Besondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in diesem Ausdruck:

Ach! ich sahe der Tugenden letzte vom Erdreich geflohen *)

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.

Es ist kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunstgriffe, das Allgemeine besonders zu sagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, sondern nur bey solchen zu brauchen seyn, die ihrer Wichtigkeit halber einen stärkern Eindruck machen müssen.

Alt.

(Musik.)

Bedeutet eine Stimme in der Musik, die der höchsten Menschenstimme am nächsten kömmt. Man giebt dem Alt in seiner höchsten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zwey gestrichene c. Von bemeldtem f bis ins eingestrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zwey gestrichene c der hohe Alt genannt. Selten kann eine Mannsstimme den Alt ohne Härte singen. In den Kirchen der protestantischen Schweiz, wo durchgehends vierstim-

*) Bodin. Sündfluth II. Ges.

mig gesungen wird, führen die jungen Mannspersonen den Alt, aber insgemein so, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Bass und den Alt höret. Der Alt Schlüssel ist der c Schlüssel auf

der dritten Linie



Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der schönen Künste die Alten nennt, so versteht man dadurch die alten Völker, bey denen sie vorzüglich geblühet haben; fürnehmlich die Griechen und Römer. Diese haben sich durch einen feinen Geschmak und durch fürtreffliche Werke der schönen Künste vor allen andern hervor gethan. Es läßt sich gar nicht läugnen, daß sie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern selten erreichen. Einige Kunsttrichter haben so laut von den Vorzügen der Alten gesprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidigt gehalten, und deswegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit großer Hitze einige Jahre lang ist geführt worden.

In diesem Streit wollen wir uns nicht einlassen; er ist mit so wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk *) sich unterstanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stücken den Alten nicht nur gleich kommen, sondern sie so gar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zweck dieses Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geschmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künsten der Alten gesprochen, **) so wollen wir hier bloß bey dem

bleiben,

*) Parallele des Anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences 2. Vol. 12.

**) S. Antik.

bleiben, was die Beredsamkeit und Dichtkunst betrifft.

Obgleich die Grundsätze des Geschmacks für alle Zeiten dieselbigen sind; weil sie sich auf die unveränderlichen Eigenschaften des Geistes gründen: so ist dennoch eine große Verschiedenheit in den zufälligen Gestalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müssen wir nothwendig auf dieses zufällige Licht haben. Es kann ein Werk der Beredsamkeit und Dichtkunst, von demjenigen, was bey den Neuern für das schönste gehalten wird, sehr verschieden, und dennoch vollkommen schön seyn. Wenn wir darauf nicht Licht haben, so werden wir viel falsche Urtheile fällen. Die Schönheit eines persischen Kleides kann nicht nach der europäischen Mode beurtheilt werden: man muß dabey die persische Form, als die Richtschnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geschmacks gegeben, geht sehr oft von der heutigen Forme weit ab; ob gleich das wesentliche dieser Werke einerley ist. Wir reden hier hauptsächlich von den Werken, die nicht bloß zum Vergnügen und Zeitvertreib geschrieben sind, sondern von solchen, bey denen eine moralische Absicht zum Grunde liegt, welche durch eine, nach dem Geschmacke der Zeiten angemessene, Form erreicht wird.

So hatten die griechischen Dichter bey ihren Trauerspielen nicht bloß die Absicht, ihre Zuschauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verschiedener Empfindungen zu setzen, dadurch ihre Geschicklichkeit zu zeigen, und sich persönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Absicht der neuern Dichter. Diese Verschiedenheit in den Absichten mußte nothwendig einen großen Unterschied in der Ausführung hervorbringen.

Es ist aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht ursprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derselben beurtheilet werden. Ohne diesen Leitfaden, wird man sehr falsche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerspiels. Wenn sie aber bedächten, daß die festlichen Gesänge derselben das wesentlichste der ältesten Trauerspiele, und die Handlung etwas zufälliges gewesen; *) so würden sie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht stund, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geschmack und mit großer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

Eben so findet man in den redenden Künsten der Alten Dinge, die auf das beste und vernünftigste in den Hauptabsichten der Verfasser gegründet sind, und also nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieselbigen Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelstand verursachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des ersten Aufzuges in der Antigone des Sophokles lesen, so wird uns anstößig und frostig scheinen, daß der Soldat, welcher dem Creon die Zeitung von der Beerdigung des Polynices hinterbringt, sich so seltsam dabey gebehret. Ein Unwissender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da posirlich seyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den atheniensischen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politische Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abscheu für die Monarchie beizubringen, so werden wir finden, daß dieser Auftritt da fürtrefflich ist. Er

mahl

*) E. Chor. Episode.

mähl
zu de
narch
meist
W
schmu
dig
muß,
so mu
ihre
brauc
Ohne
theil
man
Sach
chen
Pferd
meyn
ktra
da er
vom
so we
chen
eine
streit
Zu
in de
nicht
psind
die n
nenne
Umse
er es
Bern
durch
zu al
im H
gleich
häufi
nach
Wie
len,
hand
Be
man
förm
im U
kläre
ringst
die ei

mählt das ausschweifende Wesen, wozu der despotische Geist gewisser Monarchen ihre Sklaven verleitet, mit meisterhaften Zügen.

Wie man bey den Werken des Geschmacks die Absichten, denen nothwendig alles andre untergeordnet seyn muß, nicht darf aus der Acht lassen; so muß man bey dem Lesen der Alten ihre Sitten, ihre Geseze und ihre Gebräuche, beständig vor Augen haben. Ohne Rücksicht auf diese kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettstreite und besonders das Pferderennen gewesen; so wird man meynen, Sophokles habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Orestes, sich in eine so weitläufige Beschreibung eines solchen Streits einläßt. Doch ist dieses eine Stelle, die seinen Zuschauern unstreitig vorzüglich hat gefallen müssen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menschen noch nicht gebräuchlich, gegen seine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jedermann drückte sich ohne Umschweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, so geschah es nicht durch Umwege; er drückte sich geradezu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß also dergleichen Reden, wovon in der Ilias häufige Beyspiele sind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte Homer eine Natur mahlen, die zu seiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben diesem Dichter kommt manchem die gravitatische Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang sich gegen einander zu erklären, sehr seltsam vor. Die geringsten Berichte oder Botschaften, die ein Herold im Namen eines Heer-

führers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen: *) aber dieses ist vollkommen in den Sitten derselbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Also ist das eine wirkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft scheint. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewisse ist sehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig gewesen, der wird den Homer und den von ihm geschilderten Achill für Kinder halten, wenn er liest, mit was für Vorstellungen Minerva diesen Helden über den Verlust der Bente, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu besänftigen sucht.

Wir können aber kein besseres Beyspiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des Nestors im 11. Buch der Ilias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieser ehrwürdige Greis sagt seinen Soldaten: er wolle nicht hoffen, daß sie eher nach Hause seegeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geschlafen haben.

Τω, μή τις πριν ἐπεγεῖσθαι ἀκούει νεεῖται
Πριν τινα παρ τρωων ἀλοχῶ κατακοι-
μηθῆναι. **)

Dieses wäre der schändlichste Beweggrund, den ein Heersführer in unsern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem ältesten und weisesten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Last legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu seiner Zeit, sondern noch viel später, die gesetzmäßige Gewohnheit geherrschet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sklaven

*) Man sehe z. B. im IV. B. der Ilias den 204 u. f. V.

**) v. 354. 355.

ven der Sieger geworden; daß besonders die Frauen als eine Beute ausgeheilt worden, von der sich jeder eine oder mehrere Beyschläferinnen aussuchte; daß die Belagerten sich allemal auf diesen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat diese Sitten nicht eingeführt, sondern gefunden. Dasselbe Bewandniß hat es mit der Stelle, wo Ugamemnon den Menelaus schilt, daß er den Udrast, der sich ihm ergeben hat, als seinen Gefangenen annehmen will, und daß er diesen Feind so gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unsern Zeiten ein Heerführer sich durch eine solche That mit Schande bedecken würde, so wäre auch ein Dichter, der ihn so handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurtheilung der Alten müssen voraus gesetzt werden, vor Augen hat; so wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel seyn: aber dieses scheint ausgemacht zu seyn; daß ihr Geschmak überhaupt natürlicher und männlicher gewesen, als der Geschmak der meisten Neuern; daß ihre Werke den unsrigen darin weit vorzuziehen; daß sie von wesentlicherm Nutzen gewesen; daß sie mehr Wirkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß sie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt: und wie überhaupt in ihrer ganzen Literatur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den wirklichen Gebrauch war, als in unsern Zeiten; so scheinen ihre Werke weit tüchtigere Staatsmänner, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künsten, alles praktisch; bey uns denken wir selbst über Sitten und Pflichten

nur spekulativisch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir sind durchaus Geist oder Witz.

Man empfiehlt deswegen ein fleißiges Lesen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es ist unmöglich, sich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in seinem Geschmak und in seiner Denkart eine sehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich mehr für den praktischen Verstand, als für die Belustigung des Geistes gearbeitet; die Empfindungen haben sie nicht weiter getrieben, als sie nützlich sind; das Uebertriebene derselben, womit einige unter uns sich einen Ruhm zu erwerben gesucht haben, kannten sie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechischen Freyheit waren die Künste unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren bestimmten Zweck. Dieser leitete die Künstler in ihren Empfindungen, und setzte sie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zweck giengen sie ohne Umschweif zu, und da sie ihre Gesetze, ihre Sitten und die Beschaffenheit des menschlichen Herzens immer vor Augen hatten; so konnten sie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, sich als Glieder des Staats anzusehen. Dieses gab ihren Vorstellungen allemal etwas praktisches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn also ein junger Grieche zu arbeiten anfing, so war es so gleich für den Staat. Man darf sich deswegen nicht befremden lassen, daß in allen ihren Werken eine männliche Stärke, eine reife Ueberlegung und bestimmte Absichten hervor leuchten, die so oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unsrer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeschränktere Denkart an.

Nicht

Nicht
de, n
schrie
oder
ängst
daß
len n
blos,
und
Haupt
die U
der A
bey
was
und
die al
trifft
dieser
geme
Dich
selter
reich
S
mitt
ihm
Den
treff
tilla
hat.
ra c
mus
opo
tam
qual
W
kung
wah
eine
sie v
weg
dent
E
Ehr
daß
unsi
Die
wer
ten.
ten

Nicht die Vernunft, sondern die Mode, wird ihr zur Richtschnur vorgeschrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man sich durch ein ängstliches Umsichsehen versichert hat, daß man dadurch niemanden missfallen werde. Unfre Jugend siehet sich bloß, als einer Familie zugehörend, an, und ihr großer Verdienst ist, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf sich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung streng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachsichtig in dem, was die allgemeine menschliche Tugend betrifft. Wir kehren dieses um. Von diesem kindischen Geiste zeigt sich insgemein vieles in den Schriften unsrer Dichter und Redner, deren Absichten selten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beste Kopf oft sehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkart fehlt. Denn darin, und nicht an Genie überreffen uns die Alten, so wie Quintilian schon von seiner Zeit angemerkt hat. *Nec enim nos tarditatis natura damnavit; sed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulgimus. Ita non tam ingenio illi nos superarunt, quam proposito.**)

Man kann sich von der großen Denkart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geist kaum eine allzu große Vorstellung machen; sie verdienen unsre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man sie beneiden.

Hingegen ist es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für sie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unsre einzige Muster seyn müßten. Dieses heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaafe aufbehalten. Diese Formen sind ihren Sitten und ihrer Zeit angemessen; die

*) Inst. L. II. c. 5.

Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geist und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth sind, unsere Meister zu seyn. In dem Wesentlichen sind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verschieden sind sie in dem Zufälligen, und besonders in der Form. Welcher von beyden soll darin unser Führer seyn? Keiner; die Form ist zufällig und unsrer Wahl überlassen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widersprechend ist. Einige Neuere scheinen so sehr für die Formen der Alten eingenommen zu seyn, daß wenig daran fehlt, daß sie nicht zur Regel machen, die Epopee müsse vier und zwanzig Gesänge haben. Hätte nur Aeneis so viel, so wäre die Regel vermuthlich da.

Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfschauspielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden oder ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein großer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher Arena genannt. Dieser war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um diesen Platz herum waren Gewölber, die unter anderm auch dazu dienten, die wilden Thiere, die in den Spielen sollten gebraucht werden, darin zu verwahren.

Zunächst über diesen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmsten Zuschauer traten. Von dieser Gallerie an erhoben sich die Sitze oder steinerne Bänke rings herum stufenweise über einander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberste Gallerie des Gebäudes. Auf diese Weise hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers,

Bechers, dessen Höhlung sich gegen den Grund zu immer verschmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu übersehen.

Die untersten Reihen der Sitze waren für die reichen und angesehenen Bürger; die obersten für den Pöbel. Vermuthlich war das Gesetz, *Lex Roscia* genannt, sowol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die 14 untersten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten seyn sollten. †) Wer weniger als vierhundert tausend Sesterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der 14 Ordnungen der Bürger, sondern zum Pöbel. Daher sagt Horaz: *)

Si quadringentis, sex septem milia defunt

— — — —
Plebs eris.

Diese Gebäude waren so groß, daß vor 30 bis 30tausend Zuschauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt sich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch ist ein großer Theil steht, und unter dem Namen Colisaeum bekannt ist, das erste ganz massive Gebäude von dieser Art gewesen sey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländischen Fuß in die Länge, 500 in die Breite, ist 160 Fuß hoch, und wird in vier Geschosse abgetheilt, deren jedes Arcaden von besonderer Säulenordnung hat. Durch die untersten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwischen der äußersten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verschiedene Gänge, welche von außen durch das zwischen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

†) *Lex Roscia* est, qua cavetur, ut proximis ab Orchestra quatuordecim gradibus spectent, quibus est quadringentorum sesterriorum, sagt ein alter Scholiast des Horaz. Ep. l. 57.

*) Epist. L. 1. ep. l. vi. 57.

Weil dergleichen Gebäude in unsern Tagen nicht mehr gebräuchlich sind, so enthalten wir uns einer nähern Beschreibung derselben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann sie in dem Traktat, den Lipsius über die Amphitheatra geschrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unsern Schauspielhäusern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe steigenden Bänken angefüllt ist, das Amphitheater, weil dieser Platz in der französischen Sprache diesen Namen führt.

Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Versetzung der Buchstaben eines andern Wortes, oder Satzes herausgebracht hat; so wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchstaben in Roma verwandelt wird. Dieses ist eine Erfindung des spielenden Wizes der Neuern. Es wurde ehemals insonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menschen durch Versetzung der Buchstaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derselben Person enthielt. Diese mühsame Kleinigkeit ist endlich zu unsern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indessen ist nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramma geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewisser Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey sich zum Essen. Er hieß Tobianus, und hatte nicht lange vorher seine Frau verloren, die er um so viel weniger betrauerte, weil sie ihm ein gutes Vermögen nachgelassen hatte, von dem er, so lange sie gelebt, kaum den geringsten Genuß gehabt hatte. Nachdem diese ehrwürdige Gesellschaft von gutem Weine etwas munter worden, streng man, nach Art der damaligen Zeiten,

Zeiten
Einer
zum
Hand

Der a
Der i

Der v

Tobian

Von ei
ist folg
Als

len in
rüte ka
ze hohe
um sein
men.

predige
welcher
Lissa w
einen A
Beschl
Kleidere
Ballette
Schild,
staben d
LESCI

Nach
die Tan
ihrer C
scinia l
andern

Nach de

Nach de

Nach de

Nach de

Und zum

Welches
phezyh
Erste

Zeiten, an, Anagrammen zu machen.
 Einer nahm den Namen Tobianus
 zum Text, und sagte, das Glas in der
 Hand:

Der andere: Obi Anus.
 Der dritte: Abit Onus.
 Der dritte: Tua Nobis.
 Sunto; abi.
 Der vierte: Vbi sonat
 Tuba Sion.
 Tobianus: Ita bonus (optavit)
 Tobianus.

Von einer edlern und geistreichern Art
 ist folgendes:

Als der König Stanislaus von Pohlen in seiner Jugend von Reisen zurüke kam, versammelte sich das ganze hohe Lescinskische Haus in Lissa, um seinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preußische Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Lissa war, hielt bey dieser Gelegenheit einen Actum oratorium, zu dessen Beschluß er 13 als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballette zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchstaben dieser zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geschrieben war.

Nach dem ersten Ballet fanden sich die Tänzer so gestellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Lescinia lesen ließe, die sich nach dem andern Ballet in diese verwandelten:

Adesincolumis.

Nach dem dritten in diese: Omnis es lucida.

Nach dem vierten: Omnis sis lucida.

Nach dem fünften: Mane fidus loci.

Nach dem sechsten: Sis columna Dei.

Und zum Beschluß: I! Scandefolium.

Welches letztere als eine Art der Propherhebung kann angesehen werden.

Erster Theil.

Anakreon.

Ein griechischer Liederdichter aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyfes gelebt, und sich meistens theils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Insel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und siebenzig Lieder und einige Ueberschriften von ihm. Jene sind alle in dreyfüßigen Jamben und scheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Gesang abgemessen. Ihr Inhalt ist durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weinens begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüstlings, der sein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und scherzhaft geblieben ist.

Man muß also seine Lieder, bloß als artige Kleinigkeiten ansehen, die zum Absingen in Gesellschaften gemacht worden, wo die sinnliche Lust durch feinen Witz sollte gewürzt werden. In dieser Absicht sind sie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernsthafte Leidenschaft, ein überaus feiner Witz, und die angenehmste Art sich auszudrücken, sind überall darin anzutreffen. Der Dichter sieht in der ganzen Welt und in allen Handeln der Menschen nichts, als was sich auf Wein und Liebe bezieht; alles ist Scherz und Ländelei mit Beziehung auf diese beyden Gegenstände. Seine Laune ist die angenehmste von der Welt, und lieblich, wie der schönste Frühlingstag. Auf die allerleichteste Art mahlt er tausend angenehme Phantomen, die mit wollüstigem Genseln vor unsrer Einbildungskraft herumflattern, und versetzt uns in eine Welt, woraus aller Ernst, alles Nachdenken, verbannet ist, wo nichts als Schwärmerereyen einer leichten,

—E

die

die Seele wenig angreifenden Wollust herrschen.

Hieraus ist zu sehen, daß diese Lieder nicht zum Lesen in einsamen und ernsthaften Stunden, die man besser anwenden kann, sondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Gesellschaften, und zur Erquickung des Geistes geschrieben sind. Sie sind ein Blumengarten, wo tausend liebliche Gerüche herum flattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen ist.

Anakreonische Lieder, werden alle die genannt, welche in dem Geiste des Anakreons geschrieben sind. Ihr leichter Inhalt erfordert eine leichte und kurze Versart, so wie Anakreon sie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreysüßiger jambischer Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. Gleim ist der erste Deutsche, der glücklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall, womit seine scherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutschen Parnass, wie ein Schwarm von Ungeziefer umgeben, und verfinstert haben.

Daß man an den allermeisten anakreonischen Gedichten der Neuern den Geist des Anakreons, sein scherzhaftes Wesen, und seinen feinen ungekünstelten Witz vermisst, ist nicht das einzige, das man gegen diese Seuche einzuwenden hat. Die meisten Neuern sind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philosophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weisen auch wol anstehe sich zu verlieben. Die Antwort des Weisen enthält eine große Lehre. Was dem Weisen geziemet, davon wollen wir ein ander mal sprechen: was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weisen sind, so schickt es sich für uns nicht, uns damit abzugeben. †)

†) De Sapientē videbimus: mihi et tibi qui adhuc a Sapiente longe absumus,

Anatomie.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet in der Mahlerkunst eine Kenntniß der äußeren und innern Theile des menschlichen Körpers, in so weit sie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig ist. Es sind fürnehmlich zwey Umstände, welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältnisse der Glieder ändern sich wegen der Knochen in etwas ab, je nachdem die Glieder eine Lage annehmen. So ist die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spitze des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgestreckt, als wenn er gebogen ist. Dieses kommt von den Gelenken der Knochen her, welche man deswegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln ist bekannt, daß sie bisweilen rund und wie aufgeblasen, bisweilen flach und schlaff sind, nachdem sie in wirklicher Berrichtung oder in Ruhe sind. Daher kommt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus stehend, oder flach und bisweilen vertieft ist. Hieraus ist klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigenen Verhältnisse und Umrisse hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Berrichtung und von der eigentlichen Beschaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Gesichts genau studiren, weil darin eine Menge kleiner Muskeln sind, welche in den verschiedenen Affekten, die Gesichtszüge ändern.

Die

non est committendum, ut incidamus in rem commoram, impotentem, alteri emancipatam, vilem sibi. Senecae Ep. CXVI.

D
so vic
ist,
acade
Natu
viel C
aus t
bey r
Anati
Der l
brauc
tung
nomm
Es
rather
sem C
haben
Anato
stark
wie g
in der
übertr

Bede
gang,
und La
dem A
lich un
net an
sich als
Inhalt
Närsel

Arifre
daß jed
Ganze
ein En
dasjem
nichts
allen
müsse.
ten, w
Nias
schen A
*) Ab

Die Anatomie ist dem Zeichner um so viel nöthiger, da es nicht möglich ist, den Mangel derselben durch die academischen Zeichnungen nach der Natur zu ersetzen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man bloß aus dem Kopfe zu machen hat, wozu man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künstler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben. *)

Es ist aber hieby den Künstlern zu rathen, daß sie ihre Kenntniß in diesem Stück nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wissenschaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln so stark ausgedrückt, daß ihre Figuren wie geschunden aussehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes seyn.

Andante.

(Musik.)

Bedeutet in der Musik einen Taktgang, der zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieser Gang schicket sich also zu einem gelassenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Marschen.

Anfang.

(Schöne Künste.)

Aristoteles, welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenstand, der ein schönes Ganzes ausmacht, einen Anfang und ein Ende habe, sagt: der Anfang sey dasjenige, dem in derselben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müsse. Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, ist der Streit zwischen Achilles und Agamemnon; denn

*) Abregé d' Anatomie par Tortebat.

alles, was nachher geschehen ist, war eine Folge dieses Streits: hingegen gehört das, was diesem Streit vorher gegangen, nicht zu dieser Handlung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was diesem Anfang vorher gegangen ist, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieser Begebenheit.

Ohne einen Anfang kann man sich demnach keine Reihe von Dingen vollkommen vorstellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da sind. Es gehört nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geschmack, daß es einen bestimmten Anfang habe. Wenn Homer die Begebenheiten der Ilias besungen hätte, ohne uns zu sagen, warum Achilles sich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, so würde uns das Vornehmste der Handlung gefehlt haben: dieses aber der Erzählung vorher gesetzt, giebt uns den vollen Aufschluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollständige Vorstellung dessen, was der Dichter hat besingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang, und das Ende der Sache erkannt haben.

Hieraus folget, daß der epische Dichter, welcher eine vollständige Handlung erzählt, oder der dramatische, der sie uns auf der Schaubühne vorstellt, sorgfältig seyn müssen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben sie einige Vorsichtigkeit nöthig, weil dieses mit mehr oder weniger guter Wirkung geschehen kann. Die Sache ist der Mühe werth ausführlich entwickelt zu werden.

Weil der Anfang das erste in der Sache ist, dem nichts, was zu derselben gehört, vorhergehen kann, so muß die Handlung mit nichts anfangen, was wirklich vor ihr gewesen ist.

ist. Dieses wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorstellungskraft wurde mit etwas fremden, das zur Sache nicht gehört, beschäftigt. In diesen Fehler ist Euripides bisweilen gefallen. In der Hekuba läßt er zum Anfange der Handlung diese Königin auftreten und kläglich thun, noch ehe der Zuschauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stücks ist, ihr bevorsteht. Der wahre Anfang dieser Handlung ist der Entschluß der Griechen, die Tochter dieser Königin auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieses hat uns der Dichter gleich sollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglücksfälle, gehören nicht zu dieser Sache. Eben so läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, diese Prinzessin zum Anfang der Handlung erscheinen, ehe sie weiß, daß Orestes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erst durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge sind wirklich von der Handlung abgerissen und also der Einheit der Vorstellung entgegen.

Ein anderer Fehler ist es in epischen und dramatischen Gedichten, wenn man den Anfang mit sehr entfernten Veranlassungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt seyn, wenn man, wie Horaz sagt, die Erzählung des Trojanischen Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Ursache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen Umschweife geben der Vorstellung eine Unvollkommenheit, die scharfsinnigen Lesern anstößig ist. Der Dichter muß demnach, ohne auszuholen, gleich zur Sache kommen, und sein Werk bey dem unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hängen in der Welt gar alle Begebenheiten so an einander, daß in strengem metaphysischen Sinn kei-

ne, die mitten aus der Geschichte der Welt heraus genommen wird, ein für sich bestehendes Ganzes ausmacht. Allein da der Dichter seine Handlung als eine völlig abgeforderte Sache vorzustellen hat; so muß er einen solchen Anfang suchen, der unsre Vorstellung befriedige, und uns nichts vorher gegangenes zu suchen übrig lasse. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit seiner Erfindungskraft, so nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen ersetze. Vielleicht würde Homer die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter sich kaum getraut haben, die Medea, wie Klopstock gethan hat, mit dem letzten Einzug des Erlösers nach Jerusalem anzufangen.

Dem Dichter bleibt also immer die Freiheit den Anfang seiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieses genau beobachten, daß er dem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollständig sey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derselben liegt, je enger kann das Ganze zusammen getrieben werden, daß es mit einem Blicke zu übersehen sey. Ist der Anfang vom Ende sehr entfernt, so wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entstehen in der Handlung große Lücken, welche der Lebhaftigkeit der Vorstellung viel Schaden thun.

Die dramatische Handlung erfordert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieses versäumt, so ist er genöthiget, entweder die ganze Handlung so einzuschränken, daß er uns gleichsam nur einen Auszug davon sehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geschehen lassen. In beyden Fällen ist es unmög-

unmög-
der H-
Die A-
sehr ge-
wegen
wickelte
schen E-
darin d-
len, d-
fangs
sen. C-
dem er
Handl-
wir gle-
und ve-
persone-
den. S-
ken so
eine lan-
es bey t-
wird di-
len, w-
dipas
phokles
den Bo-

In d-
so anfa-
nichts
Die Ha-
sonirend
Gang e-
chen.
gleich d-
des gan-
sen giebt
sonders
folgen,
der Ari-
bestimm-
In dem
stimmte
mit ma-
ein Sti-
bisweil-
Länzer
Culiffen
glauber
wir seh
Handl-
lichte il-

unmög-

unmöglich, daß sich die Charaktere der Personen hinlänglich entwickeln. Die Alten haben dieses fast allemal sehr genau beobachtet, und eben deswegen sehen wir überall so gut entwickelte Charaktere in ihren dramatischen Stücken. Wir können sie auch darin den Neuern als Muster empfehlen, daß sie in Bestimmung des Anfangs meistens sehr sorgfältig gewesen. Sie legen uns gemeinlich bey dem ersten Auftritt den Anfang der Handlung so deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derselben und von dem Charakter der Hauptpersonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieses wird in viel neuen Stücken so sehr versäumt, daß wir ofte eine lange Zeit nicht wissen, worauf es bey der Handlung ankommt. Man wird dieses insonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des Oedipus in dem Trauerspiele des Sophokles mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire seinem Oedipus gegeben.

In der Musik muß jedes Tonstück so anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführt werde. Die Harmonie muß vollkommen consonirend und vollständig seyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erste Periode den Charakter des ganzen Stücks enthalten. Indessen giebt es doch Gelegenheiten, besonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieselbe Empfindung in der Arie nur fortgesetzt wird, daß der bestimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein bestimmter Anfang gesetzt werden, damit man nicht glaube, man sehe nur ein Stück desselben. Dieses geschieht bisweilen in den Balleten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Coulissen hervor kommen, und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir sehen, nur eine Fortsetzung der Handlung sey, die außer unserm Gesichte ihren Anfang genommen hat.

Es ist überhaupt in allen Werken des Geschmacks nöthig, den Anfang so zu machen, daß man natürlicher Weise nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieser Sache, die wir jetzt sehen oder hören, könnte vorher gegangen seyn. Denn diese Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, sondern nur ein Stück vorstelle. Hermogenes erinnert, daß es sehr unschicklich und bäurisch sey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinspringt. *) In einer förmlichen Rede, darin etwas abgehandelt wird, ist nicht der Eingang, sondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

In den Werken der Kunst, die sich auf einmal darstellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künste sind, scheint zwar weder Anfang noch Ende zu seyn. Dennoch ist unumgänglich nothwendig, daß sie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beschränkte und für sich bestehende Dinge, in die Augen fallen. **)

Angemessen.

(Erläut. Künste.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Wesentlichen sehr genau überein kommt, und ihm dadurch eigen wird. Ein angemessener Ausdruck ist der, darin alle Worte so gewählt werden, wie sie sich zum Wesen am genauesten schicken. Ein langsamer Ausdruck ist der langsamen Vorstellung angemessen; ein schneller der lebhaften. Niedrige Wörter sind niedrigen, und hohe erhabenen Vorstellungen angemessen. Ein Beyspiel eines sehr angemessenen Ausdrucks giebt uns folgende Stelle des Sophokles in der Elektra. Diese Prinzessin sagt zu ihrer Schwester:***

Ε 3

— Σ.

*) Hermog. de Invent. L. II. c. I.

**) S. Ganz.

***) Electr. vl. 363.

— — Σοι δε πλυσια.

Τραπεζα κειθω, και περιφύστω βιος.

Εμοι γαρ εγω τ-εμε μη λυπειν μονου

βοσκημα.

Dir werde eine kostbare Tafel gedeckt, und Ueberfluß herrsche in deiner Lebensart; mein Brod aber sey blos zur Nothdurft. Der fürstlichen Lebensart der Chrysothemis sind die Worte, kostbare Tafel, angemessen; der niedrige Ausdruck, des täglichen Brodes, (βοσκημα, Futters) der unterdrückten Elektra.

Es ist sehr wesentlich, daß sich jeder Künstler auf das angemessene äußerst besleisse. Denn entweder ist das Zufällige so unbestimmt, daß es sich zu verschiedenen Sachen schickt; oder es ist gar der Sache unangemessen. In diesem letzten Falle ist es anstößig, weil es ungeremt ist; im andern Falle aber vermißt man wenigstens den Reiz, der vom Angemessenen herkommt. Zwar werden Künstler von feinem Geschmakte selten in den Fehler des Unangemessenen verfallen; aber das genau angemessene erfordert große Scharfsinnigkeit und feines Gefühl. Eben darum aber giebt es den Werken des Geschmacks eine große Schönheit.

Man sieht bisweilen Menschen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Gesichtszüge, Gebärden, jeder kleinste Anstand, so genau mit dem, was sie sind, überein stimmen, daß man sie mit dem größten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunst alles angemessen seyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genießen. Denn der Geist wird nimmer gesättiget, seine Uebereinstimmungen zu bemerken.

Wie wol alle Künstler sich auf das Angemessene äußerst besleissen müssen, so ist es doch den Schauspielern vorzüglich nöthig. Wenn sie gefallen wollen, so muß in ihrer ganzen Per-

son nichts seyn, das dem Stand und Charakter der Person, die sie vorstellen, nicht genau angemessen sey.

U n g e n e h m.

(Schöne Künste.)

Man hört überall sagen, das Angenehme sey der Zweck aller Werke der schönen Künste. Dieses ist eben so wahr, als wenn man sagte: der Wohlklang sey der Zweck der Dichtkunst, oder die Harmonie der Zweck der Musik. Angenehm muß jedes Werk dieser Künste seyn, weil man es sonst nicht achten würde: aber diese Eigenschaft macht sein Wesen nicht aus; sie gehört so dazu, wie das gute Ansehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, dessen Wesen in etwas ganz andern besteht.

Soll der Künstler nicht durch unrichtige Vorstellungen über das Wesen der schönen Künste auf Abwege gerathen, so muß er sich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten lassen, der großen Lehrerin aller Künstler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber sie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beständigen Gefährtin. Jedes Werk der Natur hat seine Vollkommenheit, wodurch es das ist, was es hat seyn sollen, und seine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: so muß jedes Werk der schönen Künste seyn, die eigentlich durch Einmischung des Angenehmen in das Nützliche entstanden sind. *) Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunst an sich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibt, wenn die Harmonie des Verses, die Schönheit des Ausdrucks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, ist kein lobwürdiges Werk.

*) S. Künste.

Dies
aus we
genehm
Wesent
ständige
sich nac
mit er
schönen
er einer
wichtig
verstand
gen so
keiten zu
lungskr
So kön
der Nat
Theile i
ihrem G
det, da
wundern
konnte,
ste nöthi
se Theile
einiget,
lich zusa
zogen,
men Fat
sen verse
Also
naue Re
ein wesen
nicht den
zuerst ei
weiser u
eben so
Geschme
ge, die
erwerben
wendig.
richter,
ist, vo
unangen
che er si
eigene G
bemühe
genehme
Banken
Beobach
die entru
ge, oder

Dieses ist der wahre Gesichtspunkt, aus welchem jeder Künstler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Wesentliche als ein weiser und verständiger Mann fest gesetzt, so sehe er sich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem schönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenstand gefunden, der wichtig genug ist, die Aufmerksamkeit verständiger Menschen zu beschäftigen, so suche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorstellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorstellen. Sie hat alle Theile des menschlichen Körpers zu ihrem Gebrauch so vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundernswürdige Maschine entstehen konnte, die der Geist zu seinem Dienste nöthig hatte: denn hat sie alle diese Theile in eine angenehme Form vereinigt, selbige mit einer, alles lieblich zusammen bindenden Haut, überzogen, und auch diese mit angenehmen Farben und einem reizenden Wesen verschiedentlich überstreut.

Also ist die Erforschung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein wesentlicher Theil der Kunst, aber nicht der einzige. Der Künstler muß zuerst ein Mann von Verstand, ein weiser und guter Mann, und hernach eben so nothwendig ein Mann von Geschmack seyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde sind ihm nothwendig. Was die feinsten Kunstrichter, vom Aristoteles an, bis auf jetzt, von dem, was angenehm oder unangenehm ist, bemerkt haben, mache er sich bekannt, und nehme seine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er sich, eine Theorie des Angenehmen zu machen, die bey dem Bankenden und Widersprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme; die entweder seine Zweifel rechtfertige, oder auflöse.

Zum Fundament dieser Theorie bemerke er, daß ein Gegenstand dadurch angenehm wird, daß er die Wirkksamkeit der Seele reizt, und daß dieses auf zweyerley Art geschieht; entweder durch die Vorstellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Untersuchung dieser beyden Gattungen der Wirkksamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenschaften der Dinge entdecken, die angenehm sind. So wird er finden, daß die Vorstellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verschiedene andere ästhetische Eigenschaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Große, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenschaften dieser Art, über welche an sehr vielen Stellen dieses Werks nähere Untersuchungen ange stellt worden, die zusammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

Angst.

Der höchste Grad der Furcht, und also eine sehr wichtige Leidenschaft. Da sie nicht so plötzlich und so vorüber gehend ist, wie der Schrecken, sondern lange anhalten, und die Seele in ihren innersten Winkeln durchwühlen kann; so ist schwerlich irgend eine andre Leidenschaft, die so dauernde Eindrücke in dem Gemüthe zurück läßt. Sie ist deswegen höchst wichtig, weil sie das kräftigste Mittel ist, einen immerwährenden Abscheu für dasjenige zu erwecken, welches diese unerträglichste aller Leidenschaften verursacht hat.

Von allen Künstlern kann der tragische Dichter den besten Gebrauch davon machen, weil er uns das inne-

re und äußere derselben vor Augen legen, und vermittelst der Täuschung diese Leidenschaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erwecken kann. Selten können die zeichnenden Künste sich zu dem Grade der Vollkommenheit erheben, daß sie die Angst erwecken können. Kaum ist Raphaels großes Genie dazu hinreichend.

In dem epischen Gedicht hat Klopstock diese Leidenschaft so wol an dem Abbadona, als an dem Judas Ischarioth, mit einer wahren Meisterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verschiedene sehr schöne Bearbeitungen dieser Leidenschaft vor, besonders im zehnten Gesang, da unter andern die Scene, wo Lamech einen im Todesschlummer liegenden Sünder aufweckt, der bey dem Aufwachen glaubt, daß der Tag des Gerichts erschienen sey, eine meisterhafte Erfindung ist, die auch Füssli in der, dem X. Gesang vorgesezten, Zeichnung sehr glücklich ausgedrückt hat.

Im Trauerspiel hat Aeschylus in den Eumeniden die Angst auf das höchste getrieben; und unter den Neuern hat Shakespeare sie an verschiedenen Orten so ausnehmend vorgestellt, daß es kaum möglich scheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieser Leidenschaft darf sich kein mittelmäßiger Kopf wagen; sie erfordert einen großen Meister.

Ankündigung.

(Redende Künste.)

Es trägt sehr viel zur guten Wirkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerksamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künsten kann diese vortheilhafte Lage des Geistes durch eine geschickte Ankündigung des Inhalts her-

vor gebracht werden. Dadurch wird der Aufmerksamkeit die nöthige Spannung gegeben, und sie wird zugleich dahin, wo es die Absicht des Künstlers erfordert, gerichtet.

Daher ist es gekommen, daß die Redner, die tragischen und epischen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteste Weise anzukündigen gesucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk so eingewickelt, wie nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamens liegt. Deswegen ist dieser so kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchst wichtig und erfordert eine große Kunst.

Ueber die epische Ankündigung haben wir am wenigsten nöthig uns in eine nähere Betrachtung einzulassen; da sie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatische, und man aus den großen Mustern, die jederman bekannt sind, sich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Bescheidenheit und Einfalt sind die zwey Eigenschaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec sic incipies, ut Scriptor
cyclicus olim:
*Fortunam Priami cantabo, et
nobile bellum.*
Quid dignum tanto feret hic
promissor hiatu?
Parturiunt montes: nascetur ri-
diculus mus.

Quanto rectius hic, qui nil
molitur inepte?
„Dic mihi, Musa, virum, ca-
ptae post tempora Trojae,
„Qui mores hominum multo-
rum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, sed ex
fumo dare lucem.
Cogitat *).

Die

*) Hor. de Arte. vl. 136. ll. f.

Die dramatische Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht selbst spricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Person die Ankündigung gerade zu in den Mund zu legen, so muß sie durch Umwege geschehen. Dazu kommt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdeckt, deren Ungewißheit den Zuschauer in beständiger Erwartung erhalten muß. *)

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, also auch hier, sich an keine Regel band, hat ohne Umschweif durch seine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meisten Dichter aber haben diese Art, weil sie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die englische Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, so wie die meisten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derselben anzukündigen gesucht. Sophokles ist darin am glücklichsten gewesen; dem Euripides aber hat es damit selten geglückt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weise keine der handelnden Personen vorher sehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, so können sie die Handlung auch nicht bestimmt ankündigen. Hier ist sie eine noch zufällige künftige Sache, da sie in der epischen Ankündigung, als eine schon vergangene Sache erscheint. Es kann also in Drama weiter nichts angekündigt werden, als die Veranlassung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebst einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meisten Neuern behandeln die Ankündigung so schlecht, daß man lange in Verwir-

rung und Ungewißheit über die Veranlassung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerspiel sollte man aus den ersten Reden der Personen so gleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung ist, deren Ausgang zwar ungewiß ist, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig seyn muß. Je genauer die Verwicklung der Sachen, die Schwierigkeiten, und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heran bringen wird, durch die Ankündigung erkannt werden, je gewisser wird die Aufmerksamkeit gereizt. Auch ist es sehr wichtig, daß dem Zuschauer durch die Ankündigung gleich die Hauptpersonen von einer interessanten Seite vorgestellt werden.

Man kann den Anfang des Oedipus in Theben von Sophokles, als ein vollkommenes Muster der Ankündigung anpreisen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget, *) ist unnöthig viel zu sagen. Sie hat für einen wirklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken ist, besonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen soll, entdeckt sich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verschiedenen Ankündigungen, wie sie vom Demosthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache lassen.

Nothwendiger ist es vielleicht dieses zu erinnern, daß in der Rede ofte die Ankündigung eines besondern Theils derselben, der auf die Abhandlung eines vorher gegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieses nennt Cicero: *Propositio quid sis dicturus, et ab eo quod est dictum, seivntio.* **) In diesen besondern Ankün-

§ 5

*) Pars Argumenti explicatur, pars recitetur ad populi expectationem tendendam. *Donatus.*

*) *Propositio.*

**) *De Orat. L. III.*

digungen sind unter den Neuern die französischen Schriftsteller die besten Muster. Winkelmann hat auch in dem bloß dogmatischen Vortrag versucht, die alte griechische Art: So viel hievon; — nun davon, wieder einzuführen, welches nicht zu verworfen ist. Nur für förmliche Reden ist diese Formel zu kurz.

Anlage.

(Schöne Künste.)

Die Darstellung der wesentlichsten Theile eines Werks, wodurch es im Ganzen bestimmt wird. Jedes größere Werk der Kunst erfordert eine dreysache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die Rede ist, die Ausführung, und die Ausarbeitung, von denen besonders wird gehandelt werden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältnis, und bester Form zusammen. Wenn die Anlage vollendet ist, so muß nichts wesentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält schon alles wichtige der Gedanken, und erfordert deswegen das meiste Genie. Darum bekommt ein Werk seinen größten Werth von der Anlage. Sie bildet die Seele desselben, und setzt alles feste, was zu seinem innerlichen Charakter, und zu der Wirkung, die es thun soll, gehöret. Deswegen können auch grobe oder schlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber sehr schätzbar seyn. So waren nach dem Zeugniß des Pausanias die Werke des Dädalus; sie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdeckte man in ihnen etwas großes und erhabenes*).

*) Δαίδαλος ὅποσα εἰργασάτο, ἀτοπώτερα μὲν εἶσι ἐς τὴν ὄψιν, ἐπι-

Es ist jedem Künstler zu rathen, nicht nur die größte Anstrengung des Geistes auf die Anlage, als den wichtigsten Theil zu wenden, sondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieser glücklich und zu seiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht ist. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das mittelmäßige steigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen gewesen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem Künstler das Feuer und sogar den Muth zur Ausführung. Einzelne Schönheiten sind nicht vermögend die Fehler der Anlage zu bedecken. Besser ist es allemal ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühsame Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen. Es scheint eine der wichtigsten Regeln der Kunst zu seyn, sich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage desselben vollkommen zufrieden ist. Denn diese Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung*).

Anlauf.

(Baukunst.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihrem untersten Ende herauf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß ist**).

Anlegen.

(Mahlkunst.)

Die ersten Farben eines Gemälsdes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und insonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch

eine
πρεπει δε ὁμοίως καὶ ἐνδεῶν τοῖσι.
Pausan. Corinth.

*) S. Anordnung.

***) S. Ablauf.

eine ei
erreich
solchen
Auge
Fall d
der au
volle
mählb
hen so
einand
mal r
den.
deven
ander
tere e
sem T
als ei
erste
das 2
D
Theil
bey e
so ka
men
keine
geln
sind,
Uebu
Met
auch
Mak
T
gut
das
Him
Sel
sehe
zwil
fah
ver
den
Bei
geb
lich
erst
giel
leg
sch
der
S

eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in solchen Stücken, die weit aus dem Auge zu stehen kommen; in welchem Fall die Farben sehr dick neben einander aufgetragen werden, daß sie ihre volle Wirkung behalten. Bey Gemälden aber, die man in der Nähe sehen soll, müssen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dick aufgetragen werden. Auch andere Umstände erfordern ofte, daß eine Farbe über eine andere gedeckt werde, so daß die untere etwas durchscheine. *) In diesem Falle muß das ganze Stück mehr, als einmal übermalt werden. Die erste Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennet.

Das Anlegen ist ein wichtiger Theil des Malens; denn wenn dabey etwas wesentliches versehen wird, so kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine schlechterdings festgesetzte Regeln der Farbengebung vorhanden sind, sondern jeder Maler durch Übung und Versuche sich eine besondere Methode angewöhnt hat; so läßt sich auch nicht bestimmt sagen, wie der Maler bey dem Anlegen verfahren soll.

Der sicherste Weg, ein Gemälde gut anzulegen, scheint dieser zu seyn, daß man mit einem etwas breiten Pinsel zuerst die Lichter, denn die Schatten gleich stark neben einander setze, und hernach an den Gränzen zwischen beyden gelinde hin und her fahre, um sie etwas mit einander zu vereinigen. Diese erste Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verfließung der Lichter und Schatten geben. Und diese wird man schwerlich erhalten, wenn man es in der ersten Anlage verfehlet hat. Laireffe giebt den Rath, man soll diese angelegten Stellen durch eine dünne Hornscheibe ansehen, um desto sicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ohn-

*) S. Lairen.

gefähr dieselbe Wirkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemälde zurück tritt, um diese Vereinigung desto besser zu bemerken. Es ist sehr wesentlich, daß man bey der ersten Anlage nicht eher ruhe, bis im Ganzen die gehörige Haltung und eine gute Harmonie der Haupttheile erreicht ist.

Bey der Anlage muß der Maler so viel möglich das völlige Colorit schon in der Einbildungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger laßirt werden müssen, gehörig anlege. Historische Gemälde werden am besten da angefangen, wo die größte Masse des Lichts zusammen kommt; hingegen scheint es in Landschaften ein Vortheil zu seyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerst angelegt werden.

Anmuthigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Eigenschaft eines Gegenstandes, wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem sanften und stillen Vergnügen rührt. So schreibt man einem schönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt sehr schöne Gegenstände, die nicht anmuthig sind. Denn alles, was das Gemüth mit sehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat diese Eigenschaft nicht. Sie scheint, wie der Herr von Hagedorn *) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.

Die Anmuthigkeit scheint aus solchen Schönheiten zu entstehen, die man nicht besonders unterscheidet; weil keine sich besonders ausnimmt: sie

*) S. Betrachtung über die Malerey. S. 29.

Sie verfließen alle zusammen in ein harmonisches Ganzes. Man nennt deswegen in der Malererey das Colorit anmuthig, wo weder sehr starke Lichter noch starke Schatten sind, sondern wo viel helle und angenehme Farben in einer sanften Harmonie stehen. Unter den Malern hat Corregio die höchste Anmuthigkeit erreicht, und ist darin für den ersten Meister zu halten, so wie Raphael im Ausdrucks. Fast in eben diesem Verhältnisse stehen unter den Dichtern, Virgil, der Meister der Anmuthigkeit, und Homer, des Ausdrucks.

Anmuthig seyn ist also der besondere Charakter einer gewissen Art des Schönen, wodurch es sich von dem Schönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterscheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und stillen am meisten; denn in ihnen findet sich die meiste Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künstler, als der, dem die Natur eine sanfte, gefällige Seele gegeben hat. Nicht die größten, sondern die lebenswürdigsten Künstler, sind dazu geschickt. Dergleichen waren in redenden Künsten Virgil und Addison; in zeichnenden, Corregio und Claude Lorrain; in der Musik, Graun, dessen lebenswürdige Seele sich auch selbst da zeigt, wo er zornig seyn will.

Anordnung.

(Schöne Künste.)

Anordnen heißt jedem Dinge seinen Ort anweisen, und daher versteht man, was in einem Werk der Kunst die Anordnung sey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beschaffenheit der Absicht, sich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteste Weise darstelle; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erscheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß ist;

daß jeder Theil durch den Ort, wo er steht, die beste Wirkung thut; daß man das Ganze mit Vergnügen überseht, und in der Vorstellung desselben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weise zu der Vorstellung des Ganzen geführt wird; dieses sind Wirkungen der guten Anordnung. Ohne sie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen seyn, was für einzelne Schönheiten es immer haben mag.

Einzelne Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der schlechtesten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In diesem Falle sind verschiedene Trauerspiele des Shakspear; Gemälde des unsterblichen Raphaels, und viele Werke andrer Künstler. Man lobt zu unbestimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieses aber soll keinen Künstler abhalten, den äußersten Fleiß auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzelne Schönheiten, die wir ist in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man lasse sich durch die Nachsicht, die man für schlechte Anordnungen bisweilen zeigt, nicht verführen. Dieser Theil der Kunst ist doch höchst wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, dessen einzelne Theile ohne Kraft und ohne Reizung sind, allemal ein schlechtes Werk. Hingegen thun schöne Theile auch nur bey der besten Anordnung ihre volle Wirkung; so wie ein schönes Gesicht nur von der Schönheit der ganzen Person die volle Kraft des Reizes bekommt.

Die Anordnung macht nächst der Erfindung ohne Zweifel den wichtigsten Theil der Kunst aus. Ist der Künstler in diesen beyden Stücken glücklich gewesen, so wird es ihm bey Ausarbeitung seines Werks niemah

an

an de
dungs
Wert
Einsf
Plan
leicht
fuhr
nand
dem
Freu
noch
da d
wort
beyd
nun
E
der d
gen i
Berg
in f
kann
beite
glück
gege
sen,
bey
notk
Ein
Win
daß
wo
sche
hig
Bei
Die
thu
als
sieh
mel
selb
?
mu
die
bef
mi
Ge
far

an dem gehörigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf seinen Geist macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erzählte der griechische Comicus Menander. Als er einmahl, kurz vor dem Feste des Bacchus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Lustspiel fertig gemacht habe, da doch das Fest so nahe sey, antwortete er: Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung, habe ich bereits im Kopfe.*)

Es ist begreiflich, daß ein Künstler, der die Haupttheile seines Werks, wegen ihrer guten Anordnung, sich mit Vergnügen vorstellt, und das Ganze in seinen Theilen immer übersehen kann, mit der Freyheit und Lust arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängstliche Wesen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unsicherheit seines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf seine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künstler, daß er die glüklichsten Augenblicke, wo er seinen Geist durch das himmlische Feuer der Mufen am meisten erhitzt fühlt, auf die Anordnung und Fertigstellung seines Plans anwende. Die glüklich erhitzte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein sieht sie in Werken des Geschmacks mehr und besser als die Vernunft selbst.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch seine Absicht, oder durch die Wirkung, welche es thun soll, bestimmt werden. Dieses haben alle mit einander gemein, daß sie, im Ganzen betrachtet, unsre Aufmerksamkeit reizen, und daß die Theile in

*) Plutarch. In der Abhandlung ob die Athenienser im Krieg oder in den Künsten größer gewesen.

der Ordnung erscheinen müssen, die jedem seine bestimmte Wirkung giebt. Denn nur aus dieser Absicht werden einzelne Gegenstände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geschmacks, so weitläufig es auch ist, muß eine einzige Hauptvorstellung erwecken: seine Theile müssen diese Hauptvorstellung ausführlich und lebhaft machen. Denn ohne dieses ist das Werk kein Ganzes, sondern eine Zusammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künstler sich an die Arbeit, ehe er eine bestimmte Hauptvorstellung des Ganzen hat, oder ehe sie ihm deutlich genug ist, so wird er in der Anordnung niemals glüklich seyn.

Das Ganze fällt unstreitig am besten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zusammenhängenden Haupttheilen besteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptpartheyen vorstellt. So zeigt uns der menschliche Körper, das vollkommenste Ganze in Absicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern besteht. Jeder Haupttheil scheineth anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus sehr vielen kleinen Theilen zusammen gesetzt sey, davon jeder die beste Stelle, so wol in Absicht auf seinen Gebrauch, als auf die engste Verbindung mit dem Ganzen einnimmt. In diesem vollkommenen Bau kann man nichts versehen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zusammen bringen, ohne das Ansehen des Ganzen zu verletzen. So ist jedes vollkommene Werk der Kunst. Man glaubt, es sey unmöglich irgend einen Theil zu versehen; jedes scheineth da, wo es ist, nothwendig; kein Theil kann gefast werden, ohne daß das Ganze zugleich sich dem Anschauen darstelle.

Es sind hauptsächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwicklung der Vorstellungen. Diesem zufolge hat der Künstler bey Anordnung seines Plans beständig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalt beschäftigt sey, und von jedem einzeln Theil immer natürlicher Weise auf das Ganze zurück geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechselnden Gegenständen mannigfaltig beschäftigt seyen, und daß die Entwicklung der Hauptsache gehörig aufgehalten werde, um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis daß sich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorstellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung sind es, wenn der Plan, wegen der großen Menge einzelner Theile, schwer zu übersehen ist; wenn es schwer wird, die Absicht und das Wesentliche der Vorstellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werk ohne Schaden, versehen, vergrößern, oder verkleinern kann; wenn Nebensachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als wesentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbestimmt scheinen könnte; so wollen wir die Anordnung in den verschiedenen Werken des Geschmacks besonders betrachten.

Anordnung in der Baukunst. Diese geht so wol auf die ganze Figur und das Ansehen der Außenseiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Absicht und der Gebrauch des Gebäudes setzen seine Größe, die Anzahl und Beschaffenheit

der Zimmer fest. Allein diese können auf gar verschiedene Weise in ein Ganzes zusammen verbunden werden. Diese Anordnung ist ein Werk des Geschmacks, und das Bornehmste, was ein Baumeister wissen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Masse des Gebäudes, ist dadurch ziemlich eingeschränkt, daß man nicht wol andre Figuren wählen kann, als die aus dem Viereckigen und Runden zusammen gesetzt sind. Es ist eine ungereimte Ausschweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vase, oder gar, wie unlängst ein französischer Baumeister sich hat einfallen lassen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnützen Winkel, die eine sehr zusammen gesetzte und nach Krümmungen gezogene Figur des Ganzen nothwendig hervorbringt, verursachen unnöthige Unkosten, sie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein großer Fehler ist, wenn man in Werken der Kunst die Aufmerksamkeit auf Nebensachen ziehet, so ist es insbesondere in der Baukunst gegen die Vernunft, wenn man das Wesentliche eines Gebäudes durch das Seltsame der äußern Figur verstellen, und einem Haus das Ansehen eines Blumentopfs oder einer Muschel geben wollte.

Die erste Sorge des Baumeisters muß auf die Bequemlichkeit und Annehmlichkeit der innern Einrichtung, als des wesentlichsten, gerichtet seyn; die äußere Figur nach den einfachesten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet seyn sollen, bestimmt werden. Ein Baumeister von wahrem Geschmak wird selten andre, als die einfachesten Formen, des Vierecks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit seinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen Gebäuden und Wohnhäusern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfordern,

fodern
fels
allen
welch
fang,
einsch
Vort
Fürze
neben
aufei
Forn
gleich
fense
den
Syr
Verg
dehm
zwey
ist,
durch
unnö
ren,
ten r
streu
mer
E
groß
weni
für
nen
Gar
theil
ches
gis,
noch
mei
alte
um
gel
vier
efig
ordi
lich
Se
und
fen
ma
auf
den

fodern, scheint die Figur des Würfels die beste zu seyn. Denn unter allen viereckigten Figuren ist sie die, welche bey dem kleinsten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einschließt. Man hat also dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeste und bequemste Weise können neben einander gesetzt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit sich so gleich nach dem Wesentlichen der Außenseiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältnissen der Theile und der Symmetrie, umzusehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Vierecke, da das Gebäude schon zwey oder mehr mal breiter, als tief ist, sind zu verwerfen. Denn dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläufigkeit der Mauern, sondern die Theile der Außenseiten werden zu weit aus einander gestreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum verfest.

Erfodert das Gebäude schon eine große Anzahl der Zimmer, so daß inwendig verschiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Personen nöthig sind; so thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Vierecke zu theilen, und dem Hauptviereck, welches die Franzosen das Corps de logis, die Hauptwohnung nennen, noch kleinere beyzusetzen, die insgemein Flügel genant werden. Die alten italiensichen Baumeister setzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Viereck herum, so daß alle vier Theile des Gebäudes einen viereckigten Hof einschlossen. Diese Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Aussicht, und wenn man gerade vor einer Außenseite des Gebäudes steht, so sieht man nur den vierten Theil desselben auf einmal.

Die französische Baumeister haben diese Art so verändert, daß sie

den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über steht, weglassen, und anstatt dessen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Aussicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes überseht man auf einmal die drey Hauptaußenseiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Ansehen bekommt, als die, welche auf die welsche Art gebauet sind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinschaft zwischen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel so anzuhängen, daß sie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieses ist eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lange sind; denn dadurch würde die ganze Außenseite zu sehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menschen, welche in Pallästen großer Herren wohnen müssen, und die große Verschiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anstalten und künstlichere Anordnungen der ganzen Form derselben. Es geht nicht wol an, daß ein solches Gebäude in eine einzige Masse zusammen geordnet werde. Die Hauptsache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verschiedenen häuslichen Verrichtungen und für die Wohnung der Unterbedienten bestimmt sind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu schaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des großen Ansehens beytrage, und dennoch einigermaßen für sich abge sondert sey. Die gute Wahl der Hauptform eines großen Pallastes ist vielleicht der schwerste Theil der Baukunst.

Nachdem der Baumeister die Form des ganzen Gebäudes fest gesetzt hat, muß er auf die Anordnung der Außenseiten denken. Bey dieser kömmt es blos auf das gute Ansehen des Gebäudes

bändes an. Die meisten besondern Regeln, die dabey zu beobachten sind, wird man in den Artikeln, Symmetrie, Außenseite, Regelmäßigkeit, Verhältniß, Säulenordnung, Gebäude, angeführt finden. Wir wollen deswegen hier über die Anordnung der Außenseite nur ein Paar allgemeine Anmerkungen den Baumeistern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichste Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Diese ist der größten Pracht nicht entgegen, sondern vielmehr eine Unterstützung derselben. Eine zu große Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Außenseite, zumal, wenn sie in kleinen Theilen gesucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas großes voraus setzt, und sie zertheilt die Aufmerksamkeit auf das Ganze. Man kann hierin keine bessere Muster erwählen, als die Gebäude aus der goldenen Zeit der alten Baukunst. *)

Erfodert es die Größe des Gebäudes, daß die verschiedenen Haupttheile der Außenseite durch eine Verschiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, so will der gute Geschmak, daß die ganze Außenseite in wenig, aber große Partheyen, abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang ist, durch einen mehrern Reichthum das Auge an sich ziehen soll. Verschiedene Hervorstechungen und mehrere Giebel an einer Außenseite schaden dem guten Ansehen. Eine stille Größe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, ist auch hier der höchste Grad des Schönen.

Doch ist ein mageres Ansehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechseln. Ein sehr großes Gebäude, an dessen Außenseite sich kein Theil von dem andern unterscheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche rings herum

*) S. Sicerrathen.

mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, sind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Größe nicht zu einförmig: aber eine Außenseite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darin sich keine Haupttheile unterscheiden, hat ein mageres Ansehen.

Indessen ist jedem Baumeister zu rathen, sich auch bey den prächtigsten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchste Pracht kann gar wol damit bestehen. Diese muß aber allemal in großen Hauptpartheyen gesucht werden. Nichts ist prächtiger, als die Anordnung des großen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einen halben Kreis herum laufende Säulengang in Sanssouci, der den Vorhof einschließt, der ganzen Anordnung eine gewisse Größe, ohne welche das Gebäude wenig Ansehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Außenseite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß seyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem Geschmak eines Pallastes zu ordnen. Dieser kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernsthaftesten Einfalt besonders an sich haben.

In Ansehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeister die größte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Personen nöthig. In den großen Gebäuden, die in verschiedene Wohnungen abgetheilt werden müssen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder sein besonderes Revier haben müssen, hat man die Ueberlegung

gung
jeden
art de
eigene
oder
kleiner
nach
den en
den.

mitten
aber
werde
täglich
geschel
office
sten v
abgese
durch
Wohn
könne.
daß si
wenn
ist.

Es
daß d
und d
Außen
seyn
gewiss
geord
zeit
der
daß v
gewöl
müsse
ten n
daß s
meist
fern
daß
ein
ander
cher
zurec

D
inner
gung
Revi
Es il
ersge
E

gung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, so wie es die Lebensart der Einwohner erfordert, durch eigene Eingänge, besondere Vorsäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgesondert, und nach Beschaffenheit ihrer Größe in den engsten Bezirk eingeschlossen werden. Die Paradenzimmer müssen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon angelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geschehen, welches die Franzosen les offices nennen, muß am sorgfältigsten von dem besten Theil des Hauses abgesondert werden, doch so, daß man durch verstecktere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beste Art scheint die, daß sie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht ist.

Es ist kaum nöthig, zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzelner Personen, kleiner seyn müssen, und daß Personen von gewissem Range ihre Zimmer so angeordnet haben müssen, daß sie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichen, daß vor den Zimmern, da man sich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer seyn müssen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden so durchgehends gesucht, daß sie auch dem unerfahrensten Baumeister bekannt sind. In den Häusern vornehmer Personen ist es nöthig, daß zunächst an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt sey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weisen könne.

Die größte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu dem andern. Es ist so wol wegen besorglicher Feuersgefahr, als verschiedener Bequem-

Erster Theil.

lichkeiten halber notwendig, daß jedes Revier, das, nach Beschaffenheit der Größe des ganzen Gebäudes, aus vier bis sechs Zimmern besteht, einerseits einen kurzen Ausgang, anderseits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man diese Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwischen zwey Reihen von Zimmern durch gehen; so ist man insgemein verlegen, diesen Gängen hinlängliches Licht zu geben; außerdem haben sie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das hin und her gehen in den Corridoren höret: leget man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Außenseiten des Gebäudes an; so entsteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus diesen Gängen durch die Fenster der Zimmer hinein sieht, oder daß die Thüren derselben dem Zugang der freyen Luft zu sehr bloß stehen.

Die vollkommenste Anordnung scheint demnach wol diese zu seyn, daß zwischen den verschiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von außen durch besondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf diesen, am andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber sind überall von andern Zimmern eingeschlossen.

Der Baumeister, der in diesem Theil seiner Kunst hinlängliche Geschicklichkeit erlangen will, muß, außer einer weitläufigen Kenntniß der vornehmsten Gebäude verschiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Personen unterrichtet seyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren sie gewohnt sind, vergessen werde. Eine große Mannigfaltigkeit verschiedener Anordnungen findet man insonderheit in ältern und neuern

neuern Gebäuden in Frankreich; besonders wird ein verständiger Baumeister in diesem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung großer Gebäude lernen können, die der französische Baumeister du Cerceau heraus gegeben hat. *) Eine Sammlung solcher Gebäude, die das üblichste verschiedener Nationen enthielte, da ein chinesisches, persisches, türkisches, italiänisches, französisches, englisches Haus, jedes mit einer etwas umständlichen Beschreibung des Gebrauchs der verschiedenen innern Theile, vorgestellt würde, müßte einem angehenden Baumeister sehr nützlich seyn; daraus würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Malerkunst. Kein Werk des Geschmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen schön seyn, aber die Vollkommenheit des Gemähltes scheineth am unmittelbarsten von derselben abzuhängen. Wenn der Maler darin nicht glücklich gewesen, so bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig seine Vorstellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorstellung desselben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichterische Anordnung von der mahlerischen unterscheiden; jede hat ihre besondre Beschaffenheit. Durch jene verstehen wir die Ordnung, in welcher uns die Personen und die Handlung vors Gesicht gelegt werden; durch diese aber die Ordnung in den Massen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Absicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder besondre Talente erfordert werden, und daß Gemählde in Absicht auf die eine Anord-

*) Les plus excellens batimens de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte, à Paris 1607. 2 Vol. fol.

nung vollkommen seyn können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind. Wir können den Paul Veronese zum Beispiel anführen, der die dichterische Anordnung in Gemählten, darin die mahlerische Anordnung vollkommen ist, sehr schlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana ist voll Fehler.

Die poetische Anordnung bestimmt die Ordnung der vorzustellenden Sache also, daß die ganze Vorstellung deutlich und lebhaft erkannt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Wesen, so muß in jedem Gemählde die Hauptsache, der Grund der ganzen Vorstellung zuerst in die Augen fallen. Denn nach diesen muß alles andre beurtheilet werden.

Demnach erfordert die Anordnung eines historischen Gemähltes, daß die Hauptpersonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerst ins Auge fallen. Sie müssen von den Nebenpersonen durch besondre Gruppen, die das Auge gleich an sich ziehen, unterschieden seyn. Diese vorstechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann sowol durch die Größe der Figuren, als durch die Zusammenhaltung des Hauptlichts auf derselben, und die vorzügliche Stelle, worauf sie erscheinen, erhalten werden. Es wäre ein sehr großer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptpersonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenstände heraus suchen müßte. Besteht die Hauptgruppe aus mehreren Personen, so muß die Hauptperson sogleich das Auge an sich ziehen. Dieses ist der Mittelpunkt, auf welchen alles übrige hingeführt wird.

Man begreift leicht, daß der Maler hierin nicht wol glücklich seyn könne, wenn er nicht die Wirkung seines Gemähltes sich auf das deutlichste vorstellt. So lange er selbst bey der Vorstellung seines Inhalts nichts bestimm-

bestimm
auch
Er m
die er
sen G
demse
ten G
Vorst
Handl
son, n
surcht
len, e
dung
ler no
Grundi
nen V
wird
vorste
stimm
seiner
merkt
so wir
genstä
rig da
Mi
herna
den,
vorste
und
einzig
der ei
nen.
mählt
Perso
Hand
fällig
Auge
dieser
die H
stärke
die z
verbu
fernte
der
besoni
ist an
word
wol,
die w
ße He
gen h

bestimmtes empfindet, so wird er auch nichts bestimmtes ausdrücken. Er muß nothwendig die Geschichte, die er vorstellen will, in einem gewissen Gesichtspunkt betrachten, und demselben zufolge von einem bestimmten Eindruck als der Wirkung dieser Vorstellung, gerührt werden. Die Handlung selbst, oder die Hauptperson, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andre Empfindung erwecken. Diese muß der Künstler nothwendig zuerst fühlen, und den Grund dieses Gefühls in seiner eignen Vorstellung entdecken; denn sonst wird er unmöglich seinen Inhalt so vorstellen, daß er auf andre eine bestimmte Wirkung thue. Ist er aber seiner eignen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch sie in ihm entsteht; so wird er auch ohne Mühe die Gegenstände, welche sie erregen, gehörig darstellen.

Mit den Hauptpersonen müssen hernach die übrigen so verbunden werden, daß sie zu der einzigen Hauptvorstellung das ihrige mit beitragen, und nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenstandes, und als Glieder eines einzigen Körpers, erscheinen. Erfodert die Erfindung des Gemähltes eine Mannigfaltigkeit der Personen und der untergeordneten Handlungen; so müssen sie nicht zufällig hingestellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieser Verwirrung zu sehen habe. Was die Hauptvorstellung am meisten verstärkt, soll in einer Gruppe stehen, die zunächst mit der Hauptgruppe verbunden ist, das andre immer entfernter, so wie es das Interesse bey der Handlung erfordert. Von der besondern Beschaffenheit der Gruppen ist an einem andern Orte gesprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Haupttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zusammen müssen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerstreung machen. Das Auge muß ohne Ungewißheit von einer auf die andre geleitet werden, und keine muß so abgefondert seyn, daß sie nicht leicht auf die Hauptvorstellung zurück führe. *)

Da der Mahler selbst nichts unnützes oder überflüssiges in seine Vorstellung bringen soll, so muß auch alles dem Auge merkbar seyn. Er untersuche deswegen sorgfältig, ob jedes so gesetzt ist, daß kein Theil leicht könne vergessen oder übersehen werden. Dieses aber wird nicht leicht geschehen, wenn alles so zusammen geordnet ist, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lücke entstünde, sobald ein Theil fehlen sollte.

Daraus folget diese für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zusammen eine Hauptmasse von einer einfachen Form ansmachen müssen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken ist. In dieser Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunsttrichter geben, daß man alle Gruppen so viel möglich in eine pyramidische Form zusammen bringen soll. Freylich sind viel schätzbare Gemählde nicht auf diese Art angeordnet. Aber eben deswegen sind sie auch weniger vollkommen.

In diesem Stück aber muß die mahlerische Anordnung der poetischen zu Hülfe kommen, wie wir bald sehen werden. Nur dieses wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft sicherer einzuprägen, vorschlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas besonders an sich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergift, wenn in jeder ein sehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Ge-

§ 2

danken

*) S. Gruppe.

danken ist; so wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähltes vergessen, wenn sie sich durch etwas recht ausgezeichnetes unterscheidet.

Für die poetische Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu studiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieses Theils der Kunst gekommen ist, beschreibet ein großer Künstler also: „wenn Raphael ein Bild ersann, so dachte er erst an die Bedeutung desselben, nämlich: was es vorstellen sollte; folgendes: wie vielerley Regungen in dem gebildeten Menschen seyn könnten; welche die stärksten und schwächsten wären; in was für Menschen diese oder jene angebracht, und was für Menschen und wie viele da eingeführt werden können; wo jeder, nämlich wie nahe und fern er von der Hauptbedeutung stehen mußte, dieses oder jenes Gefühl zu haben. So dachte er, ob sein Werk groß oder klein seyn würde. Wenn ein Werk sehr groß war; wie viel die Hauptgeschichte oder die Bedeutung der Hauptgruppen die andern angehen könnte; ob die Geschichte augenblicklich oder langwierig war; ob sie in ihrer Beschreibung sehr bedeutend; ob vorher etwas geschehen, so die isige Handlung angeht, und ob aus dieser bald eine andere Geschichte floß; ob es eine sanfte ordentliche Geschichte, oder eine stürmische unordentliche, traurig stille, oder traurig verwirrt wäre. Wenn Raphael dieses erst bedacht hatte, so wählte er das nothwendigste, darnach richtete er seine Hauptabsicht, und diese machte er deutlich: alsdenn setzte er staffelweise alle Gedanken nach ihrer Würde, immer die nothwendigen vor den unnöthigen. Lieb also sein Werk mangelhaft, so blieb nur das geringere weg, und das schönste war da; da bey andern Künstlern oft das nöthigste

„fehlet, und die Artigkeiten im unnützen gesucht sind.“ †)

Thut man zu diesen Anmerkungen noch dieses hinzu, daß, um einige Verwicklung in die Handlung zu bringen, wodurch sie mehr Lebhaftigkeit bekommt, die Gruppen so anzuordnen sind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charakteren sey, so wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigste seyn, was der Künstler bey der poetischen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß es zwey Hauptgattungen der dichterischen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen gesetzt sind. Die eine, welche die gewöhnlichste ist, stellt das Wesentliche der Handlung in der Hauptgruppe vor, und setzt in einigen Nebengruppen die Folgen derselben vor Augen; nach der andern aber werden die Folgen in der Hauptgruppe dargestellt, und die Handlung, welche diese Folge hervor gebracht, wird in der Entfernung, als schon vollendet, angedeutet. Von dieser letztern Art ist das Gemählde des Albans von dem Raub der Proserpina, welches im Artikel Allegorie beschrieben worden. Diese Anordnung hat mehr Verwicklung, als die andre, weil man erst die Wirkung gewahr wird, ehe man ihre Ursache entdeckt. Wenn ein Mahler denselben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, so kann er sich, der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode bedienen.

Die mahlerische Anordnung hat zum Theil eben den Endzweck, den die poetische hat. Sie muß die ganze Vorstellung wichtig, reizend, und so viel

†) S. (Mengers) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahleren. S. 61. 62. Dieses kleine, aber höchst wichtige Werk, ist jedem Mahler bestens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künste.

viel m
Nur d
net, z
gen.
überh
Ganze
von a
ben, l
zusam
so daß
Lokum
theil u
wie es
fordert
das G
tief ei
W
entwi
sie fol
Wi
nung
gethei
lerisch
grupt
chen.
Scha
Zeich
Haupt
Auge
ste ge
lichte
werd
hen f
W
Deu
men,
weld
sind,
lig g
W
das
der
muß
Hau
nich
ram
Die
genü
theil
”)

viel möglich ist, unvergeßlich machen. Nur daß sie sich andrer Mittel bedienet, zu demselben Endzweck zu gelangen. Ihre Vollkommenheit besteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen, in eine einzige Hauptmasse von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zusammen eine gute Form ausmachen, so daß das Auge nicht nur durch die Lokung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Absicht der Vorstellung erfordert, geführt werde, sondern auch das Ganze sich der Einbildungskraft tief eindrucke.

Wenn wir diese allgemeine Regel entwickeln, so werden wir finden, daß sie folgende besondere in sich begreift.

Wie in der dichterischen Anordnung die Gegenstände in Gruppen abgetheilt sind, so müssen in der mahlerischen die hellen und dunkeln Theile gruppiert seyn, oder Massen ausmachen. *) Die stärksten Lichter und Schatten und die ausgeführteste Zeichnung müssen sich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerst auf das deutlichste geführt wird, so muß diese Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerst sehen soll.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, so daß sie von den Gruppen, welche zunächst an der vornehmsten sind, bis auf die entferntesten allmählig geschwächt werde.

Man kennet keine Masse, auf der das Auge mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Diese Form muß der Mahler vorzüglich zu seiner Hauptmasse wählen. Es ist aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Masse, welche die Form der liegenden Pyramide hat, ist eben so vortheilhaft, als die, welche nach der ste-

*) S. Massen,

henden geformt ist. Nach dieser Form scheint die Kinde der Kugel dem Auge die meiste Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler diese wählen, wenn jene die Freyheit seiner Anordnung einschränken sollte.

Der Grund des Gemähltes, oder alles das, was hinter der Masse der gesammten Gruppen ist, muß nach Beschaffenheit der Masse des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge schiken, entweder im hellen oder dunkeln so gehalten werden, daß die Massen sich von dem Grund hinlänglich absondern. Wenn nämlich die Gruppen zusammen genommen eine helle Masse ausmachen, so muß der Grund etwas dunkel seyn; ist aber die Masse überhaupt dunkel, so muß der Grund heller seyn.

Man wird finden, daß allemal die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Masse zusammen gebracht ist, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beständig abnimmt, so daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Masse ausmachen, die beste Wirkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläufigen Vorstellungen eine Einfachheit, die das Auge auf eine unvergeßliche Weise rühret.

Man hat Gemählde von großen Meistern, die aus zwey Hauptmassen bestehen, da die eine dunkel, die andre helle ist. Diese Anordnung scheint doch allemal der Einheit des Gemähltes zu schaden. Allenfalls könnte man sie in solchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorstellung zwey Handlungen erforderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber sey, so wird ein solches Gemählde niemals den lebhaften Eindruck machen, als wenn es nur aus einer Masse bestünde.

Jede Gruppe muß sich durch etwas besonders sowol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterscheiden, damit sie unter

den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den stärksten Schatten kommen, kann man durch helle Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

Es soll kein einziger Theil von der ganzen Masse der Gruppen abgesondert bleiben. Wenn demnach die Anordnung es unumgänglich erforderte, daß eine Gruppe besonders gesetzt werden müßte; so muß sie wenigstens durch einen unzertrennlichen Zusammenhang der Farben, des zwischen ihr und der Hauptmasse liegenden Grundes verbunden werden; es sey, daß ein Schlagschatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenstand die Verbindung unterhalte. Nur hüte sich der Maler vor dem Fehler, in welchen große Meister, wie Tintoret, Paul Veronese und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelst ganz ungeschickter, dem Charakter der Vorstellung ganz unanständiger Figuren, verbunden haben.

Auch davor hat er sich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmasse nirgend durch den Rahm des Gemähltes abgebrochen werde; denn dieses würde die Vorstellung unvollkommen machen. Die Massen müssen nothwendig so seyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchsten Licht nach und nach auf schwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Masse des höchsten Lichtes so nahe an dem Rande liegen, daß sie auf einer Seite durch den Rahm abgeschnitten würde, so müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erscheinen. Eben so wenig darf man die Hauptgruppe so nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung auch sorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorstellung entstehe. Jede Person soll, nach

ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Platz, sondern auch eine schickliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Gesicht, Arme, oder Füße, die das meiste bey der Vorstellung ausdrücken, nicht verdeckt werden.

So nothwendig es ist, alles dichte zusammen zu halten, so muß dieses doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geschehen. Eben darin besteht die große Kunst der Anordnung, daß eine einzige Masse ohne Verwirrung dargestellt werde. Man sieht bisweilen Gemählde, wo alles so verwirrt ist, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füße gehören, die man in den Gruppen zerstreut sieht. Es giebt Maler, die, um diesen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorstellung kommen sollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel so zusammen ordnen, wie es die Vorstellung erfordert. Als denn entwerfen sie das Gemählde nach diesem Modell; eine Methode, welche dem Künstler die Arbeit sehr erleichtern muß. Denn so genau er sich auch den Platz vorstellt, auf welchem die Gesichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem sie gesehen wird, die Seite, woher das Licht einfällt, und den Stand einer jeden Figur; so ist es fast unmöglich, daß er bloß aus der Einbildungskraft alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatischen Handlung. Der Endzweck des Drama ist die Erwekung einer lebhaften Vorstellung des Guten und Bösen in den Sitten der Menschen, in den Begebenheiten der Welt, und den verschiedenen Hauptständen. *) Das erste, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, ist die glückliche Erfindung der Vorfälle, der Charakter, der Umstände, der Verwicklung und des Ausgangs der ganzen Handlung; hiernächst aber wird eine gute Anordnung

*) S. Drama.

nung
welche
nach
den
fung

Die
samte
lebhaft
Haupt
Zusan
dungs
das
Haupt
die ga

Hie
gende
Anord

Di
ge Ha
deren
rakter
mittel
Zusan
Anfa
stellen
müsse
den

Hand
Schm
in der
Noth
Ausg
die
reizer

Es
gleich
würde
uns
geleg
und
samen
beme
fassu
Anfa
wo
wir
die
zur
wie

nung aller dieser Dinge erfordert, nach welcher sie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuschauer die lebhafteste Wirkung thun.

Diese erfolgt, wenn die Aufmerksamkeit von Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupttheile der Handlung in ihrem Zusammenhang wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zuletzt das besondere sich in eine einzige Hauptvorstellung auflöst, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus lassen sich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatischen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wohlbestimmten Charakter hat, damit der Zuschauer vermittelst dieser Perioden den ganzen Zusammenhang der Handlung vom Anfange bis zum Ende sich leicht vorstellen könne. Diese Perioden aber müssen so geordnet werden, daß durch den ersten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwicklungen in der Fortsetzung derselben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerksamkeit des Zuschauers reizen.

Es ist gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhaft und merkwürdige Vorstellungen erweket, die uns gleich bey dem Eingang große An gelegenheiten, kühne Vorsätze, neue und ungewöhnliche Unternehmungen, seltsame Charaktere versprechen, oder bemerken lassen, uns in die beste Verfassung setzet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder schwach ist, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun ist, die Aufmerksamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptsache kommt.

Der erste Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamensorn,

undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartungen über den Verlauf und den Ausgang setzen. Denn jeder Gegenstand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu versprechen, erdrückt die Aufmerksamkeit, anstatt sie zu erwecken.

Die alten und neuen Schauspiele, welche die größte Wirkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weise an, die wir hier beschreiben. Es ist ein Fehler, den die Neuern ofte begehen, daß sie uns mit Neben sachen, mit ungewissen Vorstellungen, mit Zurüstungen zur wahren Handlung ermüden, ehe sie selbst ihren Anfang nimmt. Die meisten englischen Lustspiele haben diesen Fehler an sich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; so müssen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortsetzung und Verwicklung derselben enthalten, über deren Anordnung man keine bestimmte Form vorschreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten so durchgeführt werden kann, daß der Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieses, daß der Dichter sorgfältig seyn müsse, den Fortgang der Handlung nach gewissen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beschaffenheit der Sache deutlich sehen, um daraus seine Erwartungen für den folgenden zu bestimmen. Man muß also bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zustand der Handlung, so weit sie gekommen ist, und was ihr noch fehlt, ganz bestimmt bemerken können. Denn ohne dieses geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerksamkeit schwächet.

Es streitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intrigen so in einander laufen, daß sie ofte abgebrochen, und nach einigen dazwischen gesetzten Auftritten, wieder vorgekommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerstreuen die Aufmerksamkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Diese muß in cinem fort gehen, und die Aufhaltungen müssen nicht durch willkürlich eingeflochtene Vorfälle, sondern durch wesentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptsache nothwendig entstehen, verursacht werden. Es giebt Schauspieldichter, die sich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen seyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig ist; so können die Haupttheile der Anordnung, ohne großen Nachtheil der Hauptsache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen besondern Kunstgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, Einheit, Verwicklung, Contrast, Aufhaltung, Verbindung und Wahrscheinlichkeit, verschiedenes angeführt, dahin wir den Leser verweisen. Nur diese allgemeine Anmerkung müssen wir hinzu setzen, daß die einfachesten Anordnungen, die jeder leicht übersehen kann, die besten scheinen. Künstliche Verwicklungen und mannigfaltige Aufhaltungen scheinen zwar ihre gute Wirkung zu thun: allein wenn man sie näher betrachtet, so findet man, daß sie nicht lange dauernde Eindrücke machen, so wie alle bloß mechanische Anstalten. Die wesentlichen Schönheiten des Schauspiels, die unauslöschliche Eindrücke machen, müssen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Personen liegen. Von diesen muß die Aufmerksamkeit nie-

mals abgezogen, noch auf die mechanische Einrichtung geführt werden. Ueberhaupt sind alle künstlich ausgedachte Anordnungen schwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das Wesentliche, das ihnen fehlt, ersetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbesondere, in Absicht auf die Ausführung, verdienet eine besondere Aufmerksamkeit. *)

Die Anordnung der epischen Handlung scheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu seyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epoece mehr ausgedehnt ist. Dabey hat der Dichter den Vortheil, daß er die Lücken und Ruhestellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatische Dichter nicht ohne große Behutsamkeit anbringen darf.

Sonst muß die epische Handlung überhaupt nach denselben Grundsätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das hauptsächlichste davon ist, daß die ganze Handlung in wol bestimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruhestelle seyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich übersehen, und über das folgende seine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorstellung der ganzen Handlung, wenn sie in wenig Perioden eingetheilt ist, die so auf einander folgen, daß man am Ende einer jeden bestimmt sieht, wie weit die Handlung fortgerückt ist.

In Ansehung der Ordnung dieser Perioden geben einige Kunstreicher Regeln, die sehr übel verstanden werden könnten. So sagt Batteux, **)

*) S. Schaubühne, Auftritt.

**) S. Einleitung in die schönen Wissenschaften II. Theil, 1. Abschn. S. 118. nach der ersten Ausgabe der Hamletischen Uebersetzung.

daß d
des G
die G
Hand
durch
die g
der 2
wäre
müsse
In
nung
Der
schick
Bege
es m
trage
sam,
von f
Anfa
dig z
nach
lung,
Vern
wend
werd
Ab
ter v
als t
foder
von
und
ganze
aber
in den
am
schick
nicht
anla
dem
gegar
Dies
zu m
gleich
und e
Vera
kurz,
die f
men.
S
der d

daß der epische Dichter die Ordnung des Geschichtschreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfangen. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epische Dichter suchen müsse.

Indessen ist gewiß, daß keine Ordnung in einem schönen Werke statt hat. Der epische Dichter muß dem Geschichtschreiber in der Ordnung der Begebenheiten in so weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit seines Vortrages bestehen kann. Es wäre seltsam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerst erzählt werden, und die nächste Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwicklungen enthält, muß nothwendig eher, als diese, vorgetragen werden.

Aber insofern geht der epische Dichter von dem Geschichtschreiber ab, als die Natur seines Vorhabens erfordert. Dieser will uns vollständig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt so, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber stellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher sie uns am kräftigsten rühret. Der Geschichtschreiber darf sich deswegen nicht scheuen, die entferntesten Veranlassungen und die Ursachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umständlich zu erzählen. Dieses wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns schon bekannte Veranlassung, oder Ursache, nur kurz, damit wir ohne Umschweife in die Hise der Handlung herein kommen.

So würde der Geschichtschreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien

beschrieben hätte, bey der Zerstörung der Stadt Troja angefangen, und seinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genauesten Ordnung seiner Reise, gefolget seyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deswegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Absicht war, dem Leser die Niederlassung des Aeneas in Italien, deren Veranlassung bekannt war, von der merkwürdigsten Seite vorzustellen. Er fängt deshalb die Handlung nicht von seinem Auszug aus Troja, sondern von da an, da die reisenden Helden das Land ihrer Bestimmung gleichsam schon im Gesichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu seiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen ist, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, so müßte man aus eben dem Grunde auch sagen, daß die Geschichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derselben wäre. Virgil fängt also sein Gedicht nicht mitten in der Handlung, sondern von Anfang derselben an.

Wir sehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die wesentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie sie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden ist, je lebhafter wird das Ganze in die Vorstellungskraft fallen. Darin aber kann der Dichter von der Ordnung des Geschichtschreibers abgehen, daß er nur das Wesentlichste in der besten Ordnung hinter einander stellt, und gewisse Nebendinge, zum Schmuck des Ganzen, da anbringt, wo er die besten Nebestellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorstellung eine Mäßigung erfordert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epischen Handlung diese allgemeine Regel annehmen: Die wesentlichsten Theile derselben setze der Dichter in einer so natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorstellungskraft den Faden derselben leicht finde und das Ganze mit einem Blick übersehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die bloß zu mehrerer Vollständigkeit derselben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, suche er an solchen Orten einzuschalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Diese Anordnung der Episoden ist eine Hauptföge des Dichters. Sie müssen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geschieht nämlich bisweilen, daß zwischen einer Periode der Handlung und der nächst folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beschreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehn. In diese Stellen ordnet er die Episoden. So hat Homer die schöne Episode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin gebracht, wo die Veranstaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beschreiben wollen, eine Lücke gelassen. Eben so hat er die Episode vom Diomedes und Glaucus in die Lücke gesetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verursacht hatte. Daß die besten epischen Dichter so verfahren sind, könnte durch viele Beyspiele erwiesen werden, die wir übergehen, weil sie bekannt genug sind.

Die Anordnung einer Rede bleibt uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunst der Anordnung besteht darin, sagt Bateaux, *) „daß man

*) Einleit. in die schönen Wissenschaften IV. Th. S. 52. nach der Ramlerschen Uebersetzung.

„alle Stücke, die die Erfindung geliefert hat, nach der Beschaffenheit „und zum Vortheil der Sache, die „man abhandelt, in Ordnung stelle. „Die Fruchtbarkeit des Geistes, setzt „er hinzu, pranget am meisten in der „Erfindung; Klugheit und Urtheilskraft in der Anordnung.“

Der Endzweck einer Rede ist allemal, entweder unsre Vorstellungskraft, oder unsre Neigungen, einer gewissen Absicht gemäß, zu lenken. Ihr Inhalt ist also allemal ein Gegenstand unsrer Erkenntniß, oder unsrer Neigungen. Diesen Gegenstand muß uns der Redner so vorstellen, daß er natürlicher Weise hoffen kann, wir werden am Ende seiner Rede so davon denken, oder so dagegen gesinnet seyn, wie er selbst ist, oder zu seyn scheint. Dies ist die Hauptsumme der Kunst des Redners.

Nun kommt allerdings sehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu sagen hat, in der besten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenstand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß sie seine Wirkung auf unsre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Haupttheile der Rede sagen, nach welcher auf den Eingang die Abhandlung oder Ausführung der Sache, und denn der Schluß der Rede folget, davon haben wir anderswo gesprochen, *) und es kann ohne dem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß man eins „und das andre von der Hauptsache „voraus schicke, daß man darauf die- „se selbst vortrage; ferner, sie theils „durch eigene Beweise, theils durch „Widerlegung der Gegengründe gehörig „ausführe: endlich auf eine geschickte und nachdrückliche Art beschliesse, diese Ordnung lehret die Natur „selbst.

*) S. Rede.

„selbst
schwer
Rede
in den
handl
Uet
einer
zwung
bey d
Sach
Jedes
hergel
Zuhör
die J
seyn.
Zwan
Folge
wird
Sach
dre A
den L
in seir
Di
wendi
lungen
ander
Mate
von a
muß i
kann
gen;
die D
versch
die nu
schieb
und i
tracht
wähle
Es
gen ge
man k
tische
gleich
oder i
stellur
Rede
durch
*) G
R
se

„selbst. *)“ Der wichtigste und schwerste Theil der Anordnung einer Rede ist die Folge der Vorstellungen in dem Haupttheil, den man die Abhandlung der Rede nennet.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede so natürlich und ungezwungen seyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne sich die Sachen nicht wol anders vorstellen. Jedes folgende muß so aus dem vorhergehenden entstehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorstellungen anders seyn. So bald man irgend wo einen Zwang oder etwas gesuchtes in der Folge der Sätze wahrnimmt; so wird man zerstreut, und denkt, die Sache hätte sich auf eine gewisse andre Art entwickeln sollen. Eine für den Lehrer höchst schädliche Wirkung in seinem Zuhörer.

Diese vollkommen freye und nothwendig scheinende Folge der Vorstellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er seine Materie sehr oft durch gedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann gesagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Absicht auf die Ordnung das beste. Er macht verschiedene Entwürfe oder Skizzen, die nur das Gerippe der Rede auf verschiedene Weise angeordnet enthalten, und wenn er sie alle genugsam betrachtet, so kann er erst alsdenn wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegen gesetzte Arten der Anordnung, die man die Analytische und die Synthetische nennen kann. Diese setzet gleich im Anfang der Abhandlung, oder in dem Vortrage, die Hauptvorstellung, worauf der ganze Zweck der Rede geht, voraus, und bestätigt sie durch die Abhandlung so, daß sie am

Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytische Art, kehrt diese Ordnung um. Sie stellt die Theile des Ganzen erst vor, und vereinigt sie am Ende in eine, seiner Absicht gemäße, Hauptvorstellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erste greift uns offenbar an; wir sehen, wohin man uns führen will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführt hat: die andre geht verdeckt; wir wissen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht sehen, was man über uns gewonnen hat, bis wir ans Ende kommen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angriff gesammelt wird, und seine Wirkung auf einmal thut.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlassen, welche von diesen Arten der Anordnung er in jedem besondern Fall zu wählen habe. So viel scheint allemal sicher zu seyn, daß in berathschlagenden Reden, wo die Zuhörer mit starken Vorurtheilen gegen einen Entschluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen sind, die analytische Methode die beste sey.

In beyden Fällen aber besteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorstellungen, deren jede insbesondre gut ausgeführt werden muß. Von diesen muß man die zuerst stellen, die am unmittelbarsten aus dem Vortrag der Hauptsache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man gerade zu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die Anordnung der Beweise haben wir in einem besondern Artikel das nöthige angemerkt, und in einem andern ist von der besten Anbringung der Widerlegung gesprochen worden.

*) Cicero in dem III. Gespräch von dem Redner §. 307. der Heinsischen Uebersetzung.

A n r e d e.

(Redende Künste.)

Eine Figur, deren sich sowol Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorstellungen neue Kraft zu geben. Diese Figur besteht eigentlich darin, daß die Rede plötzlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Person anredet. Sie ist von den Griechen apostrophe, welches Wegwendung bedeutet, genannt worden; weil in gerichtlichen Reden durch diese Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Person gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beschreibung von Italien:

Haec genūs acre virūm, Marfos
pubemque Sabellam
Assuetumque malo Ligurem,
Volsosque verutos
Extulit: haec Decios, Marios,
magnosque Camillos
Scipiadas duros bello et te ma-
xime Caesar! *)

empfindet man bey der, in den letzten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plötzlich die Aufmerksamkeit auß neue reizt.

Die Anrede wirket überhaupt schnell und stark; aber ihre Wirkung ist nach des Redners oder Dichters Absicht sehr verschieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erwecken. Sie muß aber sparsam gebraucht werden, damit sie ihre Kraft nicht verliere.

A n s a z.

(Musik.)

Mit diesem Kunstwort bezeichnet man insbesondre die Art, wie der Flötenspieler die Flöte an den Mund setzt, und die Lippen beym Blasen bildet. Der Ton wird durch den Ansaß

*) Georg. L. II. 167.

voll oder mager, lieblich oder rauch; so daß der Ansaß als ein wichtiger Theil des guten Flötenspiels angesehen werden. Quanz hat deswegen in seinem Versuch über das Flötenspielen in dem Hauptstücke weitläufig davon gehandelt. Es ist zwar verschiedenes in seiner Lehre vom Ansaß, worüber ihm von Kennern widersprochen worden; besonders scheint das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrifft, unrichtig. Dessen ungeachtet wird sich ein Liebhaber vieles daraus zu Nütze machen können.

A n s c h l a g.

(Baukunst.)

Ist in der Bekleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeschlossene Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anschlag, aus Besorgung, man möchte im heraus oder hereingehen, mit dem Fuß daran stoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, sollten wenigstens die äußersten Thüren an den Schwellen einen Anschlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch seyn muß.

Anschlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Kosten desselben. Es ist ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeister nöthigen, Kenntniß, daß er richtige Anschläge zu machen wisse. Mancher Bau ist deswegen unvollendet geblieben, weil er größere Summen gekostet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anschlag so richtig gemacht ist, als nur möglich scheint, so thut man doch wol, sich auf ein Drittel desselben mehr gefaßt zu machen.

Anschlagende Noten.

Werden in einem Tonstück diejenigen Noten oder Töne genannt, auf welche ein

ein Me durch vorge fest. alle T Takts vielen Noten eine durch. Ru den; der B tracht hende schwin Man g lichen ben.

Der einer Gebä schlech Anseh sehen Spra steht ist vo len Das biswe als de son an

D nem sind; der n ihr A ist. hauer Stud Theil

*)

**)

***)

ein

ein Accent gesetzt wird; sie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegen gesetzt. Also sind ordentlicher Weise alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anschlagend. *) In vielen zu einer Figur verbundenen Noten ist die erste, dritte, fünfte, eine anschlagende, die andern sind durchgehende Noten. **)

Nur die anschlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortschreitung derselben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, so wol wegen ihrer geschwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruck, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

Ansehen.

(Schöne Künste.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man sagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder schlechtes, ein edles oder gemeines Ansehen. Bey Personen ist das Ansehen das, was in der französischen Sprache Air genennt wird. Es entsteht aus dem Ganzen der Form, und ist von dem Charakter der aus einzelnen Theilen entsteht, verschieden. Das Gesicht eines Menschen zeigt bisweilen einen andern Charakter, als derjenige ist, den seine ganze Person ausdrückt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden sind; ***) so ist hier die Rede blos von der menschlichen Gestalt, in so fern ihr Ansehen ein Gegenstand der Kunst ist. Für den Maler, den Bildhauer und den Schauspieler, ist das Studium des Ansehens der wichtigste Theil der Kunst; dem Redner und

dem epischen Dichter, ist selbiges unentbehrlich.

Schon an sich selbst betrachtet, ist das Ansehen ein wichtiger Gegenstand der Künste; weil es eine sehr merkwürdige Sache ist, Eigenschaften eines denkenden und empfindenden Wesens, in körperlichen Formen zu entdecken. *) Also kann der Künstler, dem es gelingt einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszustand, durch das Ansehen der Personen, genau abzubilden, gewisse Rechnung auf unsern Beyfall machen. Selbst die bairischen Figuren eines Bräuers, Teiniers oder Ostade und der von Hogarth gezeichnete Pöbel, **) erwecken einiger maßen Bewunderung; auch würde ein Schauspiel, in welchem jede Person, durch ihr Ansehen ihren Charakter oder ihren Gemüthszustand, bestimmt zu erkennen gäbe, schon allein dadurch gefallen.

Weit wichtiger wird die Wirkung des Ansehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Belustigung ist, abzielen. Wir werden für oder wider Personen, Handlungen und Besinnungen, durch das äußerliche Ansehen, mit unwiderstehlicher Kraft eingenommen. So wird uns Therites schon durch sein Ansehen verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künstler also, der diesen Theil der Kunst in seiner Gewalt hat, ist Meister über unsre Empfindungen. Die höchste Wirkung der Kunst liegt in diesem Theile. Man sehe, in welche Entzückung Winkelmann über das Ansehen eines bloßen Kumpfs geräth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Ansehens.

Es ist aber nur den größten Künstlern gegeben, hierin glücklich zu seyn; Regeln wären hier vollkommen unnütze,

*) S. Zeiten.

**) S. Durchgang,

***) S. Form.

*) S. Aehnlichkeit.

**) S. Hog. Kupfer zu Butlers Judisbras.

nüße, wo das Genie allein wirken muß. Das einzige was man hierüber sagen kann, wenn man dem Künstler das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchst empfindliche Seele hat, die sich mit der größten Leichtigkeit, gänzlich in jeden Zustand setzen, und ihrem Körper jede Gestalt geben kann. Man trifft bisweilen Menschen von sehr mittelmäßigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit, das Ansehen jeder Person, annehmen. Diese sind gebohrne Schauspieler.

Doch ist nicht zu zweifeln, daß nicht einige fleißige Übung auch mittelmäßige Anlagen zu diesem Talent, merklich verstärken sollte. Der Künstler, den eine genaue Aufmerksamkeit auf das Ansehen, überall begleitet; der alle Classen der Menschen, der viele Völker gesehen, und nicht blos ins Auge, sondern fest in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darin nicht ganz unglücklich seyn; zumal wenn er sich unaufhörlich über, sich selbst in jeden Gemüthszustand zu setzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andre Fähigkeiten, beständig geübet seyn.

Der Ausdruck des Ansehens, den der epische Dichter in seiner Gewalt haben muß, ist vielleicht das schwerste seiner Kunst. Da ihm nicht erlaubt ist in Beschreibung des Ansehens umständlich zu seyn, so muß er mit wenig Zügen sehr viel auszudrücken wissen.

Dem Redner ist die Kunst, sich jede Art des Ansehens zu geben, von der höchsten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede selbst. Wir empfehlen dem angehenden Redner dasjenige fleißig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der Fassung ist erinnert worden. *) Er muß aber so gut, als der Schauspieler, ein Proteus oder ein Ulysses seyn, der alle Gestalten anzunehmen weiß.

*) S. Fassung.

Denn mitten in der Rede, muß er, so ofte er den Ton oder die Materie ändert, auch das, sich dazu schickende, Ansehen annehmen.

Ansetzung der Finger.

(Musik.)

Die Art auf den verschiedenen Instrumenten der Musik, auf denen die Töne durch die Ansetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, ist die Ansetzung der Finger eine wichtige Sache, so wol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu spielen.

Es ist daher ein sehr nöthiges Stück zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man sich die beste Ansetzung der Finger angewöhne. Jedes Instrument erfordert darin besondere Regeln, die man nur von den größten Meistern in der Ausübung erwarten kann. Quantz hat in seiner Anleitung zum Flötenspielen seine Methode vorgetragen, und Bach in seiner Anweisung zum Clavierspielen hat dasselbe in Absicht auf dieses Instrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organist des Königs von Frankreich Couperin ihm vorgearbeitet hat. *) Es ist uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern anderer Instrumente denselben Dienst geleistet habe oder nicht.

Anfänger in der Musik haben um so viel sorgfältiger darauf zu sehen, sich die beste Ansetzung der Finger anzugewöhnen, als es sehr schwer ist die einmal angenommene Art, wenn man sie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche sich zu einer schlechten Ansetzung gewöhnt haben, selten alle Stücke mit vollkommener Fertigkeit spielen können.

Anstand.

*) L' Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin. à Paris 1717.

Die
der
Redne
tem
Rede.

gemäß
dieser
schafte
Vortr.
vollkom
Vortr.
der Re
bleibet
ruhige

In
halt zu
ernstha
mäßig
chen u
und ei
etwas
men.

von ge
der An
Stellu
ten Be
nem et
offener
ner an
berhan
gung
gungen
Anstar
getrieht
auf.

ständig
und al
ringste
der S
komme

Da
auf die
ist eine
nicht
gung
vermir
sehr, d

A n s t a n d.

(Redekunst.)

Die Uebereinstimmung der Stellung der Gehehrden und der Stimme des Redners in einer Rede von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anstand hat bloß in dem gemäßigten Inhalt statt; denn wo dieser heftig ist, und starke Leidenschaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird; da wird der vollkommensten Uebereinstimmung des Vortrages mit dem Inhalt niemals der Name des Anstandes gegeben. Er bleibt dem gesetzten Wesen und einer ruhigen Gemüthsfassung eigen.

In einer Rede von ernsthaftem Inhalt zeigt sich der Anstand in einer ernsthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langsamen Stimme, und einer geraden Kopfstellung und etwas niedergezogenen Augenbrauen. Ist der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; so bestehet der Anstand in einer mäßig muntern Stellung, in angenehmen und sanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopf, offenen und fröhlichen Blicken und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt sind Bescheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die wesentlichsten Stücke des Anstandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anstand auf. Eine stille Größe, die uns beständig in einer ruhigen Fassung läßt, und alle Aufmerksamkeit, ohne die geringste Zerstreuung, auf das Wesen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anstandes aus.

Daß der Anstand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, ist eine bekannte Sache; aber sie wird nicht allemal in genugsame Ueberlegung gezogen. Der Mangel desselben vermindert die Wirkung der Rede so sehr, daß er sie bey nahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmsten Mittel, den Anstand im Reden zu erreichen, ist die Sicherheit des Redners. Wenn er seine Rede mit der besten Sorgfalt so ausgearbeitet hat, daß er sich ihrer versichern kann; so erweckt dieses ein Zutrauen auf seinen Vortrag: dieses aber überhebt ihn aller ängstlichen Bestrebung; es läßt seine Seele in der Ruhe, die dem Anstand wesentlich ist. Wenn aber der Redner in die Stärke seiner Vorstellungen ein Mißtrauen setzt, alsdenn sucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu ersetzen; er will mit Stimme und Gehehrden die Wirkung erzwingen, und verlieret darüber den Anstand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptsache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag sie nur verstärkt, aber ihren Mangel niemals ersetzt. Deswegen vermeide er die unnützen Bestrebungen, seinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomime, der kein ander Mittel hat, verständlich zu seyn, als die Gehehrden, muß darin die ganze Kraft der Vorstellung setzen; der Redner aber muß dadurch eine schon vorhandene Kraft bloß unterstützen.

Große Fehler gegen den Anstand sind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachlässige auf der andern; ein zu schneller Vortrag schadet ihm mehr, als wenn er zu langsam ist. Am allermeisten aber schadet ihm die Unbescheidenheit des Redners, wenn er seine Zuhörer mit dreisten Blicken gleichsam mustert, oder zu seiner Bewunderung auffodert; wenn er einen zu freyen oder gar kühnen Ton annimmt. Der Anstand will, daß der Redner seine Sache, und nicht seine Person sehen lasse; daß er bescheiden und gerade vor sich hin sehe, und wenn es nöthig ist, sich sanft und bescheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft seyn, sondern ein mäßiges

ges Zutrauen in seine Vorstellungen von sich bliken lassen. Er muß seine Zuhörer als eine Versammlung ansehen, welcher er Hochachtung schuldig ist, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieses wol und ernstlich überlegt, wird bald zu einem gewissen Anstand in seinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit desselben ist vielleicht der schwerste Theil dessen, was zum Vortrage gehört.

Anständig.

(Schöne Künste.)

Die Uebereinstimmung des Zufälligen in sittlichen Dingen, mit dem Wesentlichen derselben. Jede Uebereinstimmung des Zufälligen mit dem Wesentlichen ist eine nothwendige Eigenschaft der Werke des Geschmacks; sie vermehrt ihre Vollkommenheit und das Segentheil hat allemal etwas unangenehmes: in sittlichen Dingen aber ist diese Uebereinstimmung um so viel nothwendiger, da das Segentheil anstößig ist. Es ist darin, was das Uebliche (*il costume*) in den Gebräuchen und Moden ist. Die Fehler gegen das Uebliche streiten gegen die zufällige Wahrheit unsrer Vorstellungen; aber die Fehler gegen das Anständige beleidigen unsre Empfindungen, und sind darum um so viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einsetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Kage vorstellt, die sich um einen Knochen zanken, erweckt zufällige Empfindungen, welche der Ernsthaftigkeit der Hauptsache ganz zuwider sind und sehr anstößig werden. Eben so anstößig ist es, wenn bey ernsthaften Handlungen, Personen von possirlichem Wesen, Kinder die mit Hunden spielen, oder diese Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt wer-

den; wie dieses vielfältig von unbedachtsamen Malern geschehen ist.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anständige meistens von den Malern begangen werden, so sind die andern Künste gar nicht frey davon. In der Baukunst sieht man ofte christliche Tempel mit Zierathen des heidnischen Gottesdienstes, oder Häuser gemeiner Menschen mit Trophäen behangen; Gebäude von einem ernsthaften Charakter, mit Verzierungen der ausschweifendsten und wollüstigsten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in diesen Fehler. Ein Beyspiel davon giebt uns Milton, der dem erhabensten Wesen eine Sprache in den Mund legt, die einem finstern Schultheologen besser anstünde, wie Pope sehr richtig angemerkt hat. Von dem Unanständigen der geistlichen Redner, so wol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beispiele, deren eine Menge jedem Menschen von Geschmak bekannt seyn müssen.

Das Anständige wird nicht bloß durch Vermeidung des Unanständigen erhalten, ob gleich auch hier die Anmerkung des Horaz gilt:

Virtus est vitio caruisse.

Es muß sich durch Einmischung so vollkommen übereinstimmender Zufälligkeiten bemerken lassen, daß die Wirkung desselben lebhaft empfunden wird.

Dieses geschieht, wenn durch das Zufällige die Wirkung des Wesentlichen verstärkt wird, welches die bloße Vermeidung des Unanständigen niemals thut. Einen solchen Erfolg hat es, wenn es dem Künstler gelingt, durch das Zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das Wesentliche geht, übereinstimmt; denn dadurch bekommt unsre Aufmerksamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das Ganze lebhafter macht. Eine solche Wirkung

thut

thut
Geme
Anbe
Hirte
gen,
sie un
getra
seine
Müge
gegen
Perso
keit,
das G
So
Genie
dem I
die G
den I
das h
ten.

Ein
manch
keinem
sen.
Helden
net vi
nach
Sitten
dieses
unansi
des M
Artikel
ben.
die A
die gar
stellung
gen de
des G
Hause
dieser
munter
dig, n
dessen
werden
Nur
erreich
dann d
hinreic
Meister
desweg
Kesi

thut ein zufälliger Umstand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorstellt. Einer dieser geringen, dem Ansehen nach der einfaltigste und schlechteste, welcher sich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget seine Ehrfurcht dadurch, daß er seine Mühe abnimmt. Dieses ist vielleicht gegen das Uebliche; aber für diese Personen von der größten Anständigkeit, und thut die beste Wirkung auf das Ganze.

So wissen Künstler von glücklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem Wesentlichen zufällige Dinge an die Seite zu setzen, durch welche sie den Ausdruck verstärken, indem sie das höchst Anständige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanständig gefunden, was keinem von den Alten anstößig gewesen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andre, scheint vielen unanständig, weil sie es nach unsern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieses Urtheil muß man von der höchst unanständig scheinenden Vermahnung des Nestors fällen, die wir in dem Artikel über die Alten angeführt haben. Es streitet keinesweges gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorstellung gelegt worden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerspiel des Euripides Alkestis, da er in dem Hause des Adrastus, zu der Zeit da dieser in der höchsten Trauer war, munter zecht, ist nicht ganz anständig, wie wol doch verschiedenes zu dessen Vertheidigung kann gesagt werden.

Nur Künstler von großem Verstand erreichen das Anständige überall; denn das bloße Genie ist dazu nicht hinreichend. Homer ist der größte Meister darin. Vermuthlich ist es deswegen, daß Horaz ihn denjenigen

nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit; man findet bey der unendlichen Menge der Gegenstände, die er beschreibt, nicht nur nichts unanständiges; sondern alles, bis auf die kleinsten Nebenumstände, ist immer so, wie es seyn mußte. Dieses gehört unstreitig mit zum höchsten der Kunst. Und da eine starke Beurtheilungskraft vielleicht seltener ist, als ein starkes Genie; so ist die völlige Beobachtung des Anständigen in Werken der Kunst seltener, als irgend eine andre gute Eigenschaft derselben.

Anstößig.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort gemeinlich, um dasjenige anzudeuten, was den sittlichen Grundbegriffen entgegen ist; es schiket sich aber eben so gut, einen in der Theorie der schönen Künste wichtigen Begriff auszudrücken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen sich nämlich in den Werken der Kunst bisweilen solche Fehler, die den nothwendigsten Grundbegriffen entgegen sind, die man deswegen mit dem Namen des Anstößigen belegen kann; solche Fehler also, über welche niemals ein Zweifel entstehen kann, weil sie geradezu dem entgegen sind, was jederman erwartet.

So ist es in einem Gebäude anstößig, wenn eine Säule, die nothwendig senkrecht stehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagenrecht liegen sollte, sich senkt. So auch in andern Sachen ist das Anstößige allezeit dem Wesen der Sachen gerade entgegen. Es geschieht öfterer, als man es vermuthen sollte, daß Künstler das Wesen der Sachen aus dem Gesichte verlihren, und alsdenn mit Zübersichlichkeit ganz anstößige Sachen zulassen. Am öftersten trifft man dieses in der Baukunst an, wo auch gute Baumeister die

die wahre Natur, oder die ursprüngliche Beschaffenheit einiger Sachen, aus der Licht lassen. Daher kommt es, daß man so oft das, was seiner Natur nach ganz ist, gebrochen, was nothwendig gerade seyn sollte, krumm, was stark seyn sollte, schwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meisten kommt das Anstößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorstellen müssen, in zwey gegen einander laufende Schmürkel, die in der Mitte durch eine Muschel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden sind, und man läßt Lasten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeister sind nicht die einzigen, die in das Anstößige fallen. Man trifft es auch in andern Künsten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Personen in einen Raum zusammen, wo sie schlechterdings nicht Platz haben können; sie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; sie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perspektive, weil sie alle dem nothwendigen entgegen sind.

In den Schauspielen trifft man das Anstößige oft an. Plautus versetzt seine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt sie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten seyn; auch ist oft eine handelnde Person zugleich der, den er vorstellt, und auch das, was er wirklich ist, ein bloßer Comödiant. So ist es anstößig, wenn Sachen, die schlechterdings Geheimnisse seyn sollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbstgesprächen die Personen das Wort an die Zuschauer richten, wodurch sie zugleich allein und doch auch in Gesellschaft sind; und überhaupt wenn der Schauspieler, es sey wenn es wolle,

geradezu, oder durch Seitenblicke, die Zuschauer angaffet.

Das Anstößige gehört unter die wichtigsten Fehler, besonders deswegen, weil es die Täuschung, die so oft der vornehmste Grund der guten Wirkung eines Werks ist, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorstellungskraft so sehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenstand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spatz eine sehr ernsthafte Scene lächerlich machen kann; so kann auch das Anstößige, in einem einzigen Theile, die Wirkung eines sonst guten Werks völlig aufheben.

Geschickte Künstler fallen bloß aus Unachtsamkeit in diesen Fehler, den sie also durch eine strenge Aufmerksamkeit auf die Natur jedes einzelnen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Wirkung des Ganzen sieht, und sich die Mühe nicht giebt, jeden einzeln Theil in besondere Aufmerksamkeit zu nehmen, kann leicht darenin fallen.

Antik.

(Zeichnende Künste.)

So werden die Werke der zeichnenden Künste genannt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen sind, bey welchen die Künste ehedem geblühet haben. Es sind geschnittene Steine, Münzen, Statuen, geschnitzte und geformte Werke, Gemälde, Gebäude und Trümmer derselben, die in diese Classe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunst, von ihrem Anfang, höchsten Flor und ihrem Verfall. Die, welche aus dem schönsten Zeitpunkt der Kunst in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die später nach jenen gemacht worden, werden für vollkommene oder doch der Vollkommenheit sich nähernde Muster gehalten. Wenn Künstler, oder Lehrer der Kunst, mit

Bewun-

Bewun-
den,
den 2
die ve
später
Ma
gende
Die
haupt
mensch
der K
Ansch
richtig
fen 2
aber
ordnet
Alten
schade
dem
Alles,
anzeig
Ihre
jedes
ganz
etwas
heit;
nicht
hört,
nicht
Stücke
muß u
diren,
und
schmal
der gri
Mable
Schul
gehabt
zu stud
dre S
sen S
Es
Wink
zu stud
Werth
gesetzt
so viel
selbst
ten ve

Bewundrung von den Antiken sprechen, so ist es nur von diesen wenigen Stücken zu verstehen. Denn unter den Antiken finden sich nur allzuviel, die von der abnehmenden Kunst in den spätem Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende wesentliche Stücke der Kunst. Die Schönheit der Formen überhaupt; die höchste Schönheit der menschlichen Gestalt, und besonders der Köpfe; die Größe und Höheit des Ansehens und der Charaktere; den richtigsten und zugleich edeln und großen Ausdruck der Leidenschaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet ist. Kein Ausdruck ist bey den Alten so stark, daß er der Schönheit schadet. Sie sind überhaupt mehr dem Ideal als der Natur gefolget. Alles, was einen besondern Menschen anzeigt, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabsicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es seyn sollte, ganz sey; aber ohne Vermischung mit etwas anderm. Jupiter ist ganz Höheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht gesehen. Wer in diesen vier Stücken der Kunst groß werden will, muß unermüdet die besten Antiken studiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derselben seinen Geschmak zu der Richtigkeit und Größe der griechischen Künstler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römischen Schule, welche die beste Gelegenheit gehabt haben, diese großen Modelle zu studiren, haben deswegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in diesen Stücken übertroffen.

Es ist jedem Künstler zu rathen, Winkelmanns fürtreffliche Schriften zu studiren, darin er den vorzüglichen Werth der Antiken in das beste Licht gesetzt hat; und alsdenn diese Werke, so viel er deren habhaft werden kann, selbst so lange zu betrachten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es

gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

— Vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate
diurna.

Von Statuen sind in Rom und Florenz die besten. Von geschnittenen Steinen finden sich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen, so wie von Münzen. Von Gebäuden sind in Griechenland und Italien die wichtigsten Ueberbleibsel. Wer das Glück nicht hat, die Originale selbst zu sehen, der muß sie wenigstens in Abgüssen und Zeichnungen studiren, wie wol diese letztern insgemein wenig von der Schönheit und dem Großen der Originale haben. Die Lippertsche Sammlung der Abgüsse geschnittener Steine ist das wichtigste, was jeder in dieser Art haben kann. Und es ist sehr zu wünschen, daß jemand zum besten der Kunst solche Abdrücke der besten Antiken Münzen machte. Die Antiken Gebäude kann man aus des Godets und des Herrn le Roi Zeichnungen; die Statuen aus Bisshops, van Dalens, Periers und Preislers Sammlungen derselben kennen lernen. Von geschnittenen Steinen hat Herr Mariette die größte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmsten Steine, auf denen die Namen der Künstler eingegraben sind, hat Herr Stosch durch seine Beschreibung und Kupfer bekannt gemacht. Die Antiken Gemälde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemälden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt sind in sich sehr unterschieden an Güte und Bedeutung, (Ausdruck) aber nicht an Geschmak. Es sind drey Hauptclassen der alten Denkmale: nämlich in allen Statuen, so uns übrig geblieben, sind drey unterschiedene Grade der Schönheit. Die geringsten

unter diesen haben allemal den Geschmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade haben die Schönheit in den nützlichen Theilen; und die vom höchsten Grade haben sie von dem Unentbehrlichen an, bis auf das Ueberflüssige, und sind deswegen vollkommen schön — die schönsten vom höchsten Grade sind der Laocoon und der Torso vom Belvedere; die schönsten vom andern Grade der Apollo und der Gladiator von Borghese; vom dritten aber sind unzählbare. *)

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen großen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigsten Theil der Bemühungen eines Künstlers gehalten; die größten Künstler selbst, Raphael und Michelangelo, sind dadurch zu der Größe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieses macht alles, was zur Empfehlung dieses Studiums noch könnte gesagt werden, überflüssig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erwecken möchten, sind ist so durchgehends überstimmt, daß die Nothwendigkeit dieselben zu studiren, um den wahren Geschmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundsatz anzusehen ist.

Aber auch dieses Studium kann leichtesten Köpfen nichts helfen. Es kommt hier nicht auf die Umrisse und Verhältnisse, sondern auf den Geist an, der im Antiken liegt. Diesen zu entdecken, muß man sich vor allen Dingen bemühen. Wessen Geist nach öfterer Betrachtung der besten Antiken, nicht in Entzückung geräth; wer nicht in dem sichtbaren derselben unsichtbare Vollkommenheit fühlt, der laße die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak in der Malerey. (von Mengs) S. 79. 80.

Man kann freylich zugeben, daß so wol von alten als neuen Kennern manches, was sie von der Fürtrefflichkeit des Antiken sagen, übertrieben sey. Es ist zu fühlen, daß nicht alles, was Plinius von dem Paris des Euphranors sagt, wahr seyn könne, *) und man braucht eben nicht mit Webb gar alles in den Beschreibungen der Alten buchstäblich zu nehmen. **) Es bleibt allemal an den noch ist vorhandenen Werken genug für unsre Bewundrung übrig.

Da voraus gesetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darin alles, was hieher gehörte, enthalten ist, sich in jedes Künstlers und Kenners Händen befinden; so kann alles übrige, was hievon zu sagen wäre, übergangen werden.

Antiphonien.

(Musik.)

So nannte man ehedem in der Kirchenmusik die Gesänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Priester, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieses bisweilen noch ist bey dem römischcatholischen Gottesdienst geschieht. Sie sollen, nach dem Berichte des Sokrates, schon von dem heiligen Ignatius, einem apostolischen Kirchenvater, eingeführt worden seyn. Daher ist es denn gekommen, daß die Gesänge selbst den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worin diese Gesänge gesammelt waren, Antiphonaria genennet wurden, welches ohngefähr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Gesangbuch nennt.

Aramena.

*) S. die im Art. Allegorie angeführte Stelle hievon.

**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

Ein d
lauchtr
wirkung
den du
die Per
die wel
dem Af
sung d
reizende
selben I
mied,
Werk k
uns gar
bringt;
ner eig
cher, r
die Vor
naben E
heit in l
theil des
nen un
in den
Zeiten;
den der
unwahr
Personen
Wörter
dem, zu
tigkeit i
läßiget

Eine C
die gege
hundert
Geschm
den. I
sche Ra
sammen
Lustwal
nennen.
den obe
Derwes
gel fühl
störte de
die Ges
*) Des
sch

A r a m e n a.

Ein deutscher Roman eines durchlauchtigen Verfassers. *) Die Wirkungen, wovon er voll ist, werden durch schwache Fäden geknüpft; die Personen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflösung des Hauptnotens hat etwas reizendes, indem Aramena durch denselben Weg, den sie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dies Werk hat den Verdienst, daß man uns ganz nahe zu denen Personen hin bringt; daß der Dichter wenig in seiner eignen Person redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruck; die Vorstellung der Affekte in einem nahen Lichte; Reichthum und Seltenheit in den Begegnissen. Aller Nachtheil desselben besteht in dem Verstrickten und Unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Personen und der Zeiten; in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrscheinlichen Vergehungen der Personen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man seit dem, zu großem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdrucks, vernachlässiget hat.

A r c a d i a.

Eine Gesellschaft geistreicher Köpfe, die gegen dem Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herstellung des guten Geschmacks in Rom ausgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadische Namen an, und halten ihre Zusammenkünfte in einem gepflanzten Lustwald, den sie den Parrhasischen nennen. Ihren Vorsteher nennen sie den obersten Hirten; dieser hat seine Verweser unter sich. In ihrem Siegel führen sie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Gesellschaft kann nach fünfley

*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunschweig.

Arten geschehen. Sie ist überaus zahlreich, und begreift Personen vom vornehmsten Stande, geistliche und weltliche, auch von beyden Geschlechtern. Durch sie bekömmt sie ihr Ansehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die schäferischen Verkäppungen der Gesellschaft, der Pomp und die Aufzüge, die sie sehr liebt, eben so viel beygetragen, sie in Ruf zu bringen, als die poetische Vorlesungen des Guidi, des Zappi, des Moreri.

A r c h e l a u s.

Ein griechischer Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben ist. Wir führen ihn deswegen an, weil er eine besondere Dichtart gewählt hat, die sich ein neuerer könnte zu Nutzen machen. Diogenes Laertius sagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιόφυη ποιῆσας. Casaubon merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des Antigonus Carystius dieser Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geschrieben habe, in welchen die außerordentlichsten und merkwürdigsten Seltenheiten der natürlichen Dinge beschrieben worden. Dieses verdienet um so viel mehr angemerkt zu werden, da in unsern Zeiten die Materie zu dieser Dichtart sehr viel reicher ist, als Archelaus sie gefunden hat..

A r c h i l o c h u s.

Ein griechischer Dichter, der um die 29 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der ersten Dichter. Er soll der Erfinder der jambischen Satyre seyn.

Archilochum proprio rabies armavit lambo. *)

Seine Satyren müssen außerordentlich beißend und boshaft gewesen seyn.

G 3

Sie

*) Hor. de Art. 79.

Sie sind deshalb zum Sprüchwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als diese:

Cave, cave; namque in malos
asperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambae spretus infido
gener. *)

Ovidius führt eine ähnliche Sprache: **)

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo sanguine te-
la dabit.

Beide Stellen zielen auf die Geschichte eines Lycambes, der dem Dichter seine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm so übel mitgenommen worden, daß er sich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechischen Anthologie sind die drey Töchter dieses so sehr beleidigten Mannes dem Beispiel ihres Vaters gefolget. Dieses Beispiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn sie so viel Macht haben, Menschen in Verzweiflung zu setzen, warum sollten sie dieselbe nicht auch zu ihrer Besserung anwenden können. Die Lacedaemonier haben die Bücher dieses Dichters verboten. ***) Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß diese Satyren sehr unflätig müssen gewesen seyn.

Das Buch der Epoden des Horaz ist nach dem Muster der archilochischen Jamben geschrieben. Der Dichter sagt:

Parios ego primus Iam-
bos,
Ostendi Latio, numeros animos-
que secutus
Archilochi. †)

*) Hor. Epod. VI.

**) Ib. 51.

***) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate sua exportare iusserunt. Valer. Max.

†) Epist. l. 19, 23.

Man findet bey Bayle (Archil. Anm. k) daß Lorenzo Fabri angemerkt, Archilochus habe zuerst anstatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers gewesen, andre Versarten versucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, so viel verschiedene lyrische Versarten zu erfinden. Wie wol andere dem Alcman diese Erfindung zuschreiben. *)

Argonautica.

Ein episches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der sieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es ist größtentheils in dem wirthschaftlichen Ton geschrieben, welchen der vertraulichste Umgang solcher Personen, die in einem Schiff eingeschlossen sind, erfordert. Man kann mit dem Lichte zufrieden seyn, in welchem jede Person nach ihrem absonderlichen Charakter erscheint. Alle diese Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zusammen. Eine Art von alter Gottseligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienste, Freundschaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat seine Rolle seinem Charakter gemäß, und alle diese Rollen beziehen sich auf das Schiff und auf das gesuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurück geführt, und dadurch bekommt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden sind, ohne es selbst zu wissen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und leblosen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung sehr genauer Umstände ein helles und angenehmes Licht auf sein Gedicht geworfen. Für Leser, welche die Gestalt des menschlichen Gemüthes und Verstandes gerne bis in die entfernteste Zeiten verfolgen, liegt

*) S. Versart.

hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Pläzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es ist schwer zu behaupten, daß der Römer gesiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautika, wie er ihn diesem Gedichte vor der Odyssea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers gesagt, als daß die Argonautika und die Odyssea nicht so brausend seyn, als die Ilias.

Diese Materie hatten sich auch verschiedene römische Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich Valerius Flaccus, auf unsre Zeiten gekommen ist. Seine Argonautica haben kein großes Aufsehen gemacht.

A r i e.

(Musik.)

Vom italienischen Aria. Dieses Wort wird so wol in der Dichtkunst, als in der Musik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder System von etlichen kurzen lyrischen Versen, die insgemein aus zwey Abtheilungen besteht, um von einem einzigen Sänger abgesungen zu werden. In der Musik aber ist die Arie das Singestück, oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten gesetzt, oder wirklich abgesungen.

Manchmal werden die Empfindungen (in einem musikalischen Drama) so stark, und die Gemüthsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläufig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, lieft er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus,

welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, oder doch dem Musikus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben. *) Diese wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

Weil sie für einen förmlichen, mit allen Verzierungen der Musik geschmückten Gesang verfertigt wird, so ist offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung des Herzens seyn müsse. Denn nur in dergleichen Fällen ist es einem Menschen natürlich, seine Sprache in einen Gesang zu verwandeln. Die Arie ist von der Ode und der Elegie nur darin unterschieden, daß sie die Empfindung kürzer und gleichsam nur auf einen Punkt zusammen gedrängt schildert.

Sie erfordert demnach einen großen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber sehr wolfließenden Ausdrücken zu schildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenschaft, die überall Gelegenheit sucht auf verschiedene Weise auszuschweifen, schicket sich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig ist, in diesem Fall nicht wol könnte beygehalten werden. Daher der angeführte Schriftsteller gründlich erinnert. **) daß die Aeußerung solcher strömenden Leidenschaften besser in den so genannten Accompagnamenten ausgedrückt werde.

Alle besondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, sind im achten Hauptstücke des angeführten Werks so vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hinzu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns also den Leser dorthin zu weisen. Dies einzige wollen wir anführen,

§ 4

*) Krause von der musikalischen Poesie. S. 129.

**) Am angezogenen Orte. S. 132.

daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben so viel Sätzen bestehe. Der erste enthält die allgemeine Aeußerung der Empfindung; der andre aber eine besondere Wendung derselben. Oder wenn der erste das Besondere der Empfindung ausdrückt, so enthält der andre das Allgemeine derselben. Denn auf diese Weise hat der Tonsetzer Gelegenheit, den Ausdruck am vollkommensten zu bearbeiten. Ueberhaupt ist die Arie am vollkommensten, wenn der erste Theil mit dem zweyten einen Gegensatz ausmacht.

Es wäre zu wünschen, daß die Tonsetzer eine eben so gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die ist, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in diesem Stück, wie in sehr vielen andern, ist die Theorie des Tonsetzens überaus veräußert worden.

In Ansehung der äußerlichen Form der Arie haben die welschen Tonsetzer eine Mode eingeführt, die bey nahe zum Gesetz geworden ist. Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genennt, in welchem der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird: hierauf tritt die Singstimme ein, und singt den ersten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab: wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie: alsdenn ruht die Stimme etliche Takte lang; damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdrucks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bey dem Wesentlichsten der Empfindung auf; alsdenn schließt er den Gesang des ersten Theils, die Instrumente aber fahren fort den Ausdruck immer mehr zu bekräftigen, und schließen endlich den ersten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergliedern, das im ersten Theil statt gehabt, hinter einander abgesungen, nur daß die Instrumente ab und zu, bey kurzen Pausen der Singstimme den Ausdruck mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erste Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies ist die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß gesehen, daß sie dem Zweck der Musik sehr gemäß und vernünftig ausgedacht ist. Das Ritornel läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden ist, Zeit, Athem zu holen und sich zu einem guten Gesang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Fassung und nöthige Aufmerksamkeit gesetzt. Indessen bindet sich der Tonsetzer nicht allemal an diese Gewohnheit; sondern läßt bisweilen die Singstimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieses ist bey gewissen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig sind, von sehr guter Wirkung, wie jederman in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der schönen Aria, O Numi, configlio in tanto periglio empfunden hat.

Daß der erste Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgesungen wird, wobey die Instrumente meistens schweigen und nur hier und da der Stimme einen Nachdruck geben, hat auch seinen guten Grund. Denn auf diese Weise übersieht man den ersten Theil geschwind und wird in die gehörige Fassung gesetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonsetzer uns wollen empfinden machen. Erst alsdenn steht man, worauf es in der Arie hauptsächlich ankommt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigsten Ausdrücke, bringt sie in verschiedenen Tonarten

und

und vor. D
dung
auf
sie h
men
trach
komr
völlig
der
so ge
dung
A
insg
dung
Emp
so w
ständ
giebt
deru
fes,
ne n
I
welc
hat
als
einn
einn
sit
Die
die
fer
unn
der
Ari
End
sten
kein
sten
ten
Am
lum
sch
ben
tum
der
Di
Pa
den

und mit veränderten Wendungen vor.

Dieses ist der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denselben Hauptgegenstand, der sie hervorgebracht hat, zurück kommen und ihn aus allen Ansichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, sich völlig in den Affekt zu setzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, so geben die Instrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruck.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine besondere Anwendung des ersten ist, in welchem die Empfindung schon erschöpft worden, so wird dieser Theil mit weniger Umständen abgesungen, und insgemein giebt der Tonsetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in diesem Theil dem Ausdruck eine neue Wendung.

Die Wiederholung des ersten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrückt hat, noch einmal hören zu lassen. In der Musik geht alles ziemlich schnell vorbey; Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrücke der Arie desto besser behalten. Damit sie aber nicht unnatürlich werde, so müssen beyde, der Dichter und der Tonsetzer, die Arie so anordnen, daß das wirkliche Ende derselben im Ausgang des ersten Theils sich befinde. Dieses ist keine leichte Sache, da bey dem ersten Vortrag dies Ende, den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichsten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil so beschaffen ist, daß man am Ende desselben natürlicher Weise in eine Erwartung gesetzt wird, die durch die Wiederholung des ersten erfüllt wird. Dieses hat Herr Kamler in seiner Passion in der Arie: Du Held auf den die Köcher zc. wol beobachtet.

Dem der zweyte Theil endiget sich mit der Frage: Wer wird alsdenn mein Tröster seyn? Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: Du Held u. s. f.

Es giebt doch besondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonsetzer von der beschriebenen Form der Arie abzuweichen befehlet. Nur schlechte Künstler, die keine Regel, als die Gewohnheit, kennen, binden sich überall an das Gewöhnliche. Daher sehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer besondern Aufmerksamkeit werth wäre, der Tonsetzer nichts bedeutende Ausdrücke eben so ofte wiederholt, und schwache Empfindungen eben so zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden sie abgeschmakt und frostig. Eben so einfältig werden von vielen die nachdrücklichen Erhöhungen des Ausdrucks durch die Instrumente angebracht. Sie haben gesehen, daß es eine sehr gute Wirkung thut, wenn an gewissen Orten, wo der Gesang sein mögliches zum Ausdruck gethan hat und denn etwas pausirt, die Instrumente den Ausdruck fortsetzen und noch höher bringen. Dieses verleitet sie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pausiren zu lassen, während welcher Zeit sie die Instrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruck entgegenstreichende Zierrathen und Schnörkel, anbringen lassen.

Am allermeisten werden die Ausdehnungen oder Läufe übertrieben; davon aber haben wir in einem besondern Artikel gesprochen.

Ein gründlicher Tonsetzer bindet sich an keine Form so, daß er sich nicht, nach Beschaffenheit der Sache davon entfernte. Er sieht allemal auf das Wesentliche des Ausdrucks. Erfodert dieser starke und wenige Neuerungen, so setzt er seinen Gesang stark, einfach und ohne Modeverzerrungen.

rungen. Gilt der, dem der Ausdruck der Empfindung in den Mund gelegt wird, in seinen Vorstellungen, so verweilt er nicht in seinem Gesang. Ist aber die Empfindung selbst so, daß man natürlicher Weise wortreich dabey ist, so zergliedert er alles in gehörigem Maasse. In ernsthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er sich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch noch so geschickt dazu wären. Die Instrumente läßt er kein Geräusche machen, wo eine Stille erfordert wird, und läßt sie nicht sanft gehen, wo die Empfindung brausend ist. Er verschwendet den Reichthum seiner Instrumente nicht so, daß er glaubt, es müssen alle mit spielen, sondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruck erfordert.

Was sonst ein durch den guten Geschmack geleiteter Tonsetzer überhaupt bey glücklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, ist in dem Artikel, Ausdruck und Singstük, schon ausgeführt worden.

Von dem besondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat Tosi eine weitläufige Abhandlung gegeben. *) Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernsthaftesten Uebersetzung zu empfehlen.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum singt, um den Zuhörer für seine Geschicklichkeit einzunehmen, sondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das vollkommenste darzustellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergessen zu machen, daß er nur einen Schauspieler oder Sänger vor sich hat, je größer wird sein Ruhm werden. Die verständigern Zuhörer wollen nicht seine Kehle, sondern sein Herz bewundern. So bald sie mer-

*) S. dessen Anleitung zur Singkunst, nach Herrn Agricola Uebersetzung. S. 172. u. f. f.

ken, daß er sie von der Sache selbst abführen, und ihnen die Bewundrung seiner Kunst abzwängen will, so werden sie frostig

Deswegen wende er die ernsthafteste Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu fassen, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers auf das sicherste zu ergreifen; diesem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in seinem wahren Lichte darzustellen. Hat er überdem die Geschicklichkeit, durch selbst hinzu gesetzte Töne den Ausdruck zu verstärken, so bringe er sie an, aber nicht eher, bis er gewiß ist, daß sie diese Wirkung haben. Kann er dieses nicht, so halte er sich lediglich an dem, was ihm vorgeschrieben ist. Er hat noch genug an der besten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu studiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, ist mehr werth, als eine ganze Reihe künstlicher Läufe, die nichts sagen, als daß sie schwer zu machen sind.

Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil besteht. Der Dichter bringt sie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervor bringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen sehr tiefen Eindruck machen soll. Der Tonsetzer folget seinem Beyspiel. Er dehnet den Ausdruck weniger aus, als in der Arie; er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruck etwas schnell vor uns vorüber fahren. Dieses ausgenommen, wendet er sonst wegen der Wichtigkeit des Ausdrucks eben dieselbe Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu sehr versäumt, da man durchgehends nur große Arien macht. Eine Abwechslung von Arien und Arietten wäre um so viel besser, da es gar oft wider den guten Geschmack streitet,

streit
ber
der
den,
pfind

Ein
als
Reci
Wer
was
abge
trag
Wu
rübr
aber
verä
nen
dem
Tak
gar
in
zen,
drül
eine
sehr
was
lige
brie
der
ma
Em
tück
sam
fern
wol
geb
es
reic
Ton
setz
in
mit
best

Er
Bo

streitet, daß geringere oder bald vorüber gehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung sollen vorgestellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

A r i o s o .

Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil der Recitatives kann angesehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkommt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgebracht werden, als das übrige; ein Wunsch, ein lehrreicher Spruch, ein ruhrendes Gemälde, dabey man sich aber nicht lange aufzuhalten hat; so verändert der Tonsetzer den ungemessenen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden selten oder gar nicht wiederholt; es kommen darin keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrücke vor. Mithin ist das Arioso eine höchst einfache Arie. Es thut sehr gute Wirkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen gefälligen Contrast macht. Zu einer stillen feyerlichen Empfindung scheint das Arioso weit tüchtiger zu seyn, als alle andere Gesangarten, und eine furchtsame Aeußerung seiner Bestimmungen kann nicht wol anders, als durch dasselbe ausgedrückt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen stillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonsetzer das Arioso mit viel Einfachheit setzet, so muß auch der Sänger sich in dem Vortrag der äußersten Einfachheit, mit dem besten Nachdruck verbunden, befleißigen.

A r i s t o p h a n e s .

Ein griechischer Comödiendichter. Von seinen Lebensumständen weiß

man wenig. Das atheniensische Bürgerrecht wurde ihm streitig gemacht, aber er behauptete es. Zu seiner Zeit besaß Athen die größten Männer; denn er war ein Zeitgenosse des Sokrates und Perikles.

Damals scheint die Comödie noch keine ordentliche Gestalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwicklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieses muß man bey Aristophanes nicht suchen. Die Form seiner Comödie ist noch sehr barbarisch und mehr ein Possenspiel, als eine Handlung, in welcher sich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwickeln. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, wirkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuschauern sich befindende, zum Theil allegorische Personen auf. Der Inhalt der Handlung ist allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meistens politisch. Ausgelassener Muthwillen, Personen von Athen durch zu ziehen; ein unbedingter Vorsatz, das Volk, es koste, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Fastnachtspoffen vorzuspielen, scheint damals der Charakter der comischen Bühne gewesen zu seyn.

Diese Fehler der Einrichtung sind also nicht Fehler des Aristophanes, der sich nach der, vielleicht zum Gesetz gewordenen, Mode seiner Zeit richten mußte. Aber sein ist der unerschöpfliche und alles durchbringende Witz, die höchste Gabe zu spotten, darin ihm weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand, gleich kommt; die Sprache und der Ausdruck, den er im höchsten Grad der Vollkommenheit besessen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeschrieben wird, gesagt wird, daß die Grazien sich so, wie

wie er, ausdrücken würden. Sein ist die riesenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und ofte das ganze Volk selbst angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man sagte: daß in einer einzigen von seinen Comödien, mehr Witz und Laune ist, als man auf den meisten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stück sind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man ist auf der schlechtesten Hanswurstbühne duldet. Man kann diesen Dichter seiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es ist ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in seiner spottenden Laune ist: sein Spott greift Götter und Menschen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben um; Aeschylus, Sophokles und Euripides müssen überall seine Spottereyen aushalten. Es scheint überhaupt, daß der Geist der damaligen Comödie gewesen sey, große Männer dem Volke zum Spott Preis zu geben.

Man darf sich deswegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarchus ihn so ernstlich getadelt hat. *) Dieser Philosoph, der bey einem guten Verstand ein mit den besten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unserm Dichter ganz vermist, mußte nothwendig unwillig auf den Mann seyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich schien. Wäre dieser große Mann ein moralischer Mensch gewesen, so würde ihm der erste Ruhm unter allen Dichtern gehören; Man nehme, sagt ein großer Kunstrichter, †) aus Aristophanes Werken die

*) S. die Vergleichung des Aristophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

†) Graviana della ragion poetica L. I. c. XX. Tolto dall' opere sue questi

Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, so bleibet eine bewundernswürdige Fürtrefflichkeit übrig.

Man beschuldiget ihn insgemein, daß er durch seine Comödie, die Wolken genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der Vater Brumoi hat gezeigt, daß dieses gar nicht wahrscheinlich sey. *)

Es entsteht über die Comödien dieses außerordentlichen Geistes noch ein Zweifel, den meines Wissens niemand aufgelöst hat. Wie hat ihm eine so große Schmähsucht gegen die vornehmsten Männer des Staates, gegen das ganze Volk selbst, und so gar gegen die Götter, so ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der ursprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Ansehen nach aus solchen Schmähsungen und! Durchhehlungen der angesehensten Männer bestanden hat; die also eben so wenig strafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römischen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren sich erlaubten. Dieses Schimpfen mag in der ursprünglichen Form der griechischen Comödie so gegründet gewesen seyn, wie noch ist im Carneval unter der Maske manches erlaubt ist,

vizi, che nascon da mente contaminata, rimangono della sua poesia virtu maravigliose: quali sono l' invenzioni cosi varie, e naturali, i costumi così propri, che Platone stimò questo poeta degno ritratto della republica d' Atene, onde lo propose a Dionisio, che di quel governo era curioso; gli aculei così penetranti, la felicità di tirare al suo proposito, senza niuna apparenza di' forza, le cose più lontane; i colpi tanto inaspettati e convenienti; la fecondità, pienezza, e quel, che a nostri orecchi, non può tutto penetrare, il sale attico, di cui l'altre lingue sono incapaci d'imitarne l'espressione.

*) Theatre des Grecs T. III. p. 46. et suiv.

ist, das sonst nicht würde geduldet werden. Lucianus sagt ausdrücklich, daß die Spöttereyen einen Theil der Feste des Bacchus ausgemacht haben. *) Für diese Feste aber waren die Comödien bestimmt. Dieses scheint noch dadurch bestätigt zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Gesetz ist aufgehoben worden.

Arithmetische Theilung.

(Musik.)

Die ältern Tonlehrer sprechen vielfältig von der arithmetischen und von der harmonischen Theilung der Intervallen; deswegen bedürfen diese Wörter einer Erklärung, und um so viel mehr, da sie ist anfangen, aus der Mode zu kommen.

Es ist natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Musik eher bekannt gewesen sind, als die kleinen, und daß die Octave eher, als die Quinte, diese eher als die Terz bekannt gewesen sey. Die Alten versuchten zwischen die Töne, welche ein größeres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zu setzen, und dieses thaten sie auf zweyerley Weise; daher denn die arithmetische und die harmonische Theilung der Intervallen entstanden ist.

Dieses zu verstehen, muß man sich die Länge der Saiten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorstellen. Zwey Saiten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt, das Intervall einer Octave. **) Will man zwischen diese beyden Töne noch einen in die Mitte setzen, so muß zwischen beyden Saiten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwischen 60 und 30 fällt. Diese wird arithmetisch bestimmt, wenn die Zahl das arithme-

tische Mittel hält, das ist, wenn sie um eben so viel Theile von 60 als von 30 absteht, oder wenn sie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmonisch ausfüllen, so muß die mittlere Zahl das harmonische Mittel seyn, *) nämlich 40.

Demnach stellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetisch getheilt ist, und die Zahlen, 60, 40, 30, eine harmonisch getheilte Octave. Im ersten Fall ist das Intervall, 60 : 45 oder 4 : 3 eine Quarte: das andre 45 : 30 oder 3 : 2 eine Quinte; im andern Fall ist 60 : 40 oder 3 : 2 eine Quinte, und 40 : 30 oder 4 : 3 eine Quarte. Daher sagte man, die Octave C - c werde durch die Quarte F arithmetisch, und durch die Quinte G harmonisch getheilt, und die arithmetische Theilung der Octave gebe die Quarte unten C - F und die Quinte oben F - c, die harmonische aber gebe diese Intervalle umgekehrt; erst die Quinte C - G und denn die Quarte G - c.

Auf diese doppelte Weise pflegte man ehedem alle größeren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60 : 40, arithmetisch getheilt, giebt 60 : 50 : 40, oder die kleinere Terz $\frac{2}{3}$ unten, und die größere $\frac{1}{3}$ oben; hingegen harmonisch getheilt giebt sie 60 : 48 : 40, die größere Terz $\frac{1}{3}$ unten, und die kleinere $\frac{2}{3}$ oben.

Auf eben diese Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, so wol arithmetisch, als harmonisch. Im ersten Fall bekommt man 60 : 50 : 40 : 30; oder die kleine Terz, $\frac{2}{3}$, die Quinte $\frac{2}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ und die Octave 60 : 30 oder $\frac{1}{2}$; im andern Fall aber 60 : 48 : 40 : 30, oder die große Terz 60 : 48 oder $\frac{1}{3}$, die Quinte 60 : 40 oder $\frac{2}{3}$ und die Octave. Hieraus entstund die Anmerkung, daß die arithmetische Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder

*) Luc. in den Fischen.

**) S. Harmonie.

*) S. Harmonisch.

reinen
bleibet
efflich-

emein,
Wol-
ig des
ber der
af die-

*)
en die-
och ein
emand
eine so

vor-
3, ge-
so gar
n hin-
liegt
ungli-

mödie,
olchen
lungen
anden
asbar

wel-
n den
herren
mpfen
m der
et ge-

arne-

laubt

ist,

ntami-

a virtu

nzioni

ni così

o poe-

d' Ate-

o, che

li acu-

li tira-

na ap-

lon-

e con-

zza, e

n pud

di cui

itarne

46. et

oder kleine Tonart, die harmonische aber, die harte oder große Tonart, angebe.

Da die Quinte ein vollkommeneres Intervall ist, als die Quarte, die größere Terz vollkommener, als die kleinere, so haben die ältern Tonlehrer überhaupt gesagt: die harmonische Theilung sey für die Musik besser, als die arithmetische.

Da überhaupt diese Art, sich den Ursprung der Intervalle vorzustellen, von den Neuern selten gebraucht wird, so hat diese Erklärung ist weiter nichts mehr auf sich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verstehen lernt.

Attike.

(Baukunst.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

In der heutigen Baukunst kommen zweyerley Attiken vor. Man macht sie entweder über dem Hauptgesims, so daß sie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören, oder man setzt sie unter dem Hauptgesims, so daß sie ein wirkliches Geschos oder Stokwerk ausmachen. Von der erstern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgesims stehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wie wol diesem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch solche, die nur über einem Theil der Hauptseite stehen.

Die Attike wird in großen Gebäuden oder Pallästen über dem Hauptgeschos gesetzt, wenn man nicht zwey volle Geschosse braucht, und wird insgemein halb so hoch, als das Hauptgeschos, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, sich auszu-

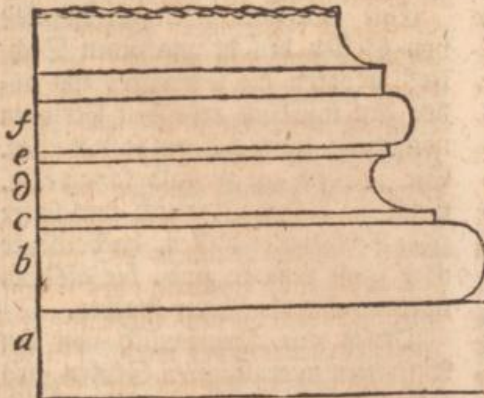
dehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geschos zusammen bringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den persönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in diesem Falle sehr wol, ein Attike über das Hauptgeschos zu setzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von außen ein gutes Ansehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeschosses durch den Gegensatz des Attike noch vermehrt wird. In diesem Fall aber müssen die Säulen und Pilaster durchaus bis an das Hauptgesims gehen, wie an dem Opernhause in Berlin; denn es steht nicht gut, wenn die Attike durch ein Gesims oder Gebälke von dem Hauptgeschos getrennt ist.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwischen zwey Hauptgeschossen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrschaft ihre Wohnungen in dieser Attike nehmen können. Eine solche ist z. E. zwischen dem Hauptgeschos an dem königlichen Schloß in Berlin, auch in dem Pallast des Cardinal Borghese in Rom. Dergleichen Attiken sind zwar sehr bequem; sie verstellen aber das Ansehen des Gebäudes etwas, oder müssen, wie auf dem berlinschen Schlosse, sehr niedrig gemacht werden.

Attischer Säulensfuß.

Eine besondere und schöne Art des Säulensfußes, der in Athen aufgekomen, und daher seinen Namen hat. Er besteht aus einem viereckigten Untersatz a, einem Pfähl b, einem Riemelein c, einer Einziehung d, noch einem Riemelein e, auf welches ein Pfähl f folget. Die Verhältnisse der Höhen dieser Theile, von unten auf gerechnet, sind folgende: 6, $4\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 3, $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. Dieser Fuß ist so wol

wol in der alten als neuen Baukunst der gewöhnlichste, und wird unter



allen Arten von Säulen, die toscani- sche ausgenommen, gebraucht. Es scheint, daß die Baumeister in Athen diesen Fuß für die jonische Säule an statt des eigentlichen jonischen Fußes zuerst gesetzt haben. *)

Avantüre.

(Dichtkunst.)

Ist bey den Heldendichtern des schwä- bischen Zeitpunktes eine Muse, die sie ordentlicher Weise angerufen, und der sie um ihren Beystand gedankt haben. Das Wort ist von den Provenzalen genommen, die vermutlich den Deut- schen vorgegangen, eine Person dar- aus zu machen. Sie ist also die Mu- se der abentheuerlichen Begebenheiten, dieselbe, welche Ariosto zu seinem Orlando Furioso und Wieland zu sei- nem Idriis hätte anrufen können.

Aufführung des Drama.

Man sagt von einem Drama, es sey gut oder schlecht aufgeführt worden; deswegen scheint das Wort Auffüh- rung schicklich, die Vorstellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtent- theils von der Geschicklichkeit der Schauspieler, und von der guten Ein-

*) S. Ionisch.

richtung der Bühne ab; aber auch der Dichter selbst kann viel dazu beytra- gen. Von dem, was zur Kunst des Schauspielers gehört, kommt in man- chem Artikel dieses Werks verschiede- nes vor: hier ist blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieser Sache hat.

Es ist sehr wichtig, daß er bey Ver- fertigung seines Stückes keinen Au- genblick vergesse, daß sein Werk nicht zum Lesen geschrieben sey, sondern bloße Reden für solche Personen ent- halte, die als handelnde Personen auf die Schaubühne treten. Diese Vor- stellung muß einen bestimmten Einfluß auf sein Werk haben. Hat sie es nicht; so kann er vielleicht ein schö- nes Gespräch schreiben; aber ein voll- kommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatischen Stücken manches beym Lesen sehr gut gefällt, das auf der Bühne schlechte Wirkung thut; und daß bisweilen die einfache- sten Dinge, die im Lesen bey nahe übersehen werden, auf der Bühne von großer Schönheit sind. Die Ursache hievon ist, weil das Drama, in so weit der Dichter es fertiget, nur ein Theil der Sache ist; die Handlung der Personen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein sehr erfahrener Schauspie- ler wäre im Stande dem Dichter zu sagen, was er so wol überhaupt, als in besondern Stellen aus Rücksicht auf die-Aufführung seines Stückes, in Acht zu nehmen habe. Wir können hie- von nur unvollkommene Winke ge- ben.

Ueberhaupt erfordert die Schaubüh- ne eine ganz eigene, nur für sie abge- passte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Person, die in einer Hand- lung begriffen ist, gestimmt seyn muß. Euripides konnte nicht wie Demosthenes, und Terenz nicht wie Cicero schreiben. Auch in der höch- sten tragischen Schreibart, muß nichts

nichts den Geruch der Lampe des griechischen Redners verrathen. Alle Wörter, die bloß dem Schriftsteller, oder dem Redner eigen sind, müssen da vermieden werden; weil die handelnden Personen weder Schriftsteller noch Redner sind. Die langen und gekünstelten Perioden sind hier gänzlich zu vermeiden, so wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entstehen; denn man spricht da ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauspieler etwas sauer wird, wozu sein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorstellung etwas dämpft, hebt sogleich bey dem Zuschauer die Täuschung auf; er verliehrt die handelnde Person aus dem Gesichte und erblickt den Dichter.

In Rücksicht auf die Aufführung, muß der dramatische Dichter sich kürzer, als jeder andre Schriftsteller ausdrücken. Aber seine Kürze muß nicht eine erkünstelte oder erzwungene Kürze seyn, dergleichen einige Schriftsteller, nach dem Muster, das Tacitus gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wie wol er mehr die Sachen, als den Ausdruck betrifft, von welchem kaum die besten dramatischen Dichter frey sind. Er besteht darin, daß sie ihre Personen so gar ofte mehr sagen lassen, als der, mit dem sie sprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil dessen, was gesagt wird, gehört ofte bloß für den Zuschauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine bessere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Personen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, stellt er sich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Mienen und der Ton ihrer Stimme, auszudrücken vermögen, so wird er an sehr viel Orten weniger sagen, als ein anderer Schriftsteller, der eben dasselbe historisch, rednerisch oder poetisch zu sagen ge-

habt hätte. Denn selbst die Winke und das sogenannte stumme Spiel kommen ihm zu statten.

Eine vorzügliche Aufmerksamkeit von Seiten des dramatischen Dichters erfordern die Auftritte, wo außer den wirklich redenden Personen noch mehr andre zugegen seyn müssen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Personen vorkommen, da doch vier oder fünfe zugegen sind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieses gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernsthaften Stücken, wo die handelnden Personen in die höchste Leidenschaft gesetzt sind. Da hat der Dichter am wenigsten zu thun, weil der höchste Grad starker Leidenschaften mehr stumm, als beredt macht. Mit desto größerer Ueberlegung hat er auf die Wirkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiste erwarten sollte, mißlingen den Schauspielern gar zu ofte, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter versteht es insgemein darin, daß er verschiedenen Personen Reden in den Mund legt, wo sie schweigen sollten, weil er den Auftritt nicht will stumm lassen.

Es ist zu wünschen, daß Kunstrichter, welche die Schauspiele fleißig besuchen, auf diejenigen Stellen besonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rücksicht auf die wirkliche Aufführung, etwas versehen hat, und daß sie ihre Bemerkungen zum besten der dramatischen Dichter bekannt machen. Denn es sind vielleicht über keinen Theil der schönen Künste weniger Beobachtungen, als über diesen gesammelt worden.

Aufhaltung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheint bequem, um einen in den schönen Künsten verschied-

dent
bene
ten
Ver
glau
ripid
man
geni
gen,
aufg
ander
der
kennt
halte
durch
tung
Hias
chen;
nimmt
wird
aber
men
laus
Vorse
Hax
Erwa
gierde
sehen,

In
die
eben
bey
Ein
seyn,
haltung
gleich
derglei
als d
Aufha
denn,
tur in
In all
lungen
und ve

Die
große
sie hat
Selbst
vorkom
Erst

dentlich vorkommenden Kunstgriff zu benennen. Er besteht in einer geschickten Verzögerung der Auflösung einer Verwicklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerspiel des Euripides, Iphigenia in Tauris, glaubt man, daß die Erkenntnis der Iphigenia und des Orestes so gleich erfolgen, und also ein Hauptknoten werde aufgelöst werden, so bald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntnis aufzuhalten, und die Aufhaltung so gar durch einige Auftritte durch zu führen. Eine solche Aufhaltung finden wir auch im VII B. der Ilias. Hector fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Aufforderung an; man wird begierig, den Streit anzusehen: aber Agamemnon und Nestor kommen dazwischen, halten den Menelaus zurück, der endlich von seinem Vorsatz absteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unsere Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwicklung der Sache zu sehen, noch mehr gereizt.

In dieser Reizung besteht demnach die Wirkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Entwicklung desto größer. Ein Werk kann zwar so beschaffen seyn, daß die Vorstellungen ohne Aufhaltung, wie ein sanfter und immer gleich fließender Strom, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darin Verwicklungen und Aufhaltungen vorkommen; es sey denn, daß alles in der höchsten Natur und Einfachheit auf einander folge. In allen andern Fällen sind Verwicklungen und Aufhaltungen nöthig, und von großer Wirkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur große Hauptverwicklungen eines Werks, sie hat auch in kleinen Theilen statt. Selbst in einzeln Gedanken kann sie vorkommen. So ist in folgender Erster Theil.

Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

Poscimus. Si quid vacui sub
umbra
Lusimus tecum, quod et hunc
in annum
Vivat et plures: age dic Lati-
num

Barbite carmen. *)

Das erste Wort, Poscimus, erweckt die Erwartung, was das seyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht also einen Knoten; dieser wird durch alles, was zwischen Poscimus und age dic steht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung größer.

Auch in der Musik giebt es größere und kleinere Aufhaltungen. In den größern wird ein Gedanke so behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß sein End erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekommt. **) Kleinere Aufhaltungen kommen beständig bey Auflösung der Dissonanzen vor, da ein dissonirender Accord, dessen Auflösung man erwartet, erst noch durch andre Dissonanzen geführt und hernach aufgelöst wird.

Bey jeder Verwicklung ist nothwendig eine Aufhaltung. Hier ist nur von der die Rede, welche der Künstler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorstellungskraft desto mehr zu reizen. Er muß sich dieses Kunstgriffs nicht allzu ofte bedienen, sonst ermüdet er. Die Aufhaltung ist von derjenigen Gattung Schönheiten, die sparsam und mit genauer Beurtheilung, wo sie nöthig seyn möchte, gebraucht werden muß. In der Musik wird der, welcher immer den kürzesten Weg zum Schluß eilet, unschmackhaft und wässerig; der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege schließt, wird nicht weniger lang-

*) Hor. Od. I. 32.

**) S. Cadenz.

langweilig und verdrüsslich. Es lassen sich hierüber keine Regeln fest setzen. Ein scharfes Urtheil ist die beste Regel, und der Kunstrichter kann nichts mehr thun, als den Künstler vermahnen, aufmerksam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunstgriffe zu seyn; damit er nicht aus Unachtsamkeit fehle.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorstellung verwechselt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwicklung uns beschäftigt, nicht aus dem Gesichte verlieren, sie ist ein Theil davon; diese aber bricht sie ab, und setzt etwas anders dazwischen. Dadurch entstehet eine widrige Wirkung, weil der Zusammenhang der Vorstellungen wirklich zerrissen wird. Nichts ist verdrüsslicher, als eine Geschichte zu lesen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß sie sich nun entwickeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geschichte ganz aus dem Gesichte verlohren werden. Die Episoden, wenn sie recht geschickt angebracht werden, gehören einigermaßen auch zu der Aufhaltung. *)

Auflösung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Kunstsprache verschiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdrückt, zum Kunstwort gemacht werden. Auflösung bedeutet überhaupt die Herstellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwicklung. Dergleichen Auflösungen kommen in Werken der schönen Künste verschiedentlich vor. In der Musik wird die Harmonie ofte verrückt; daher entstehen die Dissonanzen, die eine wirkliche Unordnung sind, aus welcher durch die Auflösung, die Ordnung und völlige Harmonie wieder hergestellt wird: In

*) S. Episode.

der dramatischen Handlung ist allemal Verwicklung; verschiedenes streitet gegen einander, am Ende der Handlung entwickelt sich alles durch die Auflösung, die deswegen in der französischen Sprache Dénouement, (Entwicklung des Knotens) genannt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynabe jede Vorstellung, darin vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehört, hat eine Verwicklung, und kann deswegen einer Auflösung fähig seyn. Also kommen diese beyden Sachen fast überall vor.

Man kann keine Herstellung der Ordnung sehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm gerührt zu werden. Daher kommen Verwicklungen und Auflösungen so vielfältig in den Werken der Kunst vor, weil sie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Ursprung alles Vergnügens ist in der Thätigkeit unsers Geistes zu suchen; diese fühlen wir zu wenig, wenn unsre Vorstellungen unaufgehalten in einem sanften Laufe fortgehen; denn da ist nirgend eine Anstrengung nöthig, durch welche wir uns unsrer Thätigkeit bewußt sind. Diese empfinden wir nur bey Hindernissen, bey gegen einander laufenden Vorstellungen, bey dem Streit der Elemente, die auf uns wirken. Da bemüht sich der Geist die Ordnung wieder herzustellen: je schneller und vollkommener dieses geschieht, wenn nur vorher die Anstrengung aufs höchste gestiegen ist, je größer ist das Vergnügen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieser Sache nicht treiben; sondern von den Auflösungen sprechen, worüber Kunstverständige schon längst besondere Betrachtungen angestellt haben.

Auflösung der dramatischen Verwicklung. Dadurch versteht man die Hauptauflösung, wodurch das ganze Stück sein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechischen Worte

Cata-

Ca
Be
vol
vor
nen
ben
und
mö
hebt
des
dem
war
ten
sind
und
Erfi
sich
sone
dige
fran
aber
daß
der
was
folg
mach
han
The
Ent
Mör
der
den
hann
völlig
Addi
Held
Ausg
die g
wird.
Di
sie na
zu re
ist si
Hand
daß n
wahr

*)
28
78

Catastrophe genennet. *) Wie eine Berathschlagung, wenn sie ordentlich vollendet wird, einen Entschluß hervor bringt, so hat jede Handlung einen Erfolg; nämlich es wird etwas bewürkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensschluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reise gerichtet war, endiget dieselbe. In verwickelten Handlungen, wie die dramatischen sind, finden sich entweder Hindernisse und Schwierigkeiten, die sich dem Erfolg entgegen stellen; oder es zeigt sich in dem Charakter der Hauptpersonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glücksumständen entstehen muß; wobey sich aber so viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren. Dasjenige, was diesen Ausgang oder jenen Erfolg bestimmt und auch begreiflich macht, ist eigentlich die Auflösung der Handlung. So ist im Oedipus in Theben des Sophokles die völlige Entdeckung, daß jener der Sohn und Mörder des Laïus sey, die Auflösung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg bestimmt, daß Oedipus den Thron verläßt und sich selbst verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; und so ist in Addison's Cato der Selbstmord dieses Helden die Auflösung, wodurch der Ausgang der Sache bestimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

Die Auflösung ist vollkommen, wenn sie natürlich und vollständig ist, auch zu rechter Zeit geschieht. Natürlich ist sie, wenn sie nicht nur aus der Handlung selbst entsteht, sondern so, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrscheinliches in den Ursachen ist,

*) Catastrophe: *conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam.* Scalig. Poet. L. I. c. 9.

wodurch sie bewürkt wird. Der Charakter des Cato macht seinen Entschluß sehr natürlich; eben so natürlich ist die so ofte vorkommende Auflösung in Comödien, da ein Vater seinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben gesucht hat; daß ein listiger Mann, wie Ulysses, aller Hindernisse ungeachtet zu seinem Zweck kommt; daß eine tollkühne Unternehmung zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglücklichen Ausgang bewürkt. Es kommt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Zufälle habe, daß er keine Wirkung zeige, deren Ursache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall herab bringe, der dem natürlichen Lauf der menschlichen Dinge nicht angemessen sey. Es ist aber nicht genug, daß er selbst die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der physischen oder sittlichen Natur begreife; auch der Zuschauer muß ihn begreifen. Deswegen muß der Dichter bisweilen schon von weitem gewisse Sachen einfließen lassen, die hernach bey der Auflösung alles begreiflicher machen. Dieses nennt man die Auflösung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung statt hat, so muß auch der Dichter bey seinen Auflösungen keinen machen. Laßt er eine Paßion, oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzusehen war, plötzlich einen solchen finden, so geschehe es so, daß aus der Lage der Sachen, erst nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können. Es giebt bisweilen Auflösungen, die aus Unnatürliche gränzen, und eben deswegen sehr schön werden; weil das, was unmöglich geschehen hat, desto lebhaftere Eindrücke macht, wenn man es wirklich und aus begreiflichen Ursachen bewürkt findet. So scheint es unnatürlich, daß ein

Mensch plötzlich seine Sinnesart ändern, daß er aus einem Bösewicht ein rechtschaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden sich wirkliche Veränderungen dieser Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Cornelle seinem Trauerspiel Rodogune durch eine andre Auflösung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Cleopatra auf den höchsten Gipfel kommen lassen. Denn hätte sie durch eine Rückkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erst über ihr Vorhaben gestutzt; dieses hätte sie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle sind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte sogar diese Auflösung im dritten Auftritt des vierten Aufzuges vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus sagen läßt:

Vos larmes dans mon coeur ont
trop d'intelligence,
Elles ont presque éteint cette ar-
deur de vengeance.
Je ne puis refuser des sours à
vos pleurs.
Je sens que je suis mère auprès
de vos douleurs.
C'en est fait, je me rends et ma
colère expire,
Rodogune est à vous, aussi bien
que l'empire.

Da man Beyspiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menschen hat, so könnten dergleichen zu Auflösungen bisweilen versucht werden.

Es verdienet wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verschiedenlich Auflösungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es ist nicht mehr seyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflösung dadurch, daß ein längst vergessener, oder für todt gehaltenener Mensch plötzlich wieder erscheint; daß

ein Vater sein Kind erkennet, daß er längst vergessen hatte. Dergleichen Auflösungen sind zwar noch ist möglich; sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Claverey, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die geringere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlobbren Person nachzufragen, viel natürlicher waren, als sie iso sind.

Die unnatürlichsten Auflösungen sind die, welche man Maschinen nennt, davon in einem besondern Artikel gesprochen worden.

Zur vollkommenen Auflösung gehört auch die Vollständigkeit, die darin besteht, daß unsre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung so erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß sich die einzelnen Personen, die Vorfälle, die in der Handlung aufstossen, als so viel Linien vorstellen, die entweder gerade oder krumm sich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder sich verlieren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Gesichtspunkt hingehen. Die Charaktere müssen völlig entwickelt seyn, daß der Zuschauer nichts mehr davon zu wissen verlanget; die verschiedenen Unternehmungen müssen ihr Ende so erreichen, daß die Fortsetzung derselben unmöglich wird, und das Schicksal der Personen muß durch die Auflösung völlig bestimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entstehen kann. Plautus hat verschiedentlich gegen diese Vollständigkeit der Auflösung gefehlt. So hat sein Stück, das er *Mossellaria* genennt hat, eine so unvollständige Auflösung,

daß d

wird.
Es
einige
legt al
einige
weiter
unsre
befried
nicht.

End
ter Sei
unsre C
komme
nicht H
weilen
ist; *)
haftigt
der abr
tig, w
stellung
sten C
läßt.

Vom
lösung
sprocher

Will
aller die
gen alle
kommen
wenden
len, da
obachtet
für alle
daß jen
würden.
Regeln:

Was
dramati
kann au
angewen
ter habe
weil der
Zwang f
gen leich

Auf
Musik.
sung in

*) S.
**) S.

daß das Ende davon ganz abgeschmakt wird.

Es ist zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflösung zuletzt alle Personen auf die Bühne vereinige; genug, wenn dieselbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unsre Erwartung über die Personen befriediget, sie seyn zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflösung zu rechter Zeit geschehen; nämlich, wenn unsre Erwartung auf das höchste gekommen ist. Nicht eher, weil sie sonst nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig ist; *) nicht später, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beydes ist sehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorstellungen bey der Auflösung die stärksten Eindrücke im Gemüthe zurück läßt.

Vom Ausgange, der durch die Auflösung bewürkt wird, ist besonders gesprochen worden. **)

Will man gegen die Wichtigkeit aller dieser Anmerkungen, so wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stücke sehr gefallen, darin diese Vorschriften nicht beobachtet sind; so kann man einmal für alle dieses zur Antwort nehmen, daß jene Stücke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch diese Regeln wären beobachtet worden.

Was hier von der Auflösung der dramatischen Handlung angemerkt ist, kann auch auf die epische Handlung angewendet werden. Die Kunststrichter haben davon weniger geschrieben, weil der Dichter in dieser weniger Zwang fühlt, und also allen Forderungen leichter genug thun kann.

Auflösung der Dissonanz in der Musik. Hier wird das Wort Auflösung in einer ganz besondern engen

*) S. Aufhaltung.

**) S. Ausgang.

Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herstellung der völligen Harmonie, sondern nur eine gewisse Gattung derselben bekommt den Namen der Auflösung. In den beyden hiebey geschriebenen Beyspielen wird die Har-



auf liegenden Nachdrucks, merklichen Eindruck machen, und dem Gehör ein wirkliches Verlangen nach der Herstellung der Ordnung erwecken; so muß diese Herstellung auf eine befriedigende Weise geschehen. Daher sind die Regeln von der Auflösung der Dissonanzen entstanden. Je langsamer die Bewegung ist, und je daurender oder nachdrücklicher der Eindruck der Dissonanzen gewesen ist, je genauer muß man sich bey ihrer Auflösung an diese Regeln binden. Ein kleines Versehen dabey wird einem wohlgeübten Ohr sehr empfindlich.

Diese Regeln sind von den ältern Tonsetzern größtentheils für die langsamen Choräle und für die nachdrückliche Allabreve Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit großer Genauigkeit will behandelt seyn. Daß große Meister in geschwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, sich nicht allemal pünktlich an diese Regeln binden; (wie wol auch da die größten Meister sich am wenigsten Freyheiten erlauben) soll Anfänger, oder minder geübtere, nicht zur Nachlässigkeit verleiten. Es ist allemal sicherer, sich die Regeln ganz geläufig zu machen, damit sie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der Auflösung in die nächste diatonische Stufe unter sich, so daß sie daselbst zu einer Consonanz wird. Diese letzte Bedingung bestimmt die Fortschreitung oder das Stillliegen des Basses, wenn die Dissonanz in den obern Stimmen ist; und der obern Stimmen, wenn die Dissonanz im Bass ist. Wie diese Regel der Auflösung in allen Fällen beobachtet werde, erhellet aus der Tabelle der Dissonanzen. *) Von der großen Septime,

*) S. Dissonanz.

die aufwärts geht, ist anderswo gesprochen worden. *)

Rameau und die, welche seine Theorie annehmen, haben Dissonanzen, welche bey der Auflösung einen diatonischen Grad herauf treten. Diese sind bis ist von den deutschen Harmonisten nicht angenommen. **)

Aufputzen der Gemählde.

Es ist eine für die Liebhaber der Malerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andre Zufälligkeiten schadhast, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer ersten Schönheit können hergestellt werden. Dieses Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit sehr hoch gebracht, und dadurch manches schöne Stück, das schon als verdorben, oder fast ausgelöscht, in einen Winkel gesetzt, und der Vergessenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu großem Ansehen gebracht. Man hat sogar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er sey Leinwand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verschiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine große Vorsichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann sich daran waget, so läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in schlechten Zustand gerathene, Stücke besitzen, müssen sich sehr wol versehen, daß sie selbige durch ungeschickte Aufputzer nicht noch mehr verderben lassen. Es ist deswegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der besten und erfahrensten Künstler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches

*) S. Septime.

**) S. Dissonanz. Sexte.

ches f
nicht
ist zw
aber
ste an
De
der sei
dem g
in die
man e
verfick
sist H
rie-
che G

Die
eines
die Un
mal in
rer we
angeze
ist von
darin
gewiss
sicht,
spektir
oder
stellt,
Stand
sichtst
Der
dient
leuten
Bestin
nach t
hen u

Die
der,
oder d
von z

*) S
11

ches sich keiner wagen soll, der darin nicht vollkommen unterrichtet ist. Es ist zwar viel davon bekannt worden, *) aber niemanden zu rathen, die Künste an guten Gemälden zu probiren.

Der Maler, Schulze, in Berlin, der seit vielen Jahren diese Kunst mit dem glücklichsten Erfolg ausübet, ist in diesen Gegenden der einzige, dem man auch die besten Sachen mit Zuversicht anvertrauen kann. Auch besitzt Herr Kiedel, churfürstl. Gallerie-Inspector in Dresden, vorzügliche Geschicklichkeit in dieser Kunst.

A u f r i ß.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzeln Theils desselben, in der die Umrisse aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Größe angezeigt werden. Diese Zeichnung ist von der perspektivischen Zeichnung darin unterschieden, daß weder ein gewisser Augenpunkt, noch eine Ansicht, dazu genommen ist; da die perspektivische Zeichnung das Außere oder Innere eines Gebäudes so vorstellt, wie es aus einem gewissen Stand und in einem gewissen Gesichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeister und den Werkleuten zur beständigen Richtschnur in Bestimmung aller Theile. Denn nach diesem Riß nehmen sie alle Höhen und Breiten eines jedes Theiles.

A u f s c h l a g.

(Musik.)

Die schwache Zeit des Takts, da der, so den Takt schlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufschlag

in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten besteht. *) Man sagt von einem Tonstück, es fange im Aufschlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der letzten Zeit eines Takts anfängt, auf welche sogleich der Anfang des zweyten Takts folget. So muß ein Gesang anfangen, dessen Text jambisch ist, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erste Sylbe oder der erste Ton des Takts ist immer nothwendig lang. Also behandelt die Musik die jambische Versart, als wenn sie trochäisch mit einer vorgesezten kurzen Sylbe wäre. Anstatt

Komm Do | ris komm | zu je | nen
Su | chen,

liest der Tonsetzer:

Komm | Doris | komm zu | jenen |
Buchen. **)

A u f s c h r i f t.

(Beredsamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedruckt wird. ***) Man kann die Aufschrift, ob sie gleich nicht nothwendig in Versen gemacht wird, als eine besondere Art des Sinngedichtes ansehen, und sie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufschrift soll, ihrer Absicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeste und nachdrücklichste Weise sagen. Sie gehört deswegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe schätzen soll; dann es ist ofte schwerer eine vollkommene Aufschrift, als eine große Rede zu machen. Eine weitläufige Sache durch wenige Meisterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel sagen, ist in redenden Künsten gerade das schwerste.

H 4

*) S. Takt.

**) S. Takt, Zeiten.

***) S. Denkmal.

*) S. Bibliothek der schönen Wissensch.
IV. Theil.

reste. Da man weder Beschreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft stark zu rühren, so müssen die wenigen Ausdrücke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfachheit seyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufschrift zu machen, und noch gehört ein glücklicher Augenblick dazu. Wie viel man auch in der kürzesten Aufschrift sagen könne, siehet man aus der, welche Poussin auf das Grabmal einer Schäserin in einem berühmten Gemälde gesetzt hat: Auch ich war in Arcadien. Man lese nach, was der Abt du Bos *) hierüber angemerkt hat.

Die Alten waren oft sehr glücklich in Aufschriften, und denen, welche in dieser Art zu arbeiten haben, ist zu rathen, daß sie die Aufschriften, welche Pausanias in seiner Beschreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den griechischen Antologien findet, auch die besten von denen, die man aus alten Denkmälern gesammelt hat, fleißig studiren.

Außer der sinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruck zu der Aufschrift erfordert. Er muß Einfachheit, Stärke, Kürze verbinden, und von sehr gutem Wohlklang seyn, damit er desto gewisser im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, sollte die Aufschrift in Versen seyn, in halben Versen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemistichia, Distichia, Tetrasticha, nennt. **) Weil man aber in einer so sehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, so geht dieses nicht allemal an. Anstatt der Verse muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es ist daher eine besondere Schreibart für die Aufschriften ent-

*) Reflexions sur la poesie et la peinture T. I. Sect. VI.

**) S. Vers.

standen, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muster einer guten Aufschrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz stehenden Capelle, darin die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zusammen gelegt sind, zu lesen ist.

DEO. OPT. MAX.
CAROLI INCYTI FORTISSIMI
DUCIS BURGUNDIAE EXERCITUS
MURATUM
OBSIDENS AB HELVETIIS
CAESUS
HOC SUI MONUMENTUM RELIQUIT.

Wegen der edlen Einfachheit verdienet auch die Aufschrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden: LAESO ET INVICTO MILITI. Hingegen ist auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieser Stadt eine deutsche Aufschrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Maler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufschriften erläuterten. Es läßt sich leicht sehen, daß ein Gemälde dadurch sehr viel gewinnen kann *). Aber es ist schwer sie so schicklich anzubringen, als Poussin in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch sind sehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denkmäler, auf Gefäße, und andre Nebensachen des Gemäldes angebracht werden. Wem ein Kupferstich von Fuesli, der 1768. in London heraus gekommen ist, darauf Dion, wie er in Syrakusa ein Gespenst sieht, vorgestellt wird, zu Gesichte kommt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufschriften anzubringen, auf einmal sehen. Die

Sache

*) S. du Bos Reflex., etc. T. I. sect. 13.

Sache
genaue

Der
lung,
bigen
Auftri
fängt
Bühn
tigen
in de
und r
Auftr
die I
Perso
de de
nichts

Di
Aufzu
re La
diese
unter
gel d
Persi
Hani
weg
daß
ans
seyn
folge
soll.
Sach
so w
ten.
köm
zwe
ne l
tret
red
wie
für
stef
ert
jed
der
gle

Sache ist wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung. *)

Austritt.

(Schauspiel.)

Der Theil der dramatischen Handlung, der ununterbrochen von denselbigen Personen behandelt wird. Ein Austritt ist zu Ende, und ein neuer fängt an, so bald eine Person von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzu kommt. Daß in den dramatischen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darin erscheinenden Personen voran stehen, ist eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf sich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stück, ihre Länge, die Anzahl der Personen, diese Punkte sind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Person ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weg gehen noch auftreten soll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer seyn, sondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung stehen soll. Beydes erfordert die Natur der Sache. Doch werden diese Regeln, so wie alle andere, vielfältig übertreten. In den englischen Comödien kommt dieses besonders oft vor, daß zwey Personen abtreten und die Bühne leer lassen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; so daß man lange nicht weiß, wie diese hieher kommen, oder in was für Verbindung sie mit den vorigen stehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt sich für jeden Fehler eine Entschuldigung finden. Gewiß aber ist es, daß dergleichen nicht zusammenhängende Auf-

*) S. Allegorie, Historie.

tritte die Aufmerksamkeit zerstreuen, und daher wirkliche Fehler sind.

Aus allzu ängstlicher Beobachtung des Zusammenhanges begehen die französischen und deutschen Dichter einen andern Fehler, der wirklich anstößig ist. Sie lassen oft die Ankunft einer neuen Person förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob sie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieses Mißtrauen in die Aufmerksamkeit des Zuschauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo diese Ankündigung nöthig ist; aber sie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung ist die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Personen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für sich handelt, als wenn die andere sie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutsamkeit anzubringen sind. Insgemein sind sie abgeschmakt: Unsere Schaubühnen sind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen sehr lustig, wovon Plautus in dem zweyten Austritt des zweyten Aufzugs im Paenulus ein gutes Beispiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts, oder sehr wenig Worte gesprochen werden, sind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewissen Gelegenheiten sehr gute Wirkung thun; wenn nur der Dichter sich auf die Geschicklichkeit der Schauspieler verlassen könnte. In der Oper wären sie leichter zu behandeln; weil die Musik der stummen Handlung zu Hülfe käme. Der besondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, ist anderswo gedacht worden. *)

H 5
*) S. Aufführung.

Aufzug.

n la-
r ei-
nge-
bey
nden
dort
benen
d, zu

SIMI
ER-

TIIS

RE-

bedienet
invali-
u wer-

MI-
em der
dieser
t, die
chande

ge auf-
gethan
Werke,
ch Auf-
ist sich
olde da-
ann *).
klich an-
dem an-

Doch
Sie kön-
ntmäler,
rchen des
n. Wem
er 1768.
f, darauf
ein Ge-
, zu Ge-
auf vie-
ten anzu-
n. Die
Sache

h. sect. 17.

A u f z u g.

(Schauspiel.)

Ein Haupttheil der dramatischen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauspielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer solchen Handlung, daß sie unterbrochen, und daß der Ort, wo sie vorgeht, von Personen leer werde. Man kann also weder die Aufzüge an sich selbst, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung bestimmen. Wahrscheinlich ist es, daß die Aufzüge zufälliger Weise entstanden sind. Wenn es wahr ist, daß die dramatischen Schauspiele ursprünglich nur aus Chören bestanden, und daß nachher eine Handlung zwischen die Chöre ist eingeführt worden, wie Aristoteles und fast alle Alten versichern; so hat man die Chöre, als das Wesentliche, die Handlung, als das Zufällige, bey diesen Spielen angesehen, und deswegen alles, was zwischen den Chören gesprochen wird, *Episodia* genannt. Darin muß also der Ursprung, das Drama in verschiedene Aufzüge abzutheilen, gesucht werden. Obwohl nun dieser Umstand nur vom Trauerspiele ausdrücklich berichtet wird, so ist er doch vermuthlich auch vom Lustspiel wahr, in welchem ursprünglich auch Chöre gewesen, die nachher abgeschafft worden sind, weil man bemerkt hat, daß die Zuschauer, denen die Unterbrechung zu lange währte, währenddem Chor davon gegangen. Nach Abschaffung der Chöre wurde eine bloße Zwischenzeit zwischen den Aufzügen gelassen, welche aber endlich auch abgeschafft worden, so daß in den lateinischen Lustspielen, die Aufzüge ganz an einander hängen, und ofte sehr schwer von einander zu unterscheiden sind.

Diesem nach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu suchen:

Neve minor, neu fit quinto
productior actu

Fabula, quae posci vult, et
spectata reponi. *)

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die ersten Erfinder bloß zufälliger Weise für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatischen Stücke der Alten sind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerspiel ist allemal eine Zwischenzeit von einem zum andern; nur im lateinischen Lustspiel fehlt sie bisweilen. Diese Zwischenzeit wurde durch den Gesang des Chors angefüllt; im Lustspiel wurde anfänglich darin getanzt, welches doch nicht allezeit geschehen ist. Darin aber unterscheidet sich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwischenraum nicht so weit vorrücken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt sind. Denn gemeinlich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorigen gelassen worden. Es giebt Trauerspiele, die offenbar nur aus einem Aufzug bestehen würden, wenn man die Chöre daraus weg ließe. Die Neuern lassen vieles in dieser Zeit hinter der Bühne geschehen.

Doch findet man auch Beyspiele bey den Alten, daß die Handlung zwischen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. In den um Schutz stehenden des Euripides versammelt Theseus zwischen dem 2ten und 3ten Aufzug das atheniensische Volk, und dieses faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls sie die Leichname der erschlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabsolgen lassen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyseits gesetzt, so läßt sich noch verschiede-

*) De Art. 189. 190.

verschie
keit ode
führen.
es nich
müden
Vorstel
hen.
seine
blit sch
äußerl
der Leb
ses sch
thun.
Zwisch
der A
Ende
und a
Hi
Scha
schau
das
stellu
einzel
wozu
heit
gedie
sichte
daß
diese
den.
gem
und
weg
Zwi
gen
wir
G
ger
not
oft
mu
der
Di
we
we
au
mu
we
gel

verschiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen. Erstlich ist zu überlegen, ob es nicht für den Zuschauer etwas ermüdend seyn würde, eine so lange Vorstellung ununterbrochen anzusehen. Da es höchst wichtig ist, daß seine Aufmerksamkeit keinen Augenblick schlaff werde, so muß man auch äußerliche Mittel anwenden, sie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieses scheint eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kommt noch, daß jeder Zwischenraum, insonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwicklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und also die Aufmerksamkeit reizet.

Hiernächst ist es dem Zweck des Schauspiels gemäß, daß der Zuschauer bisweilen Zeit habe, so wol das vorhergehende in eine Hauptvorstellung zusammen zu fassen, als über einzelne Theile desselben nachzudenken, wozu ihm die Zwischenzeit Gelegenheit giebt. In der griechischen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Absichten behülflich, und es ist offenbar, daß die meisten griechischen Chöre aus diesem Gesichtspunkt verfertiget worden. Sie sind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrücke sich etwas setzen und befestigen können. Es ist deswegen sehr übel gethan, wenn die Zwischenzeit mit solchen Vorstellungen des Tanzes oder der Musik besetzt wird, die diese hindern. *)

Ein solcher Abschnitt kann auch in gewissen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft sich oft, daß der Dichter nur eine Person muß auftreten lassen, die nicht anders, als allein erscheinen kann. Diesem Umstand zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranstaltet werden, oder eine Person, die allein auf der Schaubühne geblieben ist, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgesetzt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung ein-

*) S. Zwischenzeit.

zuziehen: alsdenn entsteht nothwendig ein Zwischenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgestellt werden: alsdenn ist die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerspiels, die sieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig ist, muß die Handlung nothwendig still stehen, bis dieser Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgestellt werden, vorbey ist. Wenn der Dichter diesen Raum, wie in einigen neuen Schauspielen geschieht, bloß mit Reden über allgemeine Morales, oder locos communes anfüllen wollte, so würde er langweilig werden. *)

Aus diesen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal so abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umstände zum Grunde habe. Von der willkürlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang seyn sollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben sehr kurze und sehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beständig angetroffen wird, so ist doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

Aufzug.

(Musik.)

Ein Constück, welches in den Schauspielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und bey Tänzen gespielt wird. Weil in der Oper und bey Tänzen Aug und Ohr immer zugleich beschäff-

*) S. Pratique du théâtre par l'abbé d'Aubignac L. III. ch. 6.

beschäftiget werden, so hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geschieht, als daß die spielenden Personen mit gewissem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derselben sich feyerlich von einem Orte zum andern hin begeben, solche Tonstücke nöthig, welche diesen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbildeten.

Das Wesen des Aufzuges ist eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geschieht, angemessen sey. Dazu gehört eine starke Besetzung aller Stimmen, große Vollständigkeit der Harmonien, und ein feyerlicher stark abgemessener Takt. Nur ein guter Harmoniste kann sich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an diese Gattung machen.

Augenblick.

(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Historienmahler zu seiner Vorstellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemälde keine Folge von Begebenheiten statt findet, sondern alles still stehet, so kann von einer Geschichte in dem Gemälde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgestellt werden, das ist, der Mahler drückt eine gewisse Scene aus, wie sie in einem von ihm gewählten Augenblick gewesen ist.

Die Wahl des Augenblicks ist ein wichtiger Theil der Erfindung des historischen Gemäldes. Denn jeder Augenblick einer wichtigen Handlung hat seine besondern Umstände, und giebt den Personen besondere Empfindungen. Der Mahler, der sich z. E. überhaupt vorgesezt hat, Christum am Kreuz zu mahlen, kann entweder den Augenblick wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit seinen Verwandten in einer gewissen Gemüthsruhe vom Kreuz herunter spricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangst ist, oder,

da er ruft: es ist vollbracht u. s. f. Jeder dieser Augenblicke kann dem Gemälde einem besondern Charakter, eine besondere Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenschaften u. s. f. geben.

Der Mahler muß deswegen, nach der Wahl der Materie, der Wahl des Augenblicks ernstlich nachdenken. Er muß der Geschichte, die er vorstellen will, durch alle Augenblicke nachgehen, sich bey jedem alle Umstände wol vorstellen, und erst alsdenn von allen den wählen, der sich zu seiner Absicht am besten schiket. Sowol die mahlerische als die poetische Anordnung hängen von dem gewählten Augenblick ab.

Bey einem gemeinen und sehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenblicks, das Ansehen der Reuigkeit bekommen. Z. E. der Mahler würde sehr viel neues anbringen können, der für seinen gekreuzigten, oder sterbenden Christus den Augenblick wählte, da das Erdbeben entsteht.

Augenblick. (Schauspiel.) Auch die Schauspieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müssen gewisse Augenblicke sich besonders empfohlen seyn lassen. Dergleichen giebt es in wichtigen Handlungen, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigsten sind; wo es wichtig ist, daß der Zuschauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollständigen Nührung zu kommen. Sowol Dichter als Schauspieler haben darauf zu denken, dem Zuschauer diese Zeit zu geben. Denn wenn man sie zu schnell sollte vorbegehen lassen, so würde der Eindruck nicht stark genug seyn. Der Mahler hat bey solchen Augenblicken den Vortheil, daß er alles fest hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wol zu bemerken. Der Schauspieler muß nothwendig die Personen in solchen

den A
ßen,
grupp
Schul
Traue
genbli
hemm
lich,
der gr

Die
und V
keit in
bildung
stellun
Kunst
und
dieses
noch
wie A
pflegt
in de
größt
mübu
das
nen;
alles
eben
hat
seiner
ten.
in E
zuahr
Grad
mit
einme
tenen
von
die gr
fes
wunt
dieser
Gege

*)
*)

den Augenblicke in das beste Licht setzen, und auf das vortheilhafteste gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerspiele, wo einige stumme Augenblicke, da die ganze Handlung gehemmt scheint, und jeder nur innerlich, mit sich selbst zu thun hat, von der größten Wirkung sind.

Augenmaaß.

(Zeichnende Künste.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältnisse mit solcher Genauigkeit ins Auge zu fassen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorstellung davon hat. In zeichnenden Künsten ist das Augenmaaß das erste und unentbehrlichste Talent. Wo dieses fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maasstab. Der Zeichner muß, wie Michel Angelo sich auszudrücken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben, und einer der größten Mahler sagt: die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. *) Nach eben dieses großen Meisters Urtheil, hat Raphael selbst einen guten Theil seiner Größe dem Augenmaaß zu danken. Es setzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenstand nachzuahmen, sondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit großer Kraft rühret. **) Wer einmal von den in Papier ausgeschnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genff etwas gesehen hat, wird die große Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundernswürdigen Wahrheit weiß dieser außerordentliche Künstler jeden Gegenstand bloß durch ausschneiden

*) Menges über die Schönheit und über den Reichthum in der Malerey. Vorrede S. XIV.

**) S. Wahrheit.

in Papier, ohne vorher gegangene Zeichnung, darzustellen.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Übung scheint doch allemal viel dazu beyzutragen. Fast alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherstellung der Kunst gelebt haben, besaßen das Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man sieht viele Zeichnungen und Gemälde aus Albrecht Dürers Zeiten, die sich durch eine sehr starke Wahrheit empfehlen; schlecht gemahlte Portraite, die bloß von der Wahrheit der Zeichnung einen großen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, sagt Menges, hatten alle Mahler dieser Zeit; hätten alle so gut als Raphael gewählt; so würden sie alle so gut als er gezeichnet haben. *) Dieses ist eine höchst wichtige Anmerkung für alle, die sich auf zeichnende Künste legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, ist schon die Hälfte der Kunst. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem Apelles zugeschriebene Wahlspruch: Nulla dies sine linea.

Augenpunkt.

(Malerey.)

Der Punkt in einem nach der Perspektive gezeichneten Gemälde, auf welchen die Richtung des Auges geht. **) Man setze, o g sey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Auge sey in i, und die Linie i s die Richtung der Ase des Auges, so ist s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemälde betrachtet, so ist es natürlich, daß man sich gerade davor stellt, und das Auge nach der horizontalen Linie richtet: und so betrachtet man auch insgemein jeden Gegenstand.

Aus

*) In dem angeführten Werk. S. 49.

**) S. Fig. Perspektiv.

Aus dem, was wir in dem Artikel, Gesichtspunkt, gesagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieses geschieht allemal, wenn die Gegenstände, so rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müssen ins Auge fallen. Man geht also von dieser Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von diesen vier Theilen dem Gesichte vorzüglich darstellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Gasse steht, und die eine Seite derselben vorzüglich betrachten will, so kehrt man sich etwas gegen dieselbe hin, und wenn man die Gasse so zeichnen wollte, so würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, sondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen soll. Weil aber die Linie *i s* allezeit senkrecht auf die Tafel fällt, *) so steht alsdenn die Tafel schief gegen die Straße.

Ausarbeitung.

(Schöne Künste.)

Die letzte, aber nicht unwichtigste Arbeit des Künstlers, an seinem Werk. Durch die Anlage werden die Haupttheile desselben bloß nach dem Wesentlichen ihrer Beschaffenheit bestimmt und geordnet; durch die Ausführung und Ausbildung werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig bestimmt, wodurch das Werk vollständig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelnen Theiles auf das vollständigste bestimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach der bloßen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet in Ansehung der Zeichnung das völlige Ansehen der Person bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Ansehung des Colorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung

*) S. Perspektiv.

würde auch jeder einzelne Theil in seiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet seyn, sein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueste Verbindung der kleinsten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerscheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: diese werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die ersten Arbeiten das Bild ähnlich wird; so bekommt es nur durch die völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, sondern wie die Sache selbst erscheint.

Durch die Anlage ist der Charakter des Werks bereits bestimmt; zu der Hauptwirkung, die es thun soll, sind die wirkenden Kräfte vorhanden; durch die Ausführung werden diese Kräfte näher bestimmt und bekommen ihre eigentliche Verhältnisse unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Wirkung erleichtert, werden alle Hindernisse gehoben, bekommt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher sich in dieser Art nichts hinzudenken läßt. Ohne sie also kann kein Werk ganz vollkommen seyn. Ist sie nicht der wichtigste Theil der Arbeit des Künstlers, so ist sie doch der, durch den die andern ihre höchste Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Wirkung eine Täuschung nothwendig ist, wie in Gemälden und im Schauspiel, da ist die genaueste Ausarbeitung von der höchsten Nothwendigkeit, weil sie das meiste zu der Täuschung beyträgt. In den redenden Künsten wird der höchste Ton der Wahrheit, der Einfachheit, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen großen Werth haben. Sichtbare Gegenstände, die weit aus dem Gesichte gesetzt werden, bedürfen ihrer nicht, sie würde

so gar

so gar
ist wi
mithin
nung
ausge
Ueberl
wodur
erregt
tung
in W
thigte
Au
niema
Kunst
als d
arbeit
Kunst
rem 1
Eu
glaub
tig in
ist vi
sen,
thorei
ausm
Kunst
triebe
Schr
thun,
nig.
steller
nen 2
te sic
ser W
lus,
ten et
D
als n
ten n
Bear
Die
schwe
übrig
sonde
eine
werd
leste
viel
lang
sehr

so gar schädlich seyn; und in der Musik will auch ein sehr stark besetztes, mithin auch in einer großen Entfernung zuhörendes Tonstück, nicht so ansgearbeitet seyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stücken, wodurch starke Empfindungen sollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigsten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe ist.

Ausgearbeitete Werke erscheinen niemals in den ersten Zeiten der Kunst; das Große kommt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das Wesentlichste der Künste gehalten wird, da sind sie ihrem Untergange nahe.

Einige französische Schriftsteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in diesem Fall sey. In der That ist vielleicht niemals ein Volk gewesen, wenn man die griechischen Rhetoren unter den römischen Kaisern ausnimmt, das in den redenden Künsten die Ausarbeitung so weit getrieben hat, als die französischen Schriftsteller thun. Was sie zu viel thun, das thun die deutschen zu wenig. Die wenigsten deutschen Schriftsteller sehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunst an. Man könnte sich darüber trösten, wenn nur dieser Mangel, wie etwa beym Aeschylus, durch höhere Vollkommenheiten ersetzt würde.

Doch ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn jene seltene Eigenschaft nicht ohne lange und mühsame Bearbeitung könnten erhalten werden. Die Ausarbeitung ist nicht allezeit schwer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künstler abgesondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber sie sind selten. Die letzte Vollkommenheit hängt von so viel Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein sehr öfters Ueberdenken selbige be-

merkt. So lange man von den Haupttheilen, die die größte Kraft haben, eingenommen ist, so lange wird die Aufmerksamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine sehr reizende Person zum erstenmal sieht, wird einige kleine Mängel sowol in ihrem Gesichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stärke der Empfindung läßt ihm keine Muße dazu. So urtheilen wir auch von den Werken der Kunst. Der Künstler, der in der Hitze der Einbildungskraft arbeitet, hat nur auf die Hauptfachen Acht; die feinen Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen stillen Wasser bildet sich ein Gegenstand in der vollkommensten Aehnlichkeit ab; und eben so kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künstlers jeden kleinen Mangel in seinem Werk entdecken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommensten Werke das Ansehen, als wenn sie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geschaffen, als durch öftere Bearbeitung nach und nach entstanden wären. Aber man glaube nicht, daß diese Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein ist das, was am leichtesten begriffen wird, dem Künstler am schwersten worden. Man sehe hierüber, was der scharfsinnige Verfasser des Versuchs über Popsens Genie und Schriften sagt. † Folgendes ist daraus genommen. „Moliere soll ganze Tage über ein schickliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in seinen Versen gleich alle Flüssigkeit und Freyheit des natürlichen Gesprächs herrschet. — Man erzählt, Addison sey erstaunlich eigen in Aus-

pusung

†) Man kann dieses in der bey Nicolai, in Berlin, heraus gekommenen Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften, nachlesen. S. den VI. Th. S. 136. u. f. f.

pußung seiner profaischen Arbeiten gewesen, daß er, nachdem der ganze Abdruck einer Auflage bey nahe geschehen war, den Druck verhindern wollte, um eine neue Präposition oder Conjunktion einzuschalten.“ Horaz hielt die Bemerkung alles dessen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für so wenig leicht, daß er dem Künstler das Nonum prematur in annum anrath.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurückhaltung des Werks, das vollkommen erscheinen soll, läßt sich am leichtesten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den täglichen Gebrauch sehr geläufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Also auch in Werken des Geschmacks. Erst alsdenn, wenn man sie, wie man es nennt, auswendig kann, ist man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieses aber ist eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer also in der Ausarbeitung nichts versäumen will, muß sein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle seine Theile bekommen hat, noch eine hinlängliche Zeit in seinem Busen herum tragen; damit er es oft sowol im Ganzen, als in den Theilen übersehen könne. Nur diese genaue Bekanntschaft mit seinem Werke setzet den Künstler in Stande, die Ausarbeitung desselben glücklich zu vollführen.

Eine wichtige Sache dabey ist das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft bey dem Entwurf eines Werks ist, so schädlich ist es der Ausarbeitung, davon wird der Philosoph psychologische Gründe angeben. Eine erhitzte Phantasie sieht in jedem Gegenstand mehr, als wirklich darin ist. Der Künstler also, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es sieht, ohne daß es wirklich vorhanden ist. Könnte er die, für welche er arbeitet, bey dem An-

schauen seines Werks in eben die Fassung setzen, in welcher er bey Verfertigung desselben gewesen ist, so würde die Ausarbeitung überflüssig werden.

Man behalte also jedes Werk so lange an sich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaftesten Gefühls, in welchem es entworfen worden ist, ganz übersehen kan; bis es uns selbst einigermaßen fremd geworden ist. Alsdenn ist das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieser Theil der Kunst hat aber auch seine Abwege. Man kann ein Messer, um ihm die höchste Schärfe zu geben, so lange schleifen, bis aller Stahl weggeschliffen ist; und so kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrücken wolle, der irret sich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung sein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die wesentlichsten glücklich in ein Werk gebracht werden; diese machen, daß man sich die andern hinzudenkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künstler habe, ist hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von David Teiniers copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleiß darauf gewendet hatte, seine Copie ohne Haltung. Stük für Stük, jeden Theil, für sich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen fast alles. Man ruft das Auge eines Freundes zu Hülfe, seht Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyisches Auge entdeke, was dieser fehle. Hier zeigt sich eine Ungleichheit in einem unerheblich scheinenden Umstand. Im Vorgrund des

Origi-

Drig
Leine
diese
pie
auf
wicht
klebt
Papi
wand
kam
tung
beitu
In e
ist g
vor
tetes
mev
gen d
des e
giebt
Leben
man
defet.
W
lich i
von
dem
die d
gehin
wie
auf
gen a
heit
dern
auf
gar
auch
glück
und
steht

Unt
wir
des
ligen
eigen
mach
E

Originals hieng ein Stück weiße Leinwand an einer Stange, und dieser kleine Umstand war in der Copie ausgelassen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieses ein wichtiger Umstand seyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weißes Papier an die Stelle, wo die Leinwand weggelassen war; so gleich bekam das ganze Gemähl eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landschaft von Rembrandt ist gegen einen sehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beschattetes Wasser liegt, eine weiße Wassermeeve in der Luft vorgestellt, die gegen das sehr dunkle Grüne des Waldes absteht. Dieser kleine Umstand giebt dem Gemählde ein sonderbares Leben, welches sich verliert, so bald man diesen kleinen weißen Fleck bedekt.

Wer bey der Ausarbeitung so glücklich ist, wenige kleine Schönheiten von dieser Art anzubringen, der giebt dem Werk die höchste Vollkommenheit, die durch die Menge derselben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Musik gar ofte nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankommt, um die höchste Schönheit des Ausdrucks zu erreichen, sondern auf einen kleinen Vorschlag, oder auf eine Bewegung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pause, so ist es auch in andern Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derselben, besteht die vollkommene Ausarbeitung.

Ausbildung.

(Schöne Künste.)

Unter dieser Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenstandes der Kunst, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum ästhetischen Gegenstand machen. Indem der Künstler einen Erster Theil.

Gegenstand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er schleift und faßt. Ohne diese Arbeit gehört der kostbare Stein bloß zum Reichthum; durch sie wird er erst zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen seiner Wahrheit einen Theil des philosophischen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunst werden. Auf diese Weise ist mancher Gedanken unter den Händen des Horaz und durch seine Ausbildung zur Ode geworden. *) Selbst die Epöee kan einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geschichte angesehen werden. Der Künstler ist in den meisten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenstände durch Ausbildung zu Gegenständen der Kunst macht; seine meiste Arbeit ist also Ausbildung. Doch ist sie auch nicht allezeit nöthig.

Es giebt Gegenstände, die schon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künstlers, nach ihrer Art hinlängliche ästhetische Kraft haben, folglich der Ausbildung so wenig bedürfen, daß sie ihnen vielmehr schädlich wäre. Der Portraitmähler, der ein Gesicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird sich sehr hüten, seinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumischen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in seinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, sich meistens der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieses genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mähler von Nachdenken wird eine Geschichte, die an sich rührend ist, in der größten Einfachheit darstellen, so wie der Dichter, der zum Trauerspiel eine in ihrer Einfachheit rührende Fabel gewählt, sie ohne episodische Verzierung behandelt.

Die

*) S. Ode. in 1233

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künstlers, die Verstand und ein scharfes Urtheil erfordern. So schön immer eine Neben Sache seyn mag, so ist sie allemal von übler Wirkung, wenn sie da angebracht wird, wo sie nicht nothwendig war. Der Wahlspruch eines alten Weltweisen: Nichts zu viel, soll der Wahlspruch jedes Künstlers seyn. In den Werken der Kunst ist das, was nicht hilft, allemal schädlich. Es ist bey nahe das gewisseste Kennzeichen eines Künstlers vom ersten Rang, daß man keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie sind sparsamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides; bey Demosthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunst etwas ist, das bloß dem Verstand des Künstlers zu überlassen ist, und wo Regeln unnütze sind, so ist es dieses. Verstand und Geschmak haben, ist die einzige Regel hiezu.

Indessen kann doch überhaupt dieses mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher statt haben, als in solchen, wo die Kräfte auf das stärkste angespannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte spricht, kann eher auf Ausbildung seines Gegenstandes denken, als der von einer heftigen Leidenschaft hingerissen wird; wer mittelmäßige Gegenstände beschreibt, eher, als der große gewählt hat. Wer einen großen Mann nennt, braucht dazu nichts als seinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte steht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verstärkung der Vorstellung abzieht, so bezieht sie sich immer auf eine der drey Arten der ästhetischen Kraft, die Vorstellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm sind

überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen ist, als die Hauptmaterie, zu deren Verschönerung sie dienen. So mischt Virgil in den Georgicis unter seine lehrende Materie, pathetische Auszierungen; Thomson in seinen Jahreszeiten moralische und pathetische Ausbildungen in seine Gemälde der leblosen Natur; Homer Neben Sachen von sanftem Inhalt, als Verzierungen kriegerischer Scenen. Wir wollen die verschiedenen Beyspiele von glüklichen Ausbildungen nach diesen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Satz vorträgt, daß ein Mensch zu gering sey, zu verlangen, daß feinertwegen der Lauf der Natur soll geändert werden, so macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,

Der Raum und was er faßt, was heult und gekern hat;
Mensch, Engel, Körper, Geist; ist alles eine Stadt;
Du bist ein Bürger auch. Sieh selber, wie geringe!
Und gleichwol machst du dich zum Mittelpunkt der Dinge. *)

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichen und Gleichnisse, worüber es unnöthig wäre, Beyspiele anzuführen; folgendes kan statt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermesslichkeit der Ewigkeit dem Verstand einigermaßen begreiflich machen. Er sagt: die Gedanken selbst, so schnell sie sind, können ihr Ende nicht erreichen; und diesem giebt er folgende Ausbildung.

Die schnellen Flügel der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,

Ermüden über dir.

Eine

*) Antwort an Herrn Bodmer.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Absicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel dieses zu bewirken. Wir wollen nur einiger, die am seltensten vorkommen, aber die glücklichste Wirkung thun, erwähnen.

Oft giebt ein einziger gering scheinender Umstand einer ganzen Vorstellung eine Sinnlichkeit, so gar ein Leben, das durch weitläufige Veranstaltungen nicht zu erreichen gewesen wäre. Dieses gehört unter die glücklichsten Ausbildungen. Häufige Beispiele davon treffen wir in der Ilias an. So ist der kleine Umstand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie sinkt, und sich auf seinen an die Erde gefesteten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemälde ein Leben, daß wir glauben, ist den verwundeten Helden wirklich vor uns zu sehen. Eine besonders große Kraft haben dergleichen kleine Umstände, wenn unter den Vorstellungen, die hauptsächlich einen der Sinne beschäftigen, unvermuthet etwas vorkommt, das auf einen andern Sinn wirket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Ansehen eines Kampfes gesättiget ist, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden streiten gesehen; nun fällt der eine, und durch das Gerassel seiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorstellung ein ungemeines Leben bekommt.

Eine sonderbar glückliche Ausbildung dieser Art ist in der Noachide, da, wo Noe mit seinem Schiffe vor der Arche vorbehey fährt. Die in der Arche eingeschlossenen Menschen unterhalten sich mit Gesprächen; der Leser glaubt mit ihnen, daß nun eine tödliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig sey.

Mitten in dieser Vorstellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umstand, der die Einbildungskraft plötzlich in die größte Wirkbarkeit setzt!

Das Kunststück, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorstellung mehr Leben zu geben, hat Poussin in seinem Gemälde, von der Krankheit der Philister, glücklich angebracht. Nachdem das Auge von dem Ansehen der todten und sterbenden Menschen hinlänglich gerührt worden, kommt man auf Gegenstände, die auch den Geruch angreifen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter leblose Gegenstände, welche die Hauptvorstellung ausmachen, als Nebensachen, empfindende Wesen eingemischt werden, wie in folgendem Gemälde:

Diffugere nives, redeunt iam
gramina campis
Arboribusque comae.

Mutat terra vices et decrescen-
tia ripas

Flumina praetereunt:

Gratia cum Nymphis geminisque
jovoribus audet

Ducere nuda choros. *)

Durch häufige Ausbildungen dieser Art haben Thomson und Kleist ihre Gemälde der Natur ausgeschmückt. Am glücklichsten bedienen sich die Landschaftmaler dieser Art der Ausbildung. Nicht jede so genannte Staffirung der Landschaft mit Figuren gehört hieher, sondern nur die, wo durch eine oder ein Paar Figuren die Hauptvorstellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekommt. Landschaften können, wie historische Gemälde, ihren sittlichen und pathetischen Charakter haben. Einen solchen Charakter durch eine oder ein Paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glücklichsten Ausbildungen der Malerey. In

3 2

einsame

*) Hor. Od. IV. 7.

einsame Orte, und mit Kleisten zu reden, in Schatten voller Empfindung, schiken sich fürtrefflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter Art, versenkt sind; so wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholische Gegenden Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

Die wichtigsten und vielleicht die schwersten Ausbildungen sind die, wodurch pathetische Vorstellungen verstärkt werden. In den Werken der Kunst zeigen sich die Leidenschaften auf eine doppelte Art. Entweder werden die Wirkungen und die Aeußerungen derselben an Personen, die im Affekte sind, vorgestellt; oder der Künstler legt die Gegenstände, wodurch sie hervor gebracht werden, vor Augen.* In beyden Fällen kann die Materie an sich selbst, und so wie sie ohne alle Ausbildung sich der Vorstellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke seyn. In diesen Fällen muß sich der Künstler der Ausbildung enthalten. Was Casar in seinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter seinen Mördern erblickt, wird durch das einzige Wort: Auch du, mein Sohn! das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, so stark ausgedrückt, daß alles, was zur Ausbildung dieser Leidenschaft könnte hinzu gethan werden, die Sache nur schwächen würde. Der Künstler, der so glücklich ist, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke auszudrücken, muß sich aller fernern Ausbildungen derselben enthalten. So hat der alte Künstler, der den Laocoon gebildet, die Größe seines Leidens durch das sichtbare hinlänglich ausgedrückt, und enthielte sich deswegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigsten Leidenschaften äußern sich nur auf eine ganz einfache Weise. So ist es auch

*) S. Leidenschaft.

mit den Gegenständen, durch welche die Leidenschaften erregt werden. Wenn sie in ihrer einfachesten Gestalt stark genug sind, so müssen sie weiter nicht ausgebildet werden. Agamemnon erwekte in dem berühmten Gemälde des Thimantus Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angesicht bey dem Opfer seiner Tochter stand. Was konnte sein Gesicht mehr sagen, als die bloße Vorstellung seiner Gegenwart schon sagt?

Die Leidenschaften von sanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn sie nicht bis zur Raserey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieses ist von den Ursachen der Leidenschaften zu merken, die nur alsdenn durch eine geschickte Ausbildung zu entwickeln sind, wenn sie nicht plötzlich durch heftige Schläge wirken.

Als ein vollkommenes Muster der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwicklung besonderer Umstände, kann der Auftritt in der Alcestis des Euripides empfohlen werden, wo sie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abschied nimmt. Weil dieses nicht nur dem Dichter, sondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Ansehung der guten Wahl besonderer Umstände zum Muster dienen kann, so wird es nicht unnütze seyn, dieses ganze vollkommen ausgebildete Gemälde hieher zu setzen.

„Als sie fühlte, daß der fatale Tag gekommen sey, badete sie ihren schönen Leib in reinem Flußwasser, und zog sich hernach festlich an. Denn trat sie vor den Heerd der Besta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, so höre meine letzte demüthige Bitte; sey die Vormünderin meiner Waisen. Sieh dem eine zärtliche Gattin, dieser einen edelmüthigen

gen

gen Gemahl; laß sie nicht, wie die, die sie geböhren hat, vor der Zeit sterben; sondern ein langes und glückseliges Leben in vollem Wohlstande, in ihrem väterlichen Lande, vollenden.

„Sie besuchte alle Altäre, so viel in dem Hause des Admetus sind, bekränzte sie mit Myrtenzweigen, und verehrte die Götter. Dieses that sie ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hören zu lassen. Ihr schönes Gesicht zeigte keine Spur des ihr bevorstehenden Schicksals.

„Als sie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, flossen häufige Thränen, und man hörte sie folgendes sagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfräulichen Gürtel für den Mann aufgelöst habe, für den ich ist sterbe, sey mir zum letzten male gegrüßt; noch hasse ich dich nicht, wiewol du mich umbringst. Von dir wird eine andre Frau Besitz nehmen, nicht keuscher, noch treuer, als ich — aber wol glücklicher.

„Denn warf sie sich auf das Bette hin, küßte und benetzte es mit ihren Thränen — denn müde vom Weinen stund sie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurücke, und so gieng sie oft aus und ein, und warf sich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eines um das andre in den Arm, küßte sie oft, und so, als wenn jeder Ruß der letzte wäre.

„Alle Bediente des Hauses weinten, und beklagten ihre Gebieterin; sie reichte jedem die Hand, nannte jeden, auch den geringsten mit Namen, grüßte sie, und wurde von jedem gegrüßt.“

Dieses ist ohne Zweifel ein Muster eines vollkommen ausgebildeten Gemählde's.

Eine sorgfältige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Personen und der Charaktere, so wol in Gedichten, als in Gemählde'n. Von

Hauptpersonen ist hier nicht die Rede, weil diese entweder zum voraus hinlänglich bekannt sind, oder, da sie durch die ganze Handlung am öftersten erscheinen, natürlicher Weise uns hinlänglich bekannt werden. Aber solche, die fremd sind, die nur in episodischen Stücken, oder als Nebenpersonen vorkommen, diese müssen durch eine geschickte Ausbildung interessant werden. Der Künstler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge so lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Person und ihren Charakter hinlänglich gefaßt haben. Keine Person muß im Gedichte flüchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorüberfahren, noch in dem Gemählde so müßig seyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Künstler mancherley Mittel, die nicht alle können entwickelt werden. Es wird genug seyn, einige Beispiele davon anzuführen.

Zur Ausbildung der Personen thun gewisse besondere Umstände, die man nicht vermuthet, und die das Ansehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzosen Anecdoten nennen, eine angenehme Wirkung. In diesem Kunstgriff ist Klopstok insgemein sehr glücklich. Homer ist ganz voll solcher Ausbildungen, deren ganze Wirkung wir aber nicht fühlen, weil die Zeiten, für die er geschrieben hat, zu weit von uns entfernt sind. Ist es Zufall oder Absicht dieses Dichters, daß in folgender Stelle der zwente Vers so reich an Sylben und an Ton ist?

— ὁ δ' ἄβαντα μετόχετο, καὶ
Πολύδαμον
Τίεας Ἐυρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο
γέροντος. *)

Der Dichter stellt uns hier zwey neue Personen vor, von denen er nichts anders zu sagen hat, als daß ihr Vater, Eurydamas, ein Traumdeuter

33

*) H. E. v. 148. 149.

gewesen sey. Diese kleine Anekdote schleppt er durch einen langen sehr wol klingenden Vers durch, und scheinnet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Personen recht ins Gesicht zu fassen.

Eine besondere glückliche Ausbildung ist die, deren sich Milton bedient, da er Personen, die uns fremd scheinen, durch gewisse Umstände auf einmal als bekannt vorstellt. Verschiedene seiner aufrührerischen Geister, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wissen, kommen uns hernach plötzlich als bekannte Götter vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man sich überhaupt vor dem überflüssigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius fast allezeit fehlt, und das ihn so ofte matt oder frohlig macht. In Handlungen, wo der Dichter fort eilen muß, werden sie gefährlich, und müssen mit der Kunst des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weise etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyspiel sich in etwas unständlichere Ausbildungen einlassen.

Ausdruck.

(Schöne Künste)

Man braucht dieses Wort in der Kunstsprache, wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelst äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt diesen Namen bald dem Zeichen, als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Wirkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erwecken gewisse Vorstellungen, deswegen schreibt man ihnen einen Ausdruck zu: aber sie selbst werden auch Ausdrücke, das ist, Mittel zum Ausdruck genennet. Dieser Artikel ist der Betrachtung der Mittel, die die schönen Künste haben, Vorstellungen zu erwecken, gewidmet.

Diese Mittel sind in den redenden Künsten die Wörter und die Sätze der Rede; in der Musik die Töne und die daraus zusammen gesetzte Tonstücke; in den zeichnenden Künsten Gesichtszüge, Gebärden, selbst die Gesichtsfarbe; im Tanz Stellung, Gebärden und Bewegung.

Der Zweck aller schönen Künste ist die Erweckung gewisser Vorstellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künstlers in glücklicher Erfindung dieser Vorstellungen, und im guten Ausdruck derselben besteht. Also ist die Kunst des Ausdrucks die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß. Es würde ihm nichts helfen, die firtrefflichsten Vorstellungen erfunden zu haben, wenn er sie nicht ausdrücken könnte.

Da die Mittel zum Ausdrucke so sehr verschieden sind, so verdienet jede Gattung besonders betrachtet zu werden. Der beste Unterricht über den Ausdruck redender Künste kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deswegen die verschiedenen Gattungen des Ausdrucks besonders vornehmen.

Ausdruck in der Sprache.

Der Redner oder Dichter, der in seiner Kunst vollkommen seyn will, muß auch den Ausdruck völlig in seiner Gewalt haben; er muß im Stande seyn, den Begriff, die Vorstellung, die er erwecken will, vermittelst seiner Wörter und Redensarten in dem Maße, wie es seine Absicht erfordert, zu erreichen. Eine sehr schwere Sache, besonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum gestiegen sind, der für jedes Bedürfnis hinreichend ist!

Der Ausdruck ist vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was sie bedeuten sollen, zugleich aber dem Charakter der Vorstellung, wozu die Begriffe, als E-

le gehören, gemäß ist. Wenn sowohl einzelne Wörter, als ganze Sätze der Rede diese doppelte Eigenschaft haben, so ist der Ausdruck so, wie er seyn soll.

In jedem Ausdruck ist also zuerst auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu sehen; beydes aber muß so wol hey einzeln Wörtern, als bey ganzen Sätzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruck in Absicht auf die Bedeutung richtig, bestimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze seyn; in der kunstmäßigen Rede müssen sich diese Eigenschaften in einem höhern Grad finden. So gar der bloße Ton der Wörter muß diese Eigenschaften schon an sich haben. Dieses alles verdienet näher entwickelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müssen nichts unbestimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugeschobenes noch schleppendes haben. Der Geist empfindet nur in dem Maasse, in welchem die Sinnen gerührt werden. Was für das Auge undeutlich gezeichnet ist, erweckt in dem Geiste keine deutliche Vorstellung; also vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und bestimmter, wenn die Töne, die sie erweken, diese Eigenschaften haben, als wenn sie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchstaben man ungewiß ist, wird nicht gut gefaßt, und so auch ganze Wörter nicht, die aus solchen Sylben bestehen; so geht es auch mit schweren Wörtern, die man kaum aussprechen kann; deswegen gehört die Beobachtung des Wohlklanges zum vollkommenen Ausdruck. *)

Wenn der Ausdruck richtig, bestimmt und klar ist, so erweckt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken soll; sondern es geschieht, wenn diese Eigenschaften in einem gewissen

*) S. Wohlklang.

Grad vorhanden sind, mit ästhetischer Kraft, weil alles Vollkommene einen Reiz bey sich führet. Ohne Absicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns sagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit seinem Namen nennen hören. Selbst in dem Fall, da wir einen Gegenstand sehen, und eine richtige Vorstellung davon haben, ist es uns angenehm, wenn selbiger gut beschrieben wird. Um so viel mehr reizt es die Vorstellungskraft, wenn ein Redner das, was unbestimmt, verworren und zum Theil dunkel in unsern Vorstellungen liegt, durch einen guten Ausdruck entwickelt. Wer kann folgende in den wichtigsten und bestimmtesten Ausdrücken verfaßte Beschreibung von der Eitelkeit des menschlichen Lebens, ohne Vergnügen lesen?

Hier reizt ein schwach Geschlecht, mit
immer vollem Herzen,
Von eingebildter Ruh und allzu wahrem
Schmerzen;
Wo nagende Begierd und falsche Hoff-
nung wallt,
Sur ernstern Ewigkeit. Im kurzen
Aufenthalt
Des nimmer ruhigen und ungefühlten
Lebens
Schnappt ihr betrogner Geist nach achtem
Gut vergebens. *)

Diese Vollkommenheit des Ausdrucks ist vielleicht der wichtigste Theil der Kunst des Redners und des Dichters. Wer sie besitzt, ist sicher, daß er allemal sagen kann, was er sagen will.

Die Rede ist die größte Erfindung des menschlichen Verstandes, gegen die alle andre für nichts zu rechnen sind. Selbst die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Mensch sich aus der Classe irdischer Wesen zu einem höhern Rang herauf schwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menschen einen Grad höher.

J 4

*) Haller im Gedichte vom Ursprung des Uebels.

höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredsamkeit und Dichtkunst die höchste Achtung.

Es sind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruck zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philosophische Kenntniß ihrer Bedeutung. Beyde müssen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man bestimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begriff auszudrücken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wissen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß ist. Das Studium der Sprache in dieser doppelten Absicht, ist von der größten Nothwendigkeit. Wer sich immer richtig ausdrücken will, der muß durch den Umgang oder durch das Lesen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten *) gesammelt, und alle mit Scharfsinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben sich alle große Redner und Dichter hervor gethan.

Die Richtigkeit, die erste nothwendige Eigenschaft des Ausdrucks, betrifft nicht bloß Wörter, sondern die Sätze und die Wendungen derselben. Nur ein Wort unrecht gestellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Satz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karschin sagt:

— — — am Tage,
Den ein erschaffender Gott,
Nach der vollendeten Schöpfung,
Hochheilig machte der Ruh!

So giebt das Wörtchen ein anstatt des Artikels, dem ganzen Satz etwas unbestimmtes, das der größten Richtigkeit des Ausdrucks entgegen ist. Es kommt hiebey ofte auf fast unmerkliche Kleinigkeiten an. Auch dem scharfsinnigsten entschlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyspielen aus den besten neuern Dichtern zu beweisen wäre. Daß wir dieses an alten weniger bemerken, kommt vermuthlich

*) Copia verborum.

daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verstehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdrucks zu urtheilen. Nur eine genaue Ausarbeitung kann uns von dieser Seite her sicher stellen.

Die den erwähnten guten Eigenschaften des Ausdrucks entgegen stehenden Mängel machen, daß der Redner bisweilen seinen Zweck verfehlt und etwas anders sagt, als er hat sagen wollen. Sollte auch der Leser durch mehr Scharfsinn, als der Verfasser gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdrucks ungeachtet verstehen, so wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

— — — kaum spielt die Kanunkel
Auf der Kabatte mit solchen hellen ab-
wechselnden Farben,
Als der durchsichtige Ton, von Meißer-
händen beseelet.

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdrucke beseelet, hat sagen wollen. Dessen ungeachtet ist er uns zuwider. Wenn ein anderer Dichter sagt:

Den, der Neptun und der Aeol ge-
bändiget,

— — —
Verhüllt das Grab.

so merken wir, daß er sagen will, sein Name sey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruck dieses nicht sagt; deswegen ist er uns anstößig.

Die Klarheit ist eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmste, *) Eigenschaft des Ausdrucks. Redner und Dichter müssen den Geist der Zuhörer in einer beständigen Aufmerksamkeit erhalten. Dazu ist die Klarheit des Ausdrucks allezeit nothwendig. **) Wo sie fehlt, da gehen nicht bloß die Vorstellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt sind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen

*) Nobis prima sit Virtus perspicuitas, L. VIII. c. 2, 22.

**) S. Klarheit.

wegen Mangel der Aufmerksamkeit schwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter so gesetzt sind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu fassen ist. Beydes setzt die größte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es ist deswegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrücken suche, bis man es mit der größten Klarheit selbst gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müssen, wie ein schönes Gemälde, deutlich in unsrer Vorstellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenstand, den er beschreibet, in dem hellsten Lichte vor seinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann sich deutlich ausdrücken. Dieses lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewisse Geister die unschätzbare Eigenschaft, sich nicht eher zu beruhigen, bis sie alles, was ihnen vorkommt, deutlich erkennen haben. Wenn man solche Schriftsteller liest, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man sieht, wie sie so viel Gedanken, die wir auch schon gehabt, aber nicht so deutlich gefaßt hatten, mit dem hellsten Lichte darstellen, so kommt man auf den Gedanken, daß solche Genie sich von andern bloß dadurch unterscheiden, daß sie jeder Sache so lange nachdenken, sich bey jedem Gegenstande so lange verweilen, bis sie alles auf das genaueste gefaßt haben. Diese Gabe des genauen Nachforschens, in Absicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philosophische Genie aus; in Absicht auf sinnliche Gegenstände aber, das Genie des Künstlers. In der Rede müssen zur Deutlichkeit des Ausdrucks beyde zusammen kommen.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruck nöthige Talent zu stärken, ist das fleißige Lesen der Schrift-

steller, die es selbst in einem hohen Grad besessen haben. Für den Ausdruck sinnlicher Gegenstände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruck sittlicher und philosophischer Gegenstände, Aristophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rousseau aus Genf, und von den unsrigen Wieland.

Dem, der hell denkt, wird es selten am hellen Ausdruck fehlen. Doch ist hierüber noch verschiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenschaften des deutlichen Ausdrucks in diese wenige Worte zusammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzu lange aufgeschobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüssiges. †) Die eigentlichen Wörter sind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruck nothwendig. Denn ofte wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller sagt:

Da ein verwöhnter Sinn auf alles Vermuth streut,

Der eigentliche Ausdruck dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorstellungen zur Deutlichkeit; aber wo die Begriffe sehr zusammen gesetzt, und die Vorstellung etwas weitläufig ist, da dienet ein metaphorischer und mahlerischer Ausdruck ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der unständlichen Entwicklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit schadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittlest eines Bildes klar gefaßt werden. Es ist eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorstellungen zusammen gesetzt sind,

†) 5

Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio; nihil neque desit, neque superfluat. Ita scriptura et doctis probabilis et planus imperitius erit. Inst. L. VIII. c. 2, 22.

nur durch glückliche Bilder klar ausgedrückt werden. Welcher eigentliche Ausdruck könnte das, was Cicero *nundinationem iuris ac fortunarum* nennt, *) eben so deutlich ausdrücken?

Das wichtigste in Quintilians Regel ist wol dieses: daß so wol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruck zu vermeiden sey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerksamen Zuhörer ohne dem beyfallen, besonders ausdrücken, ist Ueberfluß; nothwendige Begriffe weg lassen, ist Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget sind, können der Deutlichkeit des Ausdrucks schaden; wiewol sie es nicht allezeit thun. Wenn die Rarschin sagt:

Kein Menschenarm erhält das Glücke
bändig,

so ist der Ausdruck ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich ist, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, so wollen wir hierüber nicht weitläufiger seyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die letzte nothwendige Eigenschaft des Ausdrucks ist die Reinigkeit, oder die grammatische Richtigkeit desselben. Was außer dem Gebrauch ist, kann wegen seiner Reinigkeit gute Wirkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch ist, hat allemal etwas anstößiges, weil es dem widerspricht, was wir schon für ausgemacht halten. Deswegen muß der Ausdruck allemal rein seyn.

Dieses sind also die nothwendigen Eigenschaften, die jeder Ausdruck allemal haben muß. Richtig, bestimmt, klar und rein muß er immer seyn, sonst hat er etwas widri-

*) *Da lege agr. Or. I.*

ges. Allein deswegen ist er nicht in allen Absichten vollkommen. Die griechischen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruck verstellen können. Die vornehmsten sind folgende: Das *κακοφωνου*, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erwecken kann. Quintilian giebt den Ausdruck, *ductare exercitum*, zum Beispiel hiervon an; so wäre im Deutschen der Ausdruck, *Strik*, anstatt *Ketten* oder *Banden*, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erwecken will. Die *Αιχρολογία*, wenn der Ausdruck ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit sich führet. *Ταπεινωσις*, der niedrige Ausdruck, der der Würde und Größe einer Sache schadet; wie dieses: *Saxea est verruca in summo montis vertice*; eine steinerne Warze anstatt eines felsigten Hügel. So ist auch der Ausdruck:

Sieh! an seiner Ordnung goldenen Seilen

muß der Frühling neu herunter eilen.
anstatt goldenen Ketten. Von dieser Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutschen Dichtern machen. Auch das Gegentheil ist fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrückt werden. Nur im lächerlichen thut dieses gute Wirkung. *Μειωσις* ist der mangelhafte Ausdruck, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieses fällt ins Pöbelhafte. *Ταυτολογία*, wenn dieselbe Sache mit mehreren, den Sinn nicht verstärkenden Ausdrücken, gesagt wird. Einen solchen Ausdruck legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund; *ένδεια διφορι, καλοι, προτοπαγεις, νεοτεροχες*. *) *Όμοιολογία*, der einfärbige Ausdruck, der wegen seines immer gleichen Ganges verdrießlich wird. Dieses scheint aber mehr ein Fehler der ganzen Schreib-

*) *Il. E. v. 194. 195.*

Schreibart, als einzelner Ausdrücke zu seyn. Μακρολογία, der weiterschweifende Ausdruck, wie dieser vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum unde venerant, abierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

Quem si fata virum servant, si ve-
scitur aura

Aetherea, nec adhuc crudelibus
occupat umbris.

Πλεονασμος, der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit meinen beyden Augen gesehen. Περιεργια, was unnützer Weise mühsam ist, wie dieses:

Er, dem des ersten Menschen zweyten
Sohnes,

Des Abels, fromme Muse ward.

Κκοζηλον, der gezierte Ausdruck.

Man würde zu weitläufig seyn, wenn man alle Fehler des Ausdrucks bestimmen und mit Beyspielen erläutern wollte. Das angeführte ist blos in der Absicht hieher gesetzt worden, daß junge Redner und Dichter sehen sollen, auf wie so gar mancherley Weise man im Ausdruck fehlen könne; wie nothwendig es sey, die äußerste Sorgfalt auf diesen Theil der Kunst zu wenden. Uns Deutschen ist dieses um so viel nöthiger, da wir in diesem Stück ungemein weit hinter unsern Zeitgenossen in Frankreich, Italien und England, zurücke sind. Sorgfältig haben sich insonderheit junge deutsche Dichter und Redner vor dem übertriebenen Ausdruck in Acht zu nehmen, da auch einige sonst gute Schriftsteller sich dieses so angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerb Liebste, nichts unvergleichlich, nichts erstaunlich genug ist.

Es ist schon viel, wenn man die Fehler des Ausdrucks vermeidet; aber genug ist es für die redenden Künste nicht: man muß ihm auch ästhetische Eigenschaften zu geben wissen, und solche, die sich zur Materie und zu den besondern Umständen schicken.

Diese Eigenschaften sind überhaupt von dreyerley Art. Sie greifen den Verstand, oder die Einbildungskraft, oder das Herz an. *)

Der Verstand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemessen, hell, neu, naiv, fein, ist. Jede dieser Eigenschaften giebt dem Ausdruck ästhetische Kraft. Besondere Beyspiele davon sind in den unter angezogenen Benennungen stehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergötzet sich an dem Ausdruck, der mahlerisch, witzig, in allerhand starke oder liebliche Bilder eingekleidet ist; wovon Beyspiele unter diesen Wörtern zu suchen sind. Eine besondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrücke sind die, welche durch fast unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian sagt: er fühle, daß in dem Ausdruck:

— Caesa jungebant foedera
porca. **)

das Wort porca eine Unnehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darin, daß das weibliche Geschlecht der Wörter wegen einer uns angebohrnen Galanterie auch etwas sanfteres in der Einbildungskraft erweckt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirsch, Hindin, der Bedeutung nach gleichgültig wären, das letzte angenehmer seyn, als die andern. Dieses hat auch ein Scholiast über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

Nunc et in umbrosis fauno decet
immolare lucis

Seu poscat agna seu malit haedo. ***)

Wo er über das Wort Agna sagt: Nescio quomodo quaedam elocutiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher

*) S. Kraft.

**) An. VIII. 641.

***) Od. L. I. 4.

Hieber gehört auch, daß die Griechen, so wie auch die Deutschen, bisweilen in dem unbestimmten Geschlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutschen ist der Ausdruck: das schöne Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als diese: die schöne Person, die liebe Tochter; und den Griechen scheinen solche weibliche Namen, wie *Leontium*, *Musarion* u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruck angenehm, der etwas leidenschaftliches hat, der zärtlich, pathetisch, sanft, heftig, und jeder Leidenschaft angemessen ist.

In Ansehung des Charakters ist der Ausdruck entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß, oder erhaben, ernsthaft oder comisch, und so kann auch der Ton ganzer Redensarten seyn. Von diesen verschiedenen Charakteren, die der Ausdruck bey einerley Bedeutung annehmen kann, ist in so viel besondern Artikeln umständlich genug gesprochen worden.

Der Ausdruck, der schon durch den bloßen Klang einen besondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunstrichtern der lebendige Ausdruck genennet, und ist auch besonders betrachtet worden.

Ausdruck in zeichnenden Künsten.

Man sagt von dem Zeichner, er sey im Ausdruck stark, wenn seine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben scheinen. Durch den Ausdruck der Zeichnung wird der unsichtbare Geist sichtbar. Diese erhabene Kunst ist eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Genie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Malerrey zu der wunderbarsten Kunst, weil sie bloß durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: bloße Schatten werden

durch die Zauberrey des Ausdrucks in denkende und empfindende Wesen verwandelt. Ohne diese Kunst ist ein gemahltes und geschnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Wesen gefallen kann; durch sie wird es zu einem handelnden Wesen, mit dem wir unser Herz theilen.

Die größte Bestrebung des zeichnenden Künstlers muß auf diesen Theil gerichtet seyn, ohne welchen alles übrige nichts ist. *Callistratus* nannte die Bildhauerey die Kunst Sitten auszudrücken, *) und zeigte dadurch an, daß der Ausdruck der eigentliche Zweck dieser Kunst sey. Nach den wirklichen Scenen des menschlichen Lebens und deren vollkommenen Vorstellung auf der Schaubühne, wirkt nichts so sehr auf den Geist, als Gemälde von vollkommenem Ausdruck. Sie erwecken in dem Geist Bestrebungen nach Vollkommenheit, und flößen dem Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die seine ganze Seele einnimmt, so wird durch die Kraft des Ausdrucks jeder empfindende Mensch mit Bewunderung des Großen, mit Liebe zum Guten, mit Abscheu für das Böse, erfüllt. *Themistokles* konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des *Miltiades* nicht schlafen, so sehr wurde dadurch seine Seele mit edler Ruhmbegierde entflammt; wie viel mehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht bloß ein Zeichen der Größe einer Seele, sondern die Seele selbst, vor's Gesicht gestellt wird. Kann die Tugend, die bloß als ein Schattenbild in unsrer Einbildungskraft schwebet, die stärkste Bewunderung erwecken, was muß nicht denn geschehen, wenn sie in sichtbarer Gestalt, und in hellem Lichte vor uns steht? Wenn wir in den wirklichen Scenen des Lebens

das

*) ἡ ποικιλία τῆς τέχνης.

das Glück haben, Menschen in dem Augenblick zu sehen, da ihre Seele mit großen Empfindungen erfüllt ist, so gehen diese Scenen schnell vor dem Gesichte vorbei; aber der Künstler hält diese kostbaren Augenblicke für uns fest. Unser Auge kann so lang darauf verweilen, bis es gesättiget ist, wenn hier eine Sättigung statt hat; wir genießen den Gegenstand so lange, bis er seine völlige Wirkung auf uns gethan hat.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künstler zu diesem höchsten Gipfel der Kunst, die ihn zum Meister aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn gemeinen Augen ist er nicht sichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele gegeben hat, die jede Gattung des Guten tief fühlt, und die sein Auge scharft jedes zu sehen, der würde sich umsonst bestreben, in diesem Theile der Kunst groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; sie erwecken nur das, was schon schlafend darin gelegen hat. Umsonst sieht ein Auge, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendste Schönheit; es entdeckt nichts darin. Die Natur allein bildet den großen Künstler; aber Übung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die ersten Schritte zu dieser Vollkommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unsrer Seele eingewickelt liegt, auf immer ohne Wirkung bleiben würde. Das Gute, dessen Keim in uns liegt, fängt an sich zu entwickeln, so bald wir es an andern entwickelt sehen. Die Beobachtung der Tugend ist der fruchtbare Sonnenschein, der den Saamen unsrer eignen Tugend aufkeimen macht. Der Künstler muß sich bemühen, die menschliche Natur überall, wo sie sich am besten entwickelt hat, zu beobachten. Man darf sich nicht wundern, warum die griechischen Künstler so

groß im Ausdruck gewesen sind, da es offenbar ist, daß bey keinem Volk alle natürliche Anlagen der Seele sich so frey und so völlig, als bey diesem, entwickelt haben. Wenn unter den Grönländern ein größerer Phidias oder Raphael geböhren würde, so würde er gewiß keine einzige seine Empfindung auszudrücken lernen. Eine genaue Bekanntschaft mit Menschen, bey denen jede große Anlage ausgebildet ist, macht den ersten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede ist. Was der Künstler nicht im Leben sehen kann, muß er aus der Geschichte erfahren, und durch die Gemälde der Dichter. Dadurch muß sein Geist gebildet und seine Phantasie erhibt werden. So ward Phidias nach seinem eignen Verständniß durch den Homer trchtig gemacht, seinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher seine Seele durch diese Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann sich schmeicheln, zu einiger Vollkommenheit des Ausdrucks zu gelangen. Indem er selbst voll Empfindung ist, wird seine Phantasie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, sichtbar ist, vors Gesichte stellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmessen findet man den Ausdruck nicht; nur die vom Herzen erwachte Einbildungskraft sieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Geschmat kommen, der unter viel gleichbedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Personen und Umständen gemäß ist. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Mensch, und der Schmerz eines männlichen starken Gemüthes äußert sich ganz anders, als wenn er eine schwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künstler fühlen, sondern auch noch das, was dem Ausdruck etwas anstößiges oder widriges geben würde. Denn so wie der Tonsetzer auch in den Dissonanzen auf Ordnung und Regel:

Regelmäßigkeit sehen muß, so ist in dem Ausdruck des Zeichners alles zufällig widrige zu vermeiden. Ein Gesicht muß, um einen widrigen Affekt auszudrücken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen ist in zeichnenden Künsten, so wie die richtige Harmonie in der Musik, von jedem Ausdruck unzertrennlich. Das schönste Gesicht kann sich eben so gut nach allen Leidenschaften verändern, als ein weniger schönes; darum muß dieses jenem niemals vorgezogen werden.

Der feinste Geschmack wird dazu erfordert, daß man in dem Ausdruck das Wesentliche von dem Zufälligen unterscheidet. Ein Mensch von wenig Empfindung merkt die Leidenschaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis selbige sich durch Geschrey oder Schimpfen äußern, da Personen von feinerem Geschmack, ohne diese zufälligen Aeußerungen fühlen, was sie zu fühlen haben. *)

Außer diesen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruck müssen auch noch andre vorhanden seyn. Es ist nicht genug, daß der Künstler durch die Phantasie sehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er sieht, auch andern sichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geschickt. Also können nur große Zeichner in jedem Ausdruck glücklich seyn. Das Aug muß die kleinsten Veränderungen der Formen entdecken, und die Hand muß sie ausdrücken können.

Derwegen müssen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunst kann es helfen, wenn er sich das zu Nutze macht, was gute Meister über das Besondere, wodurch die Leidenschaften sich auf den Gesichtern und in der Haltung des Körpers unterscheiden, ausführlich angemerkt

*) S. Leidenschaften.

haben. Wenn er LeBrans nach allen Leidenschaften charakterisirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, so wird sein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu sehen habe; welche Leidenschaft sich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde sich äußert. Er muß sich die Bemerkungen der Meister über den Einfluß derselben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannnt machen. Die Glieder unsers Körpers besitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner sprechen; von den Händen kann man bey nahe sagen, daß sie selbst sprechen. Können wir nicht, sagt ein Kunsttrichter, mit den Händen fodern, versprechen, rufen, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten. *) Auch einzelne Muskeln des Rumpfs, besonders die an der Brust und an dem Unterleibe sind, haben ihren eigenen Ausdruck.

Alles dieses genau zu beobachten, muß des Künstlers unablässliches Studium seyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbeyleassen, bey den Auftritten des Lebens zu seyn, wo sich die Leidenschaften der Menschen am meisten äußern; Auftritte, wo ein ganzes Volk sich versammelt; wo er Freude, Furcht, Schrecken, Andacht, in tausend Gesichtern und Stellungen sehen kann.

Mit dieser Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruck am vollkommensten erreicht, und auch in den schlechtesten Stücken nicht ganz versäumt ist. In den Werken der Neuern müssen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beste Werke ihm täglich

*) S. Iunius de pictura Veterum L. III.

lich vor Augen schweben. Diese Werke sind durch die tiefstinnigsten Beobachtungen großer Geister zu der Vollkommenheit gestiegen, die wir an ihnen bewundern; sie studiren, erleichtert den Weg zu eben dieser Vollkommenheit. Auch Deutschland kann auf einen Mann stolz seyn, der im guten Ausdrucke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieser ist Schlüter, dessen Verdienste so wenig bekannt sind, und dessen Werke nur Berlin besitzt. †)

Ausdruck in der Schauspielkunst.

Das Studium des vollkommenen Ausdrucks hat so wol der Schauspieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künstler gemein. Gewissermaßen ist es jenen noch notwendiger, weil ihre ganze Kunst darin besteht. Ein Tänzer ohne Ausdruck ist ein bloßer Lustspringer; und ein Schauspieler, dem er fehlt, ist gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidiget, anstatt zu ergötzen oder zu reizen. Was also vorher über das Studium des Ausdrucks und über die Betrachtung der Natur und der Kunst gesagt worden, wollen wir diesen mit dem vorzüglichsten Nachdruck gesagt haben. Er muß jede Empfindung in sich zu fühlen im Stande seyn; kein bedeutender Blick, kein kräftiger Zug des Gesichts, keine Gebehrde, nicht die geringste Bewegung der Gliedmaßen, die er an andern wahrnehmen kann,

†) Ein verdienstvoller berlinischer Künstler, Herr Bernhard Rode, hat mit rühmlichem Eifer sein Möglichstes gethan, diesen großen Mann bekannter zu machen. Er hat so wol seine Parven, die das berlinische Zeughaus zieren, als verschiedene andre Werke auf eine geistreiche Art gedrit. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen größern Werke dieses sätrefflichen Mannes bekannter zu machen!

muß ihm unbemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdrucks in der Natur und Kunst entdecken kann, muß er seiner Einbildungskraft tief einprägen, und durch unermüdete Übung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichste Mittel zu einem vollkommenen Ausdruck scheint dieses zu seyn, daß der Schauspieler sich selbst so stark, als möglich ist, in die Empfindung der Personen setze, welche er vorstellt. Der jüngere Niccoboni aber widerspricht diesem, und nennt es einen glänzenden Irrthum. Ich habe, sagt er, allezeit als was gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglück hat, das was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird, zu spielen. *) Ganz anders dachte jener alte Schauspieler, der in der Elektra des Sophokles die Asche seines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieser Prinzessin, da man ihr die Gebeine des Dresfes bringt, desto vollkommener auszudrücken. Der angeführte französische Schauspieler muß dafür halten, daß man durch deutlich bestimmte Regeln alles nachmachen könne. Es scheint aber, daß ein Mensch, der in eine gewisse Leidenschaft gesetzt ist, sie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äußere, die, zusammen genommen, den wahren Ausdruck der Natur ausmachen. Alles geht mechanisch ohne unser Bewußtseyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muskel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewisse Leidenschaften fühlen, unbekannt sind, so kann der Vorsatz zu ihrer Wirkung nichts beytragen. Es giebt keine Theorie, nach welcher wir unserm Gesichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber wirklich traurig

*) S. die Schauspielkunst in Lessings Beiträgen zur Historie des Theaters im 1 Th. S. 506.

traurig, so setzt sich alles von selbst in die gehörige Gestalt.

Wir scheuen uns also nicht, gegen das Ansehen eines Meisters in der Kunst den Schauspielern zu empfehlen, daß sie sich unaufhörlich beüben sollen, sich in alle Arten der Empfindungen zu setzen. Finden sie ihre Seele nicht weich genug, mit dem Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu seyn, so thun sie wol, wenn sie solche Rollen, für die sie das nöthige Gefühl nicht haben, niemals auf sich nehmen. Ein Mensch, der vorzüglich zu sanften, zärtlichen und gefälligen Reizungen aufgelegt ist, muß sich nicht unterstehen, die Rolle eines Wüterichs zu spielen.

Der Schauspieler, dem die Natur eine Fähigkeit alles zu empfinden, verliehen hat, kann dieselbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der besten Dichter ohne Unterlaß lesen, und jeder merkwürdigen Scene so lange nachhängen, bis seine Einbildungskraft dieselbe ihm auf das lebhafteste vormahlt. Denn dadurch wird er selbst in die Leidenschaft versetzt werden. Dabey bleibt ihm immer noch so viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruck denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Ursachen auch gleiche Wirkungen haben, so sind diese doch in Absicht auf die Aeußerungen der Leidenschaften, bey verschiedenen Menschen verschieden. Eine große Seele äußert jede Empfindung größer und edler, als eine kleine. Zwey Menschen von verschiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es ist demnach nicht genug, daß der Schauspieler sich in die Empfindung setze, die er ausdrücken soll: er muß sie in dem besondern Licht, in der bestimmten Zeichnung des Charakters ausdrücken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet sich an-

ders, wie der gemeine Mensch. So wol durch einen übertriebenen als durch den falschen Ausdruck wird das Gegentheil dessen, was der Dichter gesucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz schildert, der Schauspieler aber einen hochtrabenden Menschen vorstellt, so verändert sich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen stillen tief-sitzenden Schmerz haben will, der Schauspieler aber heult, so wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falsche Nachdruck verderbt alles.

Es gehört so sehr viel dazu, im Ausdruck richtig zu seyn, daß man sich über die kleine Anzahl vollkommener Schauspieler gar nicht wundern darf. Natur und Fleiß müssen sich zu seiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verstand, jeden Charakter sich auf das bestimmteste vorzustellen, eine lebhafteste Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Gesicht stellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in sich hervor bringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium sind diese Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter seiner Rolle auf das vollkommenste ergründen, bis er die kleinsten Schattirungen desselben erkennt; die Handlung, in welcher dieser Charakter sich äußert, muß ihm in ihren kleinsten Umständen ganz vor Augen liegen; die besondere Betanlassung zu dem Spiel der Leidenschaften muß er auf das genaueste erwägen, und alles so lange überlegen, bis er sich selbst vergift, und sich gleichsam in die Person verwandelt, die er vorstellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig sey, den Ausdruck desto vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere Riccoboni pflegte zu sagen, wenn man rühren wolle, so müsse man zwey

zwey
liche
durch
den,
hüft
cobo
die
voll
welch
den
sen,
mein
uns
druck
selbe
Wese
Stau
verbi
übert

W
wend
dung
zu ve
sächli
druck
zen
der
mögl
Die
sie d
So n
fällt,
Furch
den
die il
Stell
berleg
würk
die ve
Der
richti
sich a
und n

Be
von
*)
5
Et

zwey Finger breit über das Natürliche gehen. *) Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene frostig zu werden, muß den Schauspieler sehr behutsam machen. Der jüngere Riccoboni hat sehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Ueberreibung vollkommen stark genug ist. Leute, welche sich allen Eindrücken der Leidenschaften ohne Verstellung überlassen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdrucks. Kann der Schauspieler dieselbe erreichen, und mit dem edlen Wesen, das Personen von erhabnem Stande an sich zu haben pflegen, verbinden, so braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, sich selbst in die Empfindungen, die man auszudrücken hat, zu versehen, gesagt haben, gilt hauptsächlich für denjenigen Theil des Ausdrucks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaßen liegt. Es ist unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die sie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Mensch, der unversehens fällt, aus einer sich selbst unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Instinkt die Stellung annimmt, die ihn am sichersten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde; eben so wirkt sie in allen Leidenschaften, auf die verschiedenen Nerven des Körpers. Der Schauspieler, der sich in ein richtiges Gefühl zu setzen weiß, wird sich auch bey jedem Ausdruck richtig und natürlich gebehren.

Von dem Ausdruck, in so fern er von der Stimme und der Sprache

*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

Erster Theil.

abhängt, haben wir anderswo gesprochen. *)

Unter allen Künstlern hat der Tänzer das schwerste Studium, zum vollkommenen Ausdruck zu gelangen. Er kann sich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darin nicht. Er muß sie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darstellen. Alle seine Schritte und Bewegungen sind künstlich, sie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müssen sie den Charakter der Natur an sich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte sind die Worte, welche uns sagen, was in seinem Herzen vorgeht.

Es ist den großen Schwierigkeiten, die diese Sache hat, zuzuschreiben, daß man so wenig vollkommenes in dieser Kunst zu sehen bekommt. Die Tänzer sind mehr gewohnt, künstliche Bewegungen, schwere Sprünge und kaum nachzumachende Geberdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruck der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenschaft, sondern bey nahe jede Schattirung derselben Leidenschaft, hat ihren eigenen Ausdruck in der Stellung und Bewegung des Körpers. Diese sind die wahren Elemente, das Alphabeth des achten Tanzens, oder diese Kunst beruhet auf gar keinen Grundsätzen. Diese Elemente aufzusuchen, sie in ordentlichen und zusammenhängenden Bewegungen wieder darzustellen, aus verschiedenen zusammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zusammen zu setzen, das eine bestimmte Handlung ausdrückt, ist das eigentliche Werk des Tänzers.

Ausdruck

*) S. Vortrag.

R

Ausdruck in der Musik.

Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstükes. Ein solches Werk, das bloß unsre Einbildungskraft mit einer Reize harmonischer Töne anfüllt, ohne unser Herz zu beschäftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne schön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermischung mannigfaltiger Farben ergötzt uns; aber in den Figuren der Wolken sehen wir nichts, das unser Herz beschäftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Gesang, außer der vollkommenen Fortströmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeußerungen eines fühlenden Herzens verräth, so dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichsam zu einem Ruhebette, auf welchem sie sich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruck des Gesanges in ihr hervor bringt. Die Harmonie sammelt alle unsre Aufmerksamkeit, reizet das Ohr, sich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlassen.

Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie bloß ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz wirkt. Sie zwingt uns, ist zärtlich, denn beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizet sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewunderung. Einmal stärket und erhöhet sie unsre Seelenkräfte; und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlanget der Tonsetzer diese Zauberkräft, so gewaltig über unser Herz zu herrschen? Die Natur muß den Grund zu dieser Herrschaft in seiner Seele gelegt haben. Diese

muß sich selbst zu allen Arten der Empfindungen und Leidenschaften stimmen können. Denn nur dasjenige, was er selbst lebhaft fühlt, wird er glücklich ausdrücken. Das Beispiel der zwey Tonsetzer, welche in Deutschland am meisten bewundert werden, Grauns und Händels, beweiset die Wirkung des Temperaments auf die Kunst. Dem erstern hatte die Natur eine Seele voll Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Uiewol er nun alle Geheimnisse der Kunst in seiner Gewalt hatte, so hat ihm nur der Ausdruck des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal scheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolzige, das Entschlossene auszudrücken hatte. Händel hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, ist in allem, was seinem Charakter nahe kömmt, weit glücklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es ist sehr wichtig, daß der Künstler sich selbst kenne, und wenn es bey ihm steht, nichts unternehme, das gegen seinen Charakter streitet. Allein dieses hängt nicht allemal von seiner Willkühr ab. So wie ein epischer Dichter sich in alle, selbst einander entgegen gesetzte, Empfindungen muß setzen können, indem er jetzt einen friedfertigen, oder gar feigen, denn einen verwegenen Mann, muß sprechen machen, so begegnet es auch dem Tonsetzer. Er muß also da, wo ihm die Natur weniger Beystand leistet, sich durch Fleiß und Übung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künstlern zur Übung empfohlen haben. Außer dem aber muß der Musikus sich ein besonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenschaften zu erforschen. Er muß die Menschen nur in diesem Gesichtspunkt sehen. Jede Leidenschaft hat nicht

nicht
ken,
me,
Gese
cent
rakte
der e
te er
Verfi
de oi
scheid
tigen
eine
ke od
genau
Ausdr
kerste
wol
Nede
allezei
nacha
in vol
trieben
gen E
Schw
in den
sich in
der Bi
len Lö
dung i
Dieser
lerbest
bekant
erlang
drucks.
Hier
tungen
ten in
der Ge
nau zu
schaft
stellun
gung e
bloße
wodur
drückt,
denst
gen, i
mig fo
sie sehr

nicht bloß in Absicht auf die Gedanken, sondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geschwinde und Langsame, den Accent der Rede, ihren besondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdeckt oft in Reden, deren Worte er nicht versteht, einen richtigen Verstand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja so gar unterscheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief sitzende Zärtlichkeit, eine starke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueste Erforschung des natürlichen Ausdrucks muß der Musikus die äußerste Sorgfalt wenden; denn wie wol der Gesang unendlich von der Rede verschieden ist, so hat diese doch allezeit etwas, welches der Gesang nachahmen kann. Die Freude spricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geschwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des Starken und Schwächern, des Höhern und Tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert sich in langsamen Reden, tiefer aus der Brust geholten, aber weniger hellen Tönen. Und so hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieses muß der Tonsetzer auf das allerbestimmteste beobachten, und sich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Nichtigkeit des Ausdrucks.

Hiernächst beleiße er sich, die Wirkungen der verschiedenen Leidenschaften in dem Gemüthe selbst, die Folge der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenschaft treffen wir eine Folge von Vorstellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, Gemüthsbewegung, wodurch man jede Leidenschaft ausdrückt, schon anzeigt. Es giebt Leidenschaften, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern strömen sie schneller, mit einem mäßigen Ge-

räusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See, die ist gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurüktritt, um mit neuer Kraft wieder anzupressen.

Die Musik ist vollkommen geschickt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn sie nur dem Tonsetzer hinlänglich bekannt sind, und er Wissenschaft genug besitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen. Hierzu hat er Mittel von gar vielerley Art in seiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunst fehlt. Diese Mittel sind 1) die bloße Fortschreitung der Harmonie, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwicklungen und schwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwicklungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auslösungen fortschreiten muß. 2) Der Takt, durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmt werden. 3) Die Melodie und der Rhythmus, welche, an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruck beytragen; 5) die Begleitung und besonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle diese Vortheile muß der Tonsetzer wol überlegen, und die Wirkung jeder Veränderung mit scharfer Beurtheilung erforschen; dadurch wird er im Stand gesetzt, jede Leidenschaft auf das bestimmteste und kräftigste auszudrücken. Wir haben Beyspiele, daß Leidenschaften, die sich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterscheiden, die Kunst der Musik nicht übersteigen. So hat der fürtreffliche Graun in der Operette, Europa Galante betittelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden, und dem Ottomannischen Serrail vorzüglich eigen ist, vollkommen ausgedrückt. Ein großer Beweis von den Fähigkeiten der Musik, den schwersten Ausdruck zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruck, welche so wol dieser große Mann, als andre Tonsetzer vom ersten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allernähesten Ueberlegung und des äußersten Fleißes, den der vollkommene Ausdruck erfordert. Wir wollen dem, der dieses Wesentlichste der Kunst zu erreichen sucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu seiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonstück, es sey ein wirklicher von Worten begleiteter Gesang, oder nur für die Instrumente gesetzt, muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stücks festgesetzt hat. Er muß wissen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen, oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtsamen, eines Rittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen, oder eines Zornigen sey.

Wenn er auch durch einen Zufall sein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefähr eingefallen ist, so untersuche er den Charakter desselben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stücks festgesetzt, so muß er sich selbst in die Empfindung setzen, die er in andern hervorbringen will. Das beste ist, daß er sich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zustand vorstelle, in welchem sich dieselbe natürlicher Weise in dem Lichte zeigt, worin er sie vortragen will; und wenn seine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer gesetzt worden, alsdenn arbeite er, und hüte sich irgend eine Periode, oder eine Figur einzumischen, die außer dem Charakter seines Stücks liegt.

Die Liebe zu gewissen angenehmen klingenden und auch in Absicht auf den Ausdruck glücklich erfundenen Sätzen verleitet die meisten Tonsetzer, dieselben gar zu ofte zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß diese Wiederholungen dem Ausdruck ofte ganz entgegen sind. Sie schiken sich nur zu gewissen Empfindungen und Leidenschaften, in denen das Gemüth sich gleichsam immer nur um einen Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorstellungen sich beständig ändern, nach und nach stärker, oder auch schwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In diesen Fällen sind öftere Wiederholungen desselben Ausdrucks unnatürlich.

Sind dem Tonsetzer die Worte vorgeschrieben, auf welche er den Gesang einrichten soll, so erforsche er zuerst den wahren Geist und Charakter derselben; die eigentliche Gemüthsfassung, in welcher sich eine solche Rede äußert. Er überlege genau die Umstände des Redenden und seine Absicht; dadurch setze er den allgemeinen Charakter des Gesanges fest.

fest.
die a
mus
hat;
wach
schaf
Char
ze St
Stell
in de
Zi
trach
uns
hier
merk
Was
Tons
mus
druck
dern
versch
Es
Kunst
ingen
zu fa
Ausd
det h
samm
eine
Haupt
herrsch
drückt
Gege
Wern
seyd
auch
mehr
ist ein
Musik
muß
samm
des
Ausd
oder
gerad
was
ben
gange
D
rühre

fest. Er wähle die tüchtigste Tonart, die angemessene Bewegung, den Rhythmus, den die Empfindung wirklich hat; die Intervalle, wie sie der anwachsenden oder sinkenden Leidenschaft am natürlichsten sind. Dieses Charakteristische muß durch das ganze Stück herrschen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein besonderer Nachdruck in den Worten liegt.

In besondere, umständliche Betrachtung einzelner Dinge, lassen wir uns hier nicht ein. Die Absicht ist hier nur, den Meister der Kunst aufmerksam und behutsam zu machen. Was die besondern Wirkungen der Tonart, der Bewegung, des Rhythmus, der Intervalle, auf den Ausdruck betrifft, davon ist in den besondern Artikeln über diese Kunstwörter verschiedenens angemerkt worden.

Es ist auch guten Meistern in der Kunst begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruck zu fallen. Der eine ist, daß sie den Ausdruck auf einzelne Wörter angewendet haben, welche sie außer dem Zusammenhang genommen; da sie denn eine Empfindung erwecken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrscht, zuwider ist. In der Rede drückt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, in dem man eine Verneinung dazu setzt. Anstatt: seyde nun wieder fröhlich, sagt man auch wol; weinet, oder trauret nicht mehr. Die Verneinung, nicht mehr, ist ein abgezogener Begriff, den die Musik nicht ausdrücken kann. Sie muß also den ganzen Gedanken zusammen nehmen, und etwas tröstendes ausdrücken. Wollte man den Ausdruck bloß auf das Wort weinet oder trauret legen, so würde man gerade das Gegentheil dessen sagen, was man sagen soll. Und doch haben große Meister diesen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendsten Gesang einen Frost streut,

der alles verderbt, entsteht aus der unzeitigen Begierde, Dinge zu machen, die entweder ganz außer dem Gebiete der Musik liegen, oder doch an dem Orte, wo man sie bey Gelegenheiten gewisser Worte anbringt, eine sehr widrige Wirkung thun. Wir haben aber davon in einem besondern Artikel gesprochen. *)

Ausgang.

(Dramatische und epische Dichtkunst.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, so daß nun nichts mehr geschehen kann, das zu dieser Handlung gehört. In des Euripides Iphigenia in Aulis, ist die Verschwindung dieser Prinzessin in dem Augenblick, da sie soll geopfert werden, und die Erscheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflösung wird derselbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, so wol epische, als dramatische Handlung einen Ausgang haben müsse, ist daraus offenbar; weil es unmöglich ist ein Zeuge einer interessanten Handlung zu seyn, und sich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derselben gesehen hat. Durch die Verwicklung wird man in Erwartung gesetzt, wie doch die Sachen zuletzt aus einander gehen werden; der Ausgang befriediget sie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Ist der Ausgang vollkommen, so muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieses oder jenes, das in der Handlung vorgekommen ist, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat: er ist der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zuletzt alle Vorstellungen über die Handlung zusammen treffen

R 3

*) S. Gemähl in der epischen Musik.

treffen, und ist unvollkommen, wenn er nicht alle unsre Erwartungen über die Personen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken ist der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertigt worden: er soll eine immer dauernde Vorstellung von einer guten oder bösen Wirkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke lassen. In diesem Falle ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß er wahrscheinlich und natürlich sey, weil sonst der ganze Zweck des Stücks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böser Jüngling, durch Verführungen der Wollust zu großen Schandthaten verleitet werden, und zuletzt in die äußerste Schmach gerathen könne. Diese Vorstellung würde man nicht für wahr halten, sie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrscheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatische Vorstellung die Zuschauer mit der Ueberzeugung nach Hause schicken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtschaffenheit verbunden, Mittel sind, sich aus den schweresten Verlegenheiten heraus zu helfen; so muß der Ausgang der Handlung die höchste Wahrscheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen soll. Man muß deswegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, sondern auf solche Auflösungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in solchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Mensch erwarten konnte, auf den plötzlichen Tod einer Hauptperson, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müssen in der Handlung selbst Ursachen liegen, die den Ausgang bewirken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder sonst stark rührendes haben, damit sein Eindruck unauslöschlich bleibe.

Er ist zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Lustspiel, wo es bloß darauf ankommt, den Zuschauer ein paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter sich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglücken, so hat er seinen Endzweck erreicht; der Zuschauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den posirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deswegen hatten auch die mimischen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. *Mimi ergo, sagt Cicero, *) est jam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde Scabellae concrepant, aulaeum tollitur.* Deswegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die größte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kommt hier auf die Absicht des Dichters an; aus dieser muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang sey, und worauf es dabey hauptsächlich ankomme. Wer den Tod des Cäsars vorstellen will, kann zur Absicht haben, einen Tyrannen zu schrecken; sie kann aber auch seyn, die patriotischen Gesinnungen seiner Mörder im höchsten Lichte darzustellen. In beyden Fällen ist der Ausgang zwar einerley; aber seine besondere Behandlung muß bey jeder Absicht anders seyn. Es ist ganz unnöthig, sich hierüber umständlich einzulassen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerksam gemacht werde, den Ausgang genau nach seiner Absicht einzurichten, und nach Beschaffenheit des letzten Eindrucks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerspiel ist er überhaupt weit wichtiger, als im Lustspiel, weil die tragische Handlung an sich wichtiger ist, und große Erwartung erweket.

Man

*) Orat. pro Caelio.

Man
wolle
talen
einen
So i
zur
werd
des
er
lassen
gang
un
seiner
S
wenn
Erwe
so er
Dich
lung
wenn
der
mach
sach
Echl
Ausg
muß
die
ge,
ganze
Dich
fältig
zu la
unnü
An
ernst
ein Kl
ist,
müß
sem
zu ve
Da
an ei
als
nach
ben
Ante

Man hat als eine Regel festsetzen wollen, daß das Trauerspiel einen fatalen oder traurigen, das Lustspiel einen glücklichen Ausgang haben soll. So ist er auch größtentheils. Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Absicht des Dichters gemäß seyn muß. Will er Schrecken in den Gemüthern zurückerlassen, so muß er einen andern Ausgang suchen, als wenn er Zuversicht und Standhaftigkeit in die Herzen seiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdrücklich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unsre Erwartung nicht völlig befriediget, so erweckt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüssiges anhängt; wenn er den starken Eindruck, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebensachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder schwächt. Beym Ausgang einer ernsthaften Handlung muß der Zuschauer voll Gefühl seyn; die Hauptpersonen müssen in der Lage, worin sie versetzt worden, seine ganze Seele erfüllen. Dieses soll der Dichter wol bedenken, und sich sorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu lassen, was zu dieser Vorstellung unnütze ist.

Aus allem diesem erhellet, daß in ernsthaften Stücken der Ausgang, so ein kleiner Theil der Handlung er auch ist, mit der genauesten Ueberlegung müsse behandelt werden. Mit diesem Artikel ist der von der Auflösung zu vergleichen.

Ausladung.

(Baukunst.)

Das Maas, um welches ein Glied an einem Gesims weiter heraus steht, als das nächst vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Gesimsen das hauptsächlichste Ansehen. An den Fußgesimsen, wel-

che eine Festigkeit haben müssen, steht das unterste Glied nothwendig am weitesten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß sich an den obern Gesimsen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegen gesetzte End ausmachen.

Es ist ein Hauptgrundsatz zur Bestimmung der Ausladungen, daß sie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran sie sind, ein gutes Verhältniß haben müssen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Gesimses bestimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmannischen Verhältnisse können zur Regel angepriesen werden. Nämlich die Ausladung verhält sich zur Höhe:

in der Rinleiste und dem Riemlein	wie 1 zu 1.
im Wulst	2 — 3.
in der ablaufenden Leiste und im Keif	1 — 2.
im Ablauf in den niedrigen Ordnungen	3 — 4.
im Band	3 — 5.
in der Glockenleiste	4 — 5.

Die besondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgesimsen und andern Verzierungen der verschiedenen Ordnungen, werden durch die Bestimmung der Ausladung in den Artikeln, darin diese Theile insbesondre beschrieben sind, angegeben.

Auslaufung.

(Baukunst.)

Die Weite, um welche der äußerste Rand eines Gliedes von der Achse der Säule heraus tritt. Die Bestimmungen der Auslaufung der verschiedenen Glieder werden bey Beschreibung der Säulenordnungen gegeben.

Ausrufung.

(Redekunst.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geschreyes ist, wodurch man die Hefigkeit einer Leidenschaft durch die Stärke des Tones, an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenschaften auszudrücken; die Worte, als bedeutende Zeichen dessen, was in uns vorgeht; und denn bloße Töne, die keine deutliche Begriffe mit sich führen, sondern bloß durch die Hefigkeit der Empfindung mechanisch ausgestoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenschaften bestrebt sich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weise an den Tag zu legen, und fühlt während der Rede ofte, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher stößt sie gleichsam solche Töne aus, die überhaupt die Hefigkeit des Gefühls natürlicher Weise anzeigen.

Die Ausrufung entspringt also ganz natürlich aus allen starken Empfindungen, sie seyen angenehm, oder widrig. Die Töne, welche die Natur in solchen Umständen aus uns erpreßt, sind nach der Beschaffenheit der Empfindung verschieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verschmähung. Die deutsche Sprache ist in diesem Stück eine der ärmsten; die griechische aber die reichste. Außer dem angeführten O! und Ach! haben wir selten andre Ausrufungstöne. Die Neuern haben das Hab! zum Ausdruck des Zorns hinzu gethan. Der Mangel solcher charakterisirten Töne wird bisweilen durch die Apostrophe ersetzt; wenn man plötzlich ein höheres Wesen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Worte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenschaft, oder viel-

mehr in derselben die lebhaftesten Augenblicke, die heftigsten Striche der Empfindung anzuzeigen, indem sie uns eine sehr lebhaftere Vorstellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt die ordentliche Rede in eine Art des Geschreyes zu verwandeln. Man siehet aber hieraus zugleich, daß sie in den redenden Leidenschaften nur selten vorkommen könne. Sie ist einiger maassen mit dem Blitze zu vergleichen, der während dem Rollen des Donners die Empfindung plötzlich rühret, und gleich wieder verschwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich sind, die Hefigkeit der Empfindung auszudrücken, oder wo die Empfindung so plötzlich entsteht, daß man nicht Zeit haben kann, sich auf Worte zu besinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenschaften redet, muß sich wol in Acht nehmen, daß er die Ausrufung nicht allzu sehr häufige, noch sie anderswo, als in den heftigsten Augenblicken, anbringe; denn durch den Mißbrauch derselben fällt man in das frostige. Es ist ganz wider die Natur, daß die überwältigende Anfälle der Leidenschaft ofte kommen, oder lange anhalten. So bald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufen ersetzen will, so wird man kalt. Sie würden nur alsdenn, wenn man uns so viel verständliches von der Gemüthslage gesagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreifen. Daher kommt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironisch wird, so wie in dieser Stelle aus Hallers Ode, über die Ehre:

O! edler Lohn für meine Mühe,
Wenn ich mich in der Zeitung sehe,
Bei einem Schelmen, oben an.

Diese Figur thut ihre beste Wirkung, wenn der Redner seinen Satz

aufs

aufs
dadur
Z. E.
esse c
ta, r
taren
agris
mittu
quibu
O! f
bidin
disol
de l.
Ge
wenn
der
reitet
hafte
stellu
konn
folge
wicht

Ein
licher
führ
che d
lich
Aus
chise
gene
risch
deßh
frem
cher
sed
tis,
Etat
grif
Hat
der
Mie
für
2
sich
terr
So

aufs äußerste gebracht hat, und denn dadurch alles von neuem bestätigt. *S. E. Illud queror, tam me ab iis esse contemptum, ut haec portenta, me Consule potissimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisque vendendis permittantur Decemviris, ut vendant quibuscunque in locis videatur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! consilia dissoluta atque perditata. Cic. II. de L. Agr.*

Ganz andre Wirkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorstellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem sehr lebhaften Ausdruck, und reizet seine Vorstellungskraft, genau auf das, was kommen soll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, so wird die Rede frostig.

Ausschweifung.

(Schöne Künste.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorstellungen, welche der Hauptsache nur mittelbar nützlich sind. Die Alten betrachteten die Ausschweifung, welche bey den griechischen Grammatikern *παρεκτροσις* genennt wird, nur, als einen rhetorischen Kunstgriff. Quintilian sagt deßhalb, sie sey die Einmischung fremder, aber der Hauptsache nützlicher Vorstellungen. *Alienae rei, sed ad utilitatem causae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio.* Dahin rechnet er den Kunstgriff, da der Redner mitten in der Hauptsache etwas einmischet, das der Sache zwar fremd ist, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weise für dieselbe einnimmt.

Allein die Ausschweifung erstreckt sich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künstlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV.

B. eine Ausschweifung angebracht, da er uns von seinem Inhalt auf sein verlohrenes Gesicht bringt.

Jede Ausschweifung unterbricht den Zusammenhang der Hauptvorstellungen, und muß demnach mit großer Behutsamkeit angebracht werden, wenn sie nicht nur der Hauptsache nicht schaden, sondern Vortheil bringen soll. Sie thut die beste Wirkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptsache gehört, die Vorstellung, die man hat erwecken wollen, ganz oder größtentheils bewirkt ist. Aldenn muß man ihr etwas Zeit lassen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in diesem Fall nichts mehr zu sagen hat, so kann man durch eine Ausschweifung den Leser oder Zuhörer in der guten Verfassung, darin man ihn gefest hat, unterhalten, und ihr den letzten Nachdruck geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweise entsteht, sondern ofte von einem vortheilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorstellungskraft; so kann eine geschickte Ausschweifung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerührt wird, den Vorstellungen einen großen Nachdruck geben.

In scherzhaften Werken, die bloß das Ergößen zur Absicht haben, kann man am leichtesten ausschweiffen. La Fontaine hat seinen Fabeln und seinen Histörchen die größte Annehmlichkeit durch artige Ausschweifungen gegeben. In Werken von ernsthafterm Inhalt können die Ausschweifungen bisweilen auch als Ruhepunkte angesehen werden, in denen die Aufmerksamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausschweifung, als ein charakterisirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menschen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausschweifungen in den

Mund leget, so dienen sie ungemein zur lebhaften Schilderung desselben. Denn solchen Leuten sind die Ausschweifungen ganz natürlich.

Eben so natürlich ist die Ausschweifung einem Menschen, der von einer einzigen Vorstellung stark gerührt, sich derselben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Traumerey geräth, worin keine enge Verbindungen mehr statt haben. Dies ist ofte der Fall der Odenmacher. Die plötzlichen Ausweichungen auf sehr entfernte Gegenstände sind eine Art der Ausschweifung, welche der Ode ganz eigen ist.

In Werken, wo die Vorstellungen sehr georängt sind, wie im Trauerspiel, haben die Ausschweifungen schwerlich statt. Es ist verdrücklich, wenn man bey interessanten Scenen, wo man in beständiger Erwartung des folgenden ist, durch Ausschweifungen in der Folge seiner Vorstellungen immer unterbrochen wird.

Außenseite.

(Baukunst.)

Eine der Hauptseiten eines Gebäudes, die man von außen übersieht. Ein viereckiges ganz freystehendes Gebäude hat also vier Außenseiten. Die vornehmste ist die, welche gegen den besten Platz von außen gestellt ist, und an der der Haupteingang zum Gebäude ist. Eine gute Außenseite trägt das meiste zu dem Ansehen eines Gebäudes bey. Die Mäße desselben ist auch in den größten und prächtigsten Gebäuden etwas so einfaches, daß das Auge bald davon abgelenkt, und auf die besondre Betrachtung der Außenseite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Ansehen zu geben, ist ein wichtiger Theil der Kunst. Die Außenseiten müssen gleich den Charakter des Gebäudes an sich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wohlge-

fallens, welches aus der Regelmäßigkeit, Ordnung, Uebereinstimmung der Theile entsteht, die besondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erweken. Der Geschmack, der in den Außenseiten herrscht, muß den Stand dessen, der das Haus bewohnt, oder die Bestimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß sich an seinen Außenseiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieses anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallast, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meisten Regeln der Baukunst gehen auf die Schönheit der Außenseiten, weil sie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die ersten Grundsätze angesehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Außenseiten zum beständigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemessenen Entfernung, die dem Auge noch verstatet, auch die kleinern Theile zu unterscheiden, muß sie auf einmal, als ein festes, regelmäßiges und wolgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Diesem Grundsatz zufolge, muß sie einen der Höhe angemessenen Fuß, und ein solches Gebälke haben. *) Ferner muß alles seine angemessene Größe und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenstern durchbrochen seyn, weil im ersten Fall das Ansehen der Festigkeit geschwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump scheint. Diesem zufolge müssen auch die Säulen, wenn man sie anbringt, weder zu enge, noch zu weit aus einander stehen. **)

Alle herunter laufende Linien, müssen genau senkrecht, und alle querrüberlaufende genau waagrecht gehen. Jede dieser Linien muß ihren bestimm-

*) S. Ganz.

**) S. Säulenweite.

ten An
haben
der Au
der E
verschi
stehen
mache
waage
ner H

Ist
tracht
mehre
einget
ne ge
parth
züglic
sich z
recht
Witte
die u
die l
und C
theile
geger
lich
schre
ben d
sie n

D
Hier
als
Säu
den.
in d
Geb
schn
liche
strei
auf
ma
cher
höc
Klei
kei
wei
ver
tur
um
zelo
fer

ten Anfang und ihr bestimmtes Ende haben, so daß keine sich mitten an der Außenseite verlieret. Alle Nischen der Säulen und Pfeiler, die in verschiedenen Geschossen über einander stehen, müssen eine einzige Linie ausmachen, so wie die Mittellinien aller waagrecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Ist die Außenseite von einer beträchtlichen Größe, so muß sie in mehrere Haupttheile oder Partien eingetheilt seyn. Von diesen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptpartie stehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an sich zieht. Auf diese Weise entsteht recht in der Mitte der Außenseite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchschauert, und die Uebereinstimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Diese Haupttheile müssen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches schwerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überschreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, so muß man sie wieder in kleinere abtheilen.

Die Außenseiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn sie nicht als Theile andrer Theile, (als der Säulen oder Pfeiler) betrachtet werden. Denn zu geschweigen, daß sie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angesehen werden, verschwinden, so thun sie noch die schädliche Wirkung, daß sie das Auge zerstreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzelne Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es ist überhaupt ein höchst wichtiger Grundsatz, daß kein kleiner Theil, keine einzelne Säule, kein Fenster, kein angehängtes Schmuckwerk, so hervor steche, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu lassen, um seine Aufmerksamkeit auf das einzelne zu richten. Wenn an einer Außenseite die Haupttheile sich die Waa-

ge so halten, daß keiner davon das Auge auf sich zieht, bis es den Eindruck des Ganzen genossen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das Auge an sich locken, bis die Haupttheile gefaßt sind, so ist sie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenseite die Art und den Geschmak, auch die besondre Bestimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müsse, ist schon erinnert worden. Die Ueberlegung dieses Punktes ist den Baumeistern um so mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen diesen Grundsatz des guten Geschmaks begeht, gar nicht selten sind. Ueberhaupt aber ist zu wünschen, daß man von den heutigen allzu sehr mit Zierrathen überhäuften Außenseiten wieder auf die Einfachheit der Griechen zurück kehre, die mehr auf das Große, auf das bloß Regelmäßige und Ordentliche, als auf den Reichthum gesehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Außenseiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erwecken, als den Zuschauer davon stille stehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenster, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzusehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn sie winklicht, und wenn zwischen den großen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verschlänge wären, so muß auch einem von gutem Geschmakte geleiteten Auge die Anordnung einer Außenseite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu sehen ist. *)

Ausweichung.

(Musik.)

Ausweichen heißt in der Musik aus dem Ton, worinn man eine Zeitlang

*) S. Anordnung.

den Gesang und die Harmonie geführt hat, *) in einen andern Ton herüber gehen. Dieses geschieht in der heutigen Musik in jedem Tonstück, und in den längern Stücken vielmal, so wol um die nöthige Abwechslung empfinden zu lassen, als um den Ausdruck desto vollkommener zu erreichen.

Insgemein bleibt der Gesang anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, worin er anfängt; hernach weicht er nach und nach in verschiedene andre Töne aus; und endiget sich zuletzt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stück gesetzt ist.

Jeder Ton hat seinen eigenen Charakter, ein Gepräge, wodurch er sich von allen andern unterscheidet. Das Ohr fühlt dieses, so bald der Ton, worin modulirt worden, verlassen, und gegen einen andern vertauscht wird. Aber ein Ton sticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darin verhalten sie sich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtschaft ist. Führt man den Gesang so durch verschiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden absticht, so empfindet das Ohr eine angenehme Abwechslung, in welcher nichts abgebrochenes, nichts hartes, nichts ohne den genauesten Zusammenhang ist. Dergleichen Gesang schickt sich zu sanften und stillen Empfindungen. Hingegen würden solche, da der Affekt ofte und plötzlich abwechselt, sehr wol durch einen Gesang können ausgedruckt werden, der den Ton oft und plötzlich ändert, und da die auf einander folgenden Töne stark gegen einander abstechen.

Da überhaupt das Gehör in der Musik niemals beleidiget werden darf, so muß man diese Uebergänge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal so zu machen wissen, daß nichts gezwungenes, nichts abgeris-

*) S. Ton.

senes darin sey: wiewol auch dieses in Fällen, da ein widriger Affekt es erforderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen sind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Ansehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man sich darin aufhalten kann, zu überlegen?

1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch sie sich von allen andern unterscheidet. Man bleibt in einem Ton, so lange man keine andre Töne hören läßt, als die in der Tonleiter desselben liegen: so bald aber ein anderer Ton gehört wird, so bekommt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlassen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur spielt, und läßt irgendwo Fis oder Gis hören, so empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart soll verlassen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkommt.

Dieser bloße Wink aber ist noch kein wirklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündigt er die Ausweichung an. Diese Ankündigung muß nun so geschehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf diese Erwartung ein Accord, der der neuern Tonart eigenthümlich zugehört, so ist die Ausweichung vollendet, und man befindet sich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier ist nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man ausweichen will, ankündige? Dieses kann auf mehrerley Weise geschehen, und ist verschieden, nach Beschaffenheit des Tones, darin man ist. Der

halbe

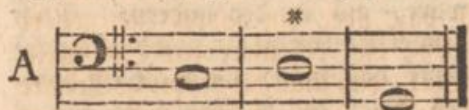
man
hat ei
des n
zu er
tet de
Daher
lehrer
den
nennt.
W
in ein
nen
wird,
findet
Grund
Ton
Ton
liegt,

A

Man
Terz
Tonle
die C
und
halber
Fis.
monie
Accordi
und n
W
man e
ter de
sein
dienen
ne Au
man
Töne
ben
diener
Töne
Ton
prime
aber
Ha
ausw
*)

halbe Ton unter dem Haupttone, den man das subsemitonium modi nennt, hat eine große Kraft, die Erwartung des nächsten halben Tones über sich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. s. f. Daher haben die französischen Tonlehrer diesen Ton Note sensible, die den Ton bezeichnende Note, genannt. *)

Wenn also während der Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es sich in der Tonleiter befindet, so erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächsten Accordes der Ton seyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyspiel:



Man modulirt in C dur; die große Terz über den zweyten Ton D, ist der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weise in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächsten Harmonie der Grundton G mit seinem Accord; so ist die Erwartung erfüllt, und man ist in G dur ausgewichen.

Wenn also der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter dessen, darin man wirklich ist, sein Subsemitonium nicht hat, so dienet dieses, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Ist man in C dur, so hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Dis, Fis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, dessen große Septime er ist, Cis kündiget D an, Fis aber G u. s. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, seine große Septi-

*) S. Leitton.

me schon in dem Ton, darin man ist, so dienet sie nicht zu dieser Ankündigung. So hat der Ton F, seine große Septime E schon in der Tonart C dur. Will man nun in dieser den Ton F ankündigen, so kann dieses nicht durch E verrichtet werden, weil es dem Ton, darin man ist, nicht fremd ist. Hingegen hat F seine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann diese dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyspiel:



Die kleine Sexte in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen soll, dessen Quarte dieser fremde Ton ist. Dieses wird durch den folgenden Accord noch mehr bestätigt, da es offenbar wird, daß dieser fremde Ton nicht seine Unsext D bezeichnen soll, wozu Cis nöthig wäre, sondern den Ton F, dessen Quarte er ist.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, so kann auch die Sexte, welche in diesen Tonarten klein ist, zur Bezeichnung derselben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



so weiß man, in dem der Accord D angeschlagen wird, noch nicht, ob dieses der Accord auf den zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll seyn soll. Da aber in dem folgenden Accord die kleine Terz b vorkommt, welcher die kleine oder natürliche Sexte zu D moll ist; so erwartet man, daß in diesem neuen Ton soll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als

als der halbe Unterton von D vor-
kommt, völlig bestätigt wird.

Es ist also gezeigt worden, auf
was Art der Ton, dahin man aus-
weichen will, könne angekündigt wer-
den. Dieses geschieht allemal durch
ein, dem Ton darin man ist, fremd-
des x oder b.

Man weicht aber in der That nicht
allemal in die Töne aus, die auf die-
se Weise angekündigt werden. Bis-
weilen begnügt man sich, sie blos zu
berühren, und doch in dem Ton, dar-
in man ist, fort zu fahren. Wenn
also die Ausweichung auf die Art,
wie beschrieben worden, angekündigt
ist; so muß sie vollendet und der neue
Ton völlig festgesetzt werden. Die-
ses geschieht dadurch, daß man von
dem Accord, auf welchem der neue
Ton angekündigt worden, durch eine
Cadenz in selbigen schließt. So
wird in dem obigen mit A be-
zeichneten Beyspiel, der Ton G dur-
ch die große Terz auf D angekün-
digt, und durch die Cadenz festgesetzt.
Hiemit ist also die erste Frage, wie
man aus einer Tonart in eine andre
ausweiche, beantwortet: nämlich
man kündigt den neuen Ton durch
ein dem Ton darin man ist, fremdes,
dem Tone dahin man gehen will, ei-
gentümliches, Intervall an, und
macht hernach eine Cadenz in den
angekündigten Ton.

Will man sich indessen in dem neuen
Tone nicht aufhalten, sondern davon
gleich wieder in einen andern gehen,
so geschieht der Schluß nicht völlig,
sondern man vermeidet ihn. Wie
dieses geschehe, ist an seinem Orte
gezeigt worden. *)

2) Was hat man aber in Anse-
hung der Wahl des Tones, dahin
man gehen will, und der Zeit, dar-
in man sich in demselben aufhalten
kann, in Acht zu nehmen? Hiebey
muß man vor allen Dingen zwey
Grundsätze annehmen, wodurch die

*) S. Cadenz.

Auflösung dieser Frage bestimmt wird.
Der erste ist dieser: daß die auf ein-
ander folgenden Töne nicht zu stark ge-
gen einander abstechen sollen, wo-
durch eine zu schnelle Veränderung
des Charakters entstehen würde; es
sey dem, daß der besondre Ausdruck
es erfordere. Der zweyte Grundsatz:
daß der Hauptton, woraus ein Stück
geht, bey den Ausweichungen in an-
dre Töne niemals gänzlich aus dem Ge-
hör zu verkehren sey. Geschehe die-
ses, so wäre eigentlich die Harmo-
nie des Ganzen zerrissen; die Theile
hätten nicht mehr den gehörigen Zu-
sammenhang, und es würde eine eben
so schlechte Wirkung thun, als
wenn ein Gemälde in der einen Häl-
te aus einem andern Ton gemahlt
wäre, als in der andern. Nach
dem ersten Grundsatz wird also erfo-
dert, daß man, wo nicht ein höhe-
res Gesetz des Ausdrucks es anders
erfordert, immer in die nächst ver-
wandten Töne ausweichen soll. Des-
wegen gehört die Betrachtung von der
Verwandtschaft der Töne, von der
besonders gehandelt worden ist, *)
hieher. Dabey ist auch die Länge des
Stücks in Betrachtung zu ziehen.
In ganz kurzen Stücken, dergleichen
kleine Lieder sind, hat man nicht nö-
thig, in viele Töne auszuweichen.
Man begnügt sich mit einer oder
zwey Ausweichungen, von da man
wieder in den Hauptton zurücke geht
und endiget. Ist ein Stück sehr lang,
wie die Concerte zu seyn pflegen, so
kann man in mehrere, und so gar in
alle Töne, die die Tonleiter enthält,
ausweichen, wenn man nur immer
von jedem auf einen nahe Verwand-
ten geht. Sieht man den Ton, da-
hin man ausgewichen ist, wieder als
einen neuen Grundton an, welches
mit einigen Einschränkungen angehet,
so kann man wieder aus diesem in alle
andre

*) S. Verwandtschaft der Töne. Ton-
führung.

andre,
auswe
gemei
harme

Wi
nigfal
verlie
vorher
aus d
den T
wahre
in der
ten, n
wandi
ten.

Haupt
lieren.
durch
weil d
das Si
gelösch
Roch
D mo
Certe
das
Wollt
Haupt
D me
den S

No
aus
Haupt
ausw
Inter
Wollt
A mo
ohne
diesen
ausw
zwun
de du
Töne,
Gefül
lich g
man e
zurück
so seh
kehrer

Sie
Töne,

andre, die seine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entsteht eine un- gemein starke Mannigfaltigkeit der harmonischen Schattirungen.

Will man sich aber bey der Man- nigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; so muß man den zweyten vorher angeführten Grundsatz nicht aus den Augen lassen. Dieser wird den Tonseker vor zwey Fehlern ver- wahren. Er wird ihn hindern, sich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm ver- wandten, Tönen zu lange aufzuhal- ten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu sehr aus dem Gehör ver- lieren. So wird der Hauptton Cdur durch F dur ziemlich ausgelöscht, weil der die Tonart bezeichnende Ton das Subsemitonium h, in F dur aus- gelöscht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geschieht dieses durch D moll, wo eben dieses b als die Sexte nöthig ist, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man sich also, wenn der Hauptton C dur ist, in F dur oder D moll feste setzen, so würde man den Hauptton gänzlich verlieren.

Noch wichtiger ist es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in solche ausweiche, die fast alle natürliche Intervalle des Haupttones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erst in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geschehen kann, von diesem aber hernach in seine Quinte ausweichen, welches ganz unge- zwungen geschehen könnte, so wür- de durch die dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis, und Gis, das Gefühl des Haupttons C dur wirk- lich ganz ausgelöscht werden. Da man auch allemal wieder auf denselben zurück kommen muß, so würde eine so sehr entfernte Tonart dieses zurück kehren sehr schwer machen.

Hieraus folget also, daß man die Töne, dahin man aus dem Hauptto-

ne unmittelbar ausgewichen ist, nie- mals ganz als solche Töne ansehen könne, die nun die Stelle des Haupt- tons vertreten, es sey denn in ganz langen Stücken, wo man Zeit hat, von denselben stufenweise wieder in den Hauptton zurück zu kehren.

Man muß so gar in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, biswei- len einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um sie der Haupttonart ge- mässer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur ist, zuweilen C an statt des zu D ge- hörigen Cis, und bey F dur h statt des b nehmen, um das Gehör im- mer in dem Gefühl des Haupttones zu erhalten.

In welchen Ton man ausgewichen sey, thut man wol, so viel möglich, den Accord des Haupttones oder seiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu lassen. Deshalb ist man noch nicht wieder in den Hauptton zurück ge- gangen; denn dazu wird ein Schluß erfordert. So kann in einem Stück, dessen Hauptton C dur ist, währen- der Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen ist, eben dieses C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A wieder vorkommen.

Dieses ist das wichtigste, was in Ansehung der gewöhnlichen Auswei- chungen zu beobachten ist. Damit man die natürlichsten Ausweichungen so wol als die schicklichsten Verweilungen in je- dem Tone, mit einem Blick übersehen könne, haben wir, nach dem Beyspiel, das Rousseau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt.

A. 
Cd. Gd. Am. Em. Fd. Dm. Cd.

B. 
Am. Em. Cd. Dm. Fd. Gd. Am.

Das

Das mit A bezeichnete System ist als ein Modell anzusehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man sich verweilen könne, und dieses kann auf alle andre Dur-töne angewendet werden. Die natürlichste Ausweichung ist in seine Quinte, oder G dur; nach dieser ist die in die Sexte A moll die natürlichste u. s. f. die härteste ist in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeigt an, wie lange man sich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man von Anfang acht Takte lang in dem Haupttone modulirt, so schiken sich vier Takte für die Dominante desselben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und nur ein Vierteltakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muster für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart ist, stellt das System B vor.

In Ansehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben soll, ist die natürlichste und auf die Verwandtschaft gegründete Regel diese: daß die Quinte und Quarte die Art des Haupttones haben; die andern aber die entgegen gesetzte. Also weicht man aus C dur in F dur und G dur aus; andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieser Regel ist leicht einzusehen. Nämlich allen großen Tonarten ist die große Septime, und die große Sexte natürlich. *) Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in seine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, so wird die Septime zur Terz. Eben so läßt sich auch das übrige begreifen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beständigen Erneuerung des Gefühles von dem Hauptton angemerkt worden ist, deutlicher in die

*) S. Tonart,

Augen falle, kann man sich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorstellen:

Hauptton.

C dur.

G dur.	A moll.	E moll.	F dur.	D moll.
A moll.	H*	Fis*	G*	E*
H*	C dur.	G dur.	A moll.	F dur.
C dur.	D moll.	A moll.	B*	G*
D*	E moll.	H*	C dur.	A moll.
E moll.	F dur.	C dur.	D moll.	B*
Fis*	G dur.	D*	E*	C dur.

Die oberste Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem sind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach G dur ausgewichen, aus diesem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöscht werde, in Acht nehmen, daß die mit * bezeichnete Töne bey dieser Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten so behalten, wie die Tonleiter C dur sie angebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, so müßte dieses ist D moll seyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann also überhaupt sagen, daß man die mit * bezeichneten Töne (als solche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wol nehmen könne, ohne die Haupttonart vergessen zu machen. Von den plötzlichen Ausweichungen durch enharmonische Gänge wird in einem besondern Artikel gesprochen. *)

Authentisch.

(Musik.)

Eine der beyden Tonarten der ästern Musik; **) nämlich die, welche von dem

*) S. Enharmonisch.

**) S. Tonart.

von de
Umfang
nahm
Schluss
dre, d

Mit
Ton der
nach der
benden.
Musik
Seyten
halben
niedriger
de B, b
vierechtig
zeigt wi
der eine
der andr.

So of
ten geseß
auf der
b oder h
konnte,
ten B se
die tiefer.

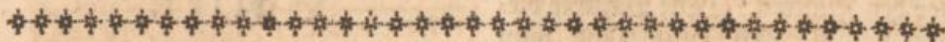
Da in
der der ü
ne ebensa
nämlich
und Dis
den Zeich
mit einer
Wenn ne
bestehend
Schlüssel
hier bey a



*) S. C.
Erster

von dem Grundton anfang, ihren Umfang bis in dessen Octave heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andre, die plagal Tonart, von der

Quinte des Grundtones bis in seine Octave heraufstieg, und auch in diese Quinte den Schluß machte. Dieses ist in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.



B.

B.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnete man ehemals den zweyten Ton der diatonischen Tonleiter, oder nach der istsigen Art zu zählen den siebenden. *) Er war in der ältern Musik der einzige Ton, der zwey Saiten hatte, die um einen kleinen halben Ton verschieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, b; die höhere durch ein großes viereckiges B, das ist mit ♯ angezeigt wird, ausgedruckt. Ist wird der eine dieser Töne schlechtweg B, der andre ♯ genemnt.

So oft ehemals ein Gesang in Notten gesetzt wurde, mußte nothwendig auf der siebenden Stufe das Zeichen b oder ♯ stehen, damit man wissen konnte, welche von den beyden Saiten B sollte gegriffen werden, die die tiefere b oder die höhere ♯.

Da in der heutigen Musik auch jeder der übrigen sechs diatonischen Töne ebenfalls zwey Saiten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. s. f. so hat man diese beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung beygehalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien bestehenden Notensystem, außer dem Schlüssel kein Zeichen vorsteht, wie hier bey a.



*) C. System, Tonleiter, A. Erster Theil.



so bedeuten die sieben Notten der Octave die Töne C, D, E, F, G, A, H; steht aber das Zeichen b auf dem Notensystem, so zeigt es an, daß man den Ton, der auf der, mit b bezeichneten Stufe, steht, um einen halben Ton tiefer nehmen müsse; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, sondern dis, auf der siebenden nicht H, sondern B. Eben diese Bedeutung hat das runde b, so oft es einer besondern Note vorgesetzt wird. Ist das Zeichen x auf einer oder mehrern Stufen des Notensystems vorgezeichnet; wie bey c, so bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieselbe Stufe fallen, der höhere müsse genommen werden, z. E. nicht F, sondern Fis, nicht C, sondern Cis, u. s. f. Will man nun mitten im Stück einen solchen Ton wieder ändern, und die Wirkung der vorgezeichneten b oder x wieder aufheben, so setzet man das viereckigte B oder ♯ vor, wie bey d,

wo die Note nun nicht Fis, sondern F bedeutet, und die Note nicht B, sondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden Tonarten, deren Grundton B ist. *)

Bals

*) C. Tonart. ♯