

meinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derselben Zeit an hat es in diesen Ländern niemals an Malern gefehlt, die, vornehmlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muster dienen können. Gegenwärtig aber ist diese Schule fast ganz eingegangen.

Es ist unnöthig hier ein Verzeichniß der zu dieser Schule gehörigen

Künstler zu geben. Wer von dem Werth der Künstler aus dieser Schule, besonders der zwey großen Lichter derselben, Rubens und van Dyk, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande selbst gewesen seyn; denn wer bloß die, außer den Niederlanden zerstreute Gemählde derselben, gesehen hat, der kann sich nur einen sehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieser Künstler machen.



C.

C.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man den ersten oder untersten Ton jeder Octave unsrer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und setzten ihre Töne in dieser Ordnung: A, B, *) C, D, E, F, G; da wir sie in diese setzen: C, D, E, F, G, A, B. Man kann doch für die isige Tonleiter einen guten Grund angeben. Erstlich stellt sie die größere, und also die vollkommnere Tonart vor, weil C, E die große Terz ist, da die Tonleiter A, B, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorstellt. Zweytens ist sie auch vollkommener, als die Aretinische, die von G anfängt: **) denn obgleich diese auch die große Tonart abbildet, so ist doch hier die Terz G, B, durch A arithmetisch, das ist, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmonisch getheilt ist. ***) So wird man also finden, daß es nicht möglich ist, dem Diatonischen System der Töne eine vollkommnere

*) Unser heutiges H.

**) G. Art. A.

***) G. arithmetisch; harmonisch.

Ordnung zu geben, als die, welche von C anfängt.

C bedeutet auch einen Schlüssel, der durch eines von diesen beyden Zeichen \parallel \sharp angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie, die durch diesen Schlüssel geht, die Noten des Tons C stehen. *)

Cabinet.

(Baukunst.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen bestimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zu n Schlafen, zum Studiren, zu geheimen Conferenzen; und bey großen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunst giebt man insgemein den, an den großen Säalen liegenden, kleinen Zimmern, darin kleinere und ausgesuchte Stücke aufbehalten sind, den Namen der Cabinetter: daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunstfachen selbst, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt also

feiner

*) C. Schlüssel.

feiner
hinter
den La
meinen
entfern
man d
dern.
fen mi
zimmer
zu den
unbeme
re ein
Baume
ßen die

Dasje
das Ge
einer R
Einschn
fang m
cherley
Einschn
zere Au
sondert
diese G
genennt
Zeichen
pflagt.
nicht d
der Am
welcher
wo dies
weniger
get: zu
ge der
der Re
durch
Abfall
gere ode
der leg
Dieses
Niede,
greifen,
ist sind.

*) G.
riod

seiner Bestimmung zufolge, allemal hinter größern Zimmern, und ist von den Lauben und Fluhren, die zum gemeinen Gebrauch sind, am weitesten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darin vornimmt, Stille erfordern. In den Wohnungen der Großen müssen in der Nähe der Audienz-zimmer auch geheime Cabinetter seyn, zu denen man durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann: und es wäre ein wichtiger Fehler, wenn ein Baumeister in den Häusern der Großen dieses versäumte.

C a d e n z.

(Musik.)

Dasjenige, wodurch in dem Gesang das Gefühl des Endes, oder auch bloß einer Ruhestelle, eines Abschnitts oder Einschnitts erweckt wird. Der Gesang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern bestehen, *) die durch Einschnitte, durch längere oder kürzere Ruhestellen, von einander abgefordert sind. In der Rede werden diese Glieder Einschnitte und Perioden genannt, die man durch verschiedene Zeichen, als , ; ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entstehen nicht durch diese Zeichen, sondern aus der Anordnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo diese Zeichen stehen, ein mehr oder weniger vollständiger Sinn sich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden diese Ruhestellen, durch den stärkern oder schwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieses sind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt sich schon begreifen, was die Cadenzen in der Musik sind.

*) S. Glied; Abschnitt; Satz; Periode.

In einem Tonstück vertritt die Harmonie einigermaßen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einschnitte und Perioden der Rede, so wol von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhängen, so ist es auch in der Musik. Wir haben also hier die Cadenzen, so wol in der Harmonie, als in der Melodie zu betrachten, und mit den ersten den Anfang zu machen.

Es giebt also, so wol in der Rede, als in der Sprache der Musik, zweyerley Glieder: in der Rede entstehen sie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Musik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erstern beyden Gattungen sind die wesentlichsten, und die andern müssen ihnen untergeordnet seyn. Ein harmonisches Glied ist eine Folge zusammenhängender Accorde, auf deren letztem man ohne fernere Erwartung stehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieses Stillstehens verursacht, wird eine harmonische Cadenz genannt. Die Wirkungen der Cadenzen sind von verschiedener Art: entweder bringen sie das Gehör in eine völlige Ruhe, so daß es schlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder sie verursachen einen Stillstand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang stillstehen kann. Die, welche die erstere Wirkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genannt, von den andern werden einige halbe, andre unterbrochene Cadenzen genannt. Wir wollen jede Art näher betrachten.

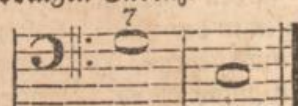
1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen consonirende Harmonie erfordert, weil jeder dissonirende Ton etwas beunruhigen-

des hat; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang seyn. Aber nicht jeder Dreyklang setzt in gleich völlige Ruhe. Wer nur einigermaßen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darin man spielt, ist, der fühlt auch, daß die völlige Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verursacht wird; also muß der letzte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus dessen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen sind. Jedes Tonstück wird aus einem gewissen Ton gesetzt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zuletzt aber in den Hauptton zurück geführt wird. *) Die vollkommenste Ruhe kann nicht eher hergestellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen ist, zurück geführt worden. Also kann ein ganzes Stück nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf seinem Grundton endigen. Dieser Schluß wird die Finalcadenz, oder die Hauptcadenz eines Tonstücks genannt. Geschieht der Schluß aber vermittelst des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen ist, so wird dadurch nur eine Mittelcadenz verursacht, womit eine Periode kann geendigt werden.

Die Vollkommenheit des Schlusses aber hängt nicht allein von dem letzten, sondern zum Theil auch von dem vorletzten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erweckt wird. Also muß der vorletzte Accord, durch den die Ruhe angekündigt wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des letzten erwecket, und er muß in der engsten Verbindung mit dem letzten Accord stehen. Dieses kann auf keine vollkommere Art geschehen, als wenn der vorletzte Accord auf der Quinte

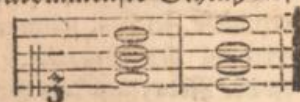
*) S. Ausweichung.

oder Dominante des Tons, darin man ist, genommen wird, weil die Rückkehr von der Dominante auf den Grundton der natürlichste Schritt ist, den die Harmonie thun kann: also ist überhaupt dieses die Form der ganzen oder völligen Cadenz.

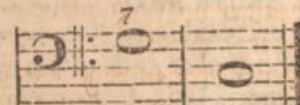


Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones schon durch den Accord des vorletzten desto gewisser erweckt werde, wird auf diesen der Septimenaccord genommen, *) weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

Hiebey aber ist auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu sehen, indem auch darin jeder letzte Ton durch den vorletzten kann bestimmt werden. Die große Terz des vorletzten Tones macht das Subsemitonium des folgenden Grundtones aus, und geht also nothwendig bey dem Schlusse in die Octave. Die Septime im vorletzten Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht also nothwendig in dessen Terz über. Within wird der vollkommenste Schluß dieser seyn:



a



weniger vollkommen würde er in diesen Gestalten seyn:



b

c

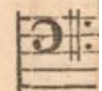
Hier-

*) S. Dissonanz.

Hierbey
daß die
die Terz
allema
wenn g
foderte:



Der G
ohne Z
ratur u
kleine
sie frey
waren.
statt he
Bedenk
te man
zum M
art änd
sten als



Noch n
diese C
durch
nante

c

Dem
vorher
sind, f
wol ein
die Do
ihres C
selbst f

Hierbey verdient angemerkt zu werden, daß die Altten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberstimme schließt, allemal die große Terz brauchen, wenn gleich die Tonart die kleine erforderte; also:



Der Grund dieser Abweichung lag ohne Zweifel in der schlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher viel kleine Terzen so schlecht klangen, daß sie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieser Fall ist nicht mehr statt hat, so schließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wollte man in Kirchensachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, so könnte es am süglichsten also geschehen:



Noch weniger vollkommen aber wäre diese Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufsteigen von der Dominante auf den Hauptton geschähe.



Demn obgleich diese Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley sind, so kann doch diese Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, sondern auf diesen selbst führet; folglich die Ruhe nicht

durch Steigen, sondern durch Fallen hervorgebracht wird. Doch könnte dieser Schluß auf folgende Weise vollkommen gemacht werden.



Dieses ist also die Form der ganzen harmonischen Cadenz, die in ihrer vollkommensten Gestalt, am Ende des ganzen Stücks nicht nur wie bey a erscheinen, sondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stück gesetzt ist, endigen muß. Wird sie aber mitten im Stück zu Endigung einer ganzen harmonischen Periode gebraucht, so endiget sie sich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darin man sich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt sie in den obern Stimmen die unvollkommnere Gestalt, wie bey b und c, an. Dieser Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geschwächt werden, als:



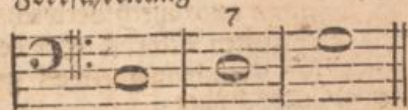
2. Die halbe Cadenz setzet in eine nicht völlige Ruhe, sondern befriediget zwar das Gehör durch eine ganz consonirende Harmonie, bey welcher man aber deswegen nicht ganz ruhen kann, weil sie nicht auf dem Grundton liegt, darin man modulirt, sondern auf der nächsten Consonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante desselben. Ihre Form ist also diese:



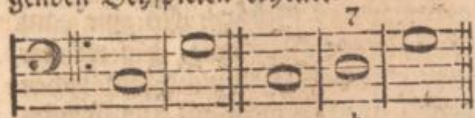
Um die wahre Natur dieser halben Cadenz zu begreifen, stelle man sich vor, man hätte aus dem Hauptton C in seine Dominante schließen wollen. Dieses würde man durch den geradesten Weg also bewerkstelligen.



Auf dem letzten dieser drey Accorde wäre man nun wirklich in G, der Ton C wäre vergessen, und die Cadenz wäre ganz. Nähme man aber auf dem zweyten Accord, anstatt der großen Terz, die das Subsemitonium von G ist, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen ist, so würde auf dem letzten Accord ungewiß, ob man wirklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang seiner Quinte wolle hören lassen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach ist offenbar, daß durch diese Fortschreitung



keine wirkliche Ruhe, sondern nur ein Stillstand verursacht wird, der aber, wegen der sich dabey äußernden Ungewißheit, nicht lange dauern kann. Dieses ist die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyspielen erhellet.



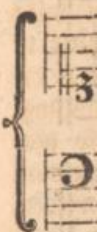
Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, so ist die Ungewißheit am stärksten und folglich der halbe Schluß am schwächsten; nimmt man aber diesen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, so gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in dem Ton G. Von eben diesem ist die Form bey c bloß eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber so machen, wie bey d und e; so wäre man schon nach G wirklich ausgewichen. Da aber dieses doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geschehen ist, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurücke kann, so bleibt auch diese Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.

Mit diesen halben Cadenzen kann man kein Stück, aber doch Hauptabschnitte desselben endigen. Von den drey hiernächst verzeichneten Arten dieser halben Cadenz, setzt die erste am meisten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigsten.

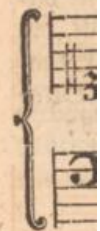


Die heutigen französischen Tonsetzer nehmen mit Rameau an, daß diese halbe Cadenz, welcher sie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulären Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorletzten Tones hinzugehane, große Septe müsse angefü-

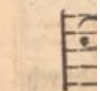
gekündi
dem fol
in die
denn zu



Die
fortren
sie als
im zwey
dem 3
sung d
nachste
4, der
in lang
mal w
menacc



3.
steht
eines
aber d
getäut



da m
minat
erwal
Accor
Gang
nern
gerif

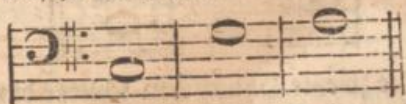
gekündigt werden, welche sie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten lassen, wo sie alsdenn zur großen Terz wird; also:



Die Deutschen aber, denen diese fortschreitende Sexte nicht gefällt, lassen sie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyspiel; nur in geschwindem Zeitmaasße lassen sie die Auflösung dieser Sexte, so wie auch im nachstehenden Exempel bey dem Satz $\frac{3}{4}$ der Secunde über sich gelten: aber in langsamer Bewegung wird $\frac{6}{4}$ allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöst.

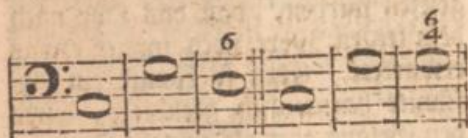


3. Die unterbrochene Cadenz entsteht dadurch, daß die Erwartung eines Schlusses erweckt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuscht wird, als:

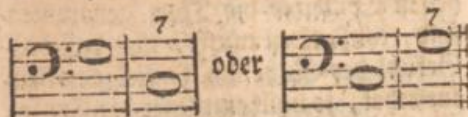


da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an dessen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieser Gang wird deswegen von den Italienern Cadenza d'inganno, die betrügerische Cadenz, genannt. Ihre Wür-

kung ist eine Ueberraschung, bey welcher man eine Zeitlang stille steht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufschluß erfolgen soll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdrücken. Einigermassen gehören auch die Verwechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verursachte Täuschung weit weniger Kraft hat, als in der betrügerischen Cadenz. Dergleichen Schlüsse sind also diese:



Man kann so wol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre schließende, oder Ruherweckende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem letzten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:



Eine solche Fortschreitung wird eine vermiedene Cadenz genannt. Im Grund aber kann sie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil sie alle Ruhe oder alles Stillstehen unmöglich macht; indem das Ohr, so bald es die Dissonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflösung begierig wird. Ihre Wirkung ist gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz wirkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortschreitende Bewegung, wodurch der genaueste Zusammenhang des harmonischen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdrucks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig sey, so wird die 7 hinzugehan, und denn die Aufhaltung mit

mit diesen Zeichen, \frown oder \wedge angedeutet. Dieses macht also eine besondere Gattung der halben Cadenz aus. *) Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden diese Fermaten.

Bis dahin haben wir die Cadenz bloß in Absicht auf die Harmonie betrachtet, in so fern sie einen harmonischen, größern oder kleinern Ruhepunkt verschaffet. Damit man sich einen desto deutlicheren Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abschnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig geendigt wäre, so ungeschickt könnte gelesen werden, daß das Ohr nach dem letzten Wort noch immer etwas erwartete. Eben so könnte ein Abschnitt harmonisch geendigt, durch den Gesang aber als unvollendet vorgetragen seyn. Daher entsteht also die Betrachtung der melodischen Cadenz.

Es ist so gleich offenbar, daß der letzte Ton einer melodischen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus dessen Tonleiter die Töne genommen sind, consoniren müsse, und daß das Gefühl der Ruhe um so viel gewisser entstehet, je vollkommener die Consonanz ist. Also wird der letzte Ton entweder der Einklang, oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones seyn. Dieser letzte Ton muß im Niederschlag des Taktes eintreten, weil er auf diese Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig seyn soll, darauf liegen bleiben, und sich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem letzten Ton einer vorhergehender, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erweckt; dieses nennt man die Vorbereitung der Cadenz: diese muß also im Aufschlag des vorletzten Taktes geschehen. Da-

*) C. Fermate.

her sind folgende Hauptgattungen der melodischen Schlüsse entstanden.



Die erste scheint die vollkommenste zu seyn, weil sie im Unifonus, der vollkommensten Consonanz, schließt, und also den Gesang an die Quelle, woraus er geflossen ist, wieder zurück geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohne dem etwas beruhigendes hat. Diese Cadenz wird die Basscadenz genannt, weil sie dieser Stimme vorzüglich zukommt, obgleich bisweilen auch die obere Stimmen, nach dieser Formel in die Octave des Grundtones schließen, als:



Diese Basscadenz nimmt bisweilen durch Verwechslung des vorletzten Accords, diese Gestalt an:



Die zweyte Hauptform schließt durch die große Septime des Grundtones in seine Octave, die vollkommenste Consonanz nach dem Einklang, und hat nächst der vorhergehenden die größte Kraft zur Beruhigung, welche durch das Subsemictonium, das dem letzten Ton vorhergeht, natürlicher Weise erwartet wird. Dieser wird der

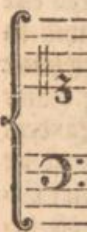
Name

Name
weil di
so schl
auch d
Form

Die dri
denz ge
gemein
Ruhe r
mit der
also fü
Ruhepu

Die
cadenz
gen C
Hauptf
Gesang
de sie,
sie sich
sonanz
dern bl
stand e

Dies
stimmig
Schluß
verbun
vollkon
Finalce



Ein v
die Ho
der bey
wird a
se durc
zen sch
menste
ley We
Ruhe

Name der Discantclausel gegeben, weil die oberste Stimme insgemein so schließt. Sie nimmt bisweilen auch diese, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die Tenorcadenzenz genannt, weil diese Stimme insgemein so schließt. Diese stellt die Ruhe nicht vollkommen her, da sie mit der Terz aufhört, und könnte also für sich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielstimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptschlusse diesen Ausgang des Gesanges hat. Für sich selbst würde sie, obgleich die Quinte, womit sie sich endiget, eine vollkommene Consonanz ist, keine wirkliche Ruhe, sondern bloß einen Aufhalt oder Stillstand erweken.

Diese Cadenzen werden in vierstimmigen Gesängen, zum völligen Schluß des Gesanges mit einander verbunden, und daraus entsteht die vollkommenste Art der vielstimmigen Finalcadenz.



Ein vielstimmiger Schluß bekommt die Hauptkraft von den Cadenzen, der beyden äußersten Stimmen, und wird am vollkommensten, wenn diese durch die Bass- und Discantcadenzen schließen. Von dieser vollkommensten Form kann man auf vielerley Weise abweichen, und dadurch die Ruhe des Schlusses immer unvoll-

kommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfordert.

Da selbst die vollkommenste Cadenz, und also um so viel mehr die andern geschwächt werden, wenn der Gesang auf der letzten Note nicht so lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas bestätigt wird, sondern sogleich auf andre Töne fortschreitet; so entstehet auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu schwächen.

Es ist vorher als eine Eigenschaft der Cadenz gesetzt worden, daß der letzte Ton derselben im Niederschlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufschlag des vorhergehenden kommen muß; dieses ist in der That die gewöhnlichste Art, und hat eine Ähnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abschnitt *) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo diese Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederschlag kömmt, als:



Diese kommen mit dem weiblichen Abschnitt des Verses überein. In einigen Tänzen, werden die Finalcadenzen mit diesem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas besonders an sich hat, das sich leicht zu einem scherzhaften Ausdruck anwenden läßt. Ein solcher Schluß gleicht einigermaßen dem plötzlichen Stillestehen mit einem, zum folgenden Schritt schon aufgehobenen, Fuße.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn sie, nachdem das Gefühl derselben einmal erweckt worden ist, aufgehalten wird. Daher sind bey den Cadenzen verschiedene Arten der Aufhaltungen entstanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen

2 5

sucht;

*) S. Abschnitt oben S. 7.

sucht; die Triller, die figurirten Cadenzen und die Orgelpunkte. Von diesem und dem Triller bey der Cadenz ist in den besondern Artikeln darüber gesprochen worden; hier sind also noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in seinen Anmerkungen über Tosis Anleitung zur Singekunst diese Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse — nur so ausgeführt, wie sie dem Takte gemäß, geschrieben werden; auf der mittelsten Note ward ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkürliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langsamer zu singen, und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkürliche Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren den Stimmen auszuführen möglich sind, auszuschnüfken. — Diese werden ist vorzugsweise Cadenzen genennt. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben.“

Dieses sind also die Cadenzen, in welche sich gegenwärtig, so wol die Sänger als die Spieler, so sehr verliebt haben, daß man glauben sollte, sie singen oder spielen ein Stück nur deswegen, damit sie am Ende ihre Fertigkeit durch die seltsamsten Läufe und Sprünge zeigen können. Es giebt Personen von Geschmack, denen diese Cadenzen äußerst zuwider sind, und die sie mit den Luftsprüngen der Seiltänzer in eine Classe setzen. Selbst der Castrat Tosi, ein Meister der Kunst, scheint nicht viel günstiger davon zu urtheilen. Allem Ansehen nach aber werden sie, was man auch immer dagegen sagen möchte, gleich andern, zu den Moden gehörigen Dingen, so lang im

Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen diese Cadenzen gesammelt, die man daselbst nachlesen kann. Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptschlusses eine Aufhaltung von guter Wirkung und in der Natur der Sache gegründet sey, kann jeder fühlen. Also verurtheilt der gute Geschmack diese Cadenzen nicht schlechterdings, sondern mißbilliget nur das Uebertriebene derselben, besonders aber die seltsamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzweck haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen.

E a m i n.

(Baukunst.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu dessen Wärmung er dienet. Die Camine verstaten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer genießen kann, sonst aber sind sie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu große Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da sie aber gleichwol den sehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünstungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet; so ist die Untersuchung über die beste Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunst. Folgende Anmerkungen werden nachdenkenden Baumeistern nicht ganz überflüssig scheinen.

Die vornehmste Eigenschaft eines guten Camines ist diese, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu starken Zug in dem Zimmer ver-

ursache,

ursache,
Camine
über de
was ste
Zug in
einem
zugleich
Zimmer
Fehler
die Nöth
den He
zoger
Camine
und nu
Deffnu
chen la
theilha
veranste
steinfeg
men fe
Ende n
gekehr
enger
lende
auf de
Die
den
sobald
gemac
ich oft
bey zi
zwey
ben n
nung
breit
rauch
muß
die
gut zu
kann
wesen
Cam
Wur
mind
geleg
man
telba
die
werd
Nöth

ursache, welches der Fehler fast aller Camine ist, die eine weite Oeffnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas starkes Feuer verursacht einen Zug in dem Zimmer, der beynah einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführt wird. Diesem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornstein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe selbst einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oeffnung von 5 Zoll ins gevierte machen lassen, und diese Art sehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranstaltet werden, daß die Schornsteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müssen die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgend aufsitze, sondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oeffnung wird durch einen über den Sturz angebrachten Schieber, sobald das Feuer ausgebrannt ist, zugemacht. An solchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich starkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeschoben werden, so daß die ganze Oeffnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in diesen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe gestellt, und in der Mitte gut zusammengehalten werden. Also kann man eine enge Oeffnung als eine wesentliche Eigenschaft eines guten Camines ansehen. Hiernächst wird die Wirkung eines Camines sehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In diesem Fall genießt man fast keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kommt, weil die Mauern selbst wenig erwärmt werden. Darum ist es gut, daß die Röhre nicht ganz in die Dike der

Mauer, sondern gegen das Zimmer herausgelegt werde, so daß drei Seiten desselben in das Zimmer herausstehen. Weil diese durch das Feuer erwärmt werden, welches, da man sie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) stark zu machen braucht, allemal geschieht; so thun sie einigermaßen den Dienst eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen ist.

In Ansehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verständiger Baumeister zwischen dem schwerfälligen Geschmack der ältern Baumeister, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelagerten förmlichen Gebälke, bekleidet haben, und der unverständigen Ausschweifung vieler Neuern, die Schmelkel mancherley Art, Muscheln und Laubwerk dabey anbringen, leichte die Mittelstraße halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einem guten Gesims versehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, ist ohne Zweifel das schicklichste dazu.

Cammermusik.

Der verschiedene Gebrauch, den man von der Musik macht, erfordert auch besondere Bestimmungen gewisser Regeln. Die Kirchenmusik muß natürlicher Weise einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht ist, und diese muß sich wieder von der Cammermusik unterscheiden. Man kann diese so betrachten, als wenn sie bloß zur Übung für Kenner, und zugleich zur Ergehung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Gesichtspunkten erfordern für die zur Cammermusik gestrigen Tonstücke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunstverständige bisweilen unter dem Namen des Cammerstils sprechen.

Da

Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist, so können die Stücke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und cantabel seyn muß, damit jedermann es fasse. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenstimmen so genau abzumessen; hingegen in der Cammermusik muß, da wegen der geringen Besetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt also wird in der öffentlichen Musik, wo man allemal einen bestimmten Zweck hat, mehr darauf zu sehen seyn, daß der Ausdruck auf die einfachste und sicherste Weise erhalten werde, und in der Cammermusik wird man sich des äußerst reinen Sanges, eines feinem Ausdrucks und künstlicherer Wendungen bedienen müssen. Dieses widerspricht einigermaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchensachen ungemein scharf und genau im Satz seyn müsse, und hingegen in so genannten galanten Sachen, wozu man die Musik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht so genau nehmen dürfe.

Weil die Cammermusik nicht so durchdringend seyn darf, als die Kirchenmusik, so werden die Instrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgestimmt; daher wird der Cammertön von dem Chorton unterschieden.

Canon.

(Musik.)

In der Musik der alten Griechen bedeutete dieß Wort das, was man jetzt ein Monochord nennt, nämlich eine gespannte Sayte, auf einem Brete, wrauf die Länge der Sayte

so eingetheilt war, daß man leicht alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte. *)

Gegenwärtig bedeutet es, ein zwey- oder mehrstimmiges Tonstück, darin eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denselben Satz, oder dasselbe Thema, höher oder tiefer singt, und beständig wiederholt, dergestalt, daß ein solcher Gesang nie zu Ende kommt, sondern so lange fortgesetzt werden kann, als man will, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist:

Dieser Canon ist zweystimmig; der Alt fängt den Gesang an; einen Takt später, und eine Quarte höher, fängt der Discant denselben Gesang an. Nach dem achten Takt wiederholt jede Stimme ihren Gesang, und so singt der Discant beständig die Melodie des Alts einen Takt später und eine Quarte höher, so lange, als man will. Weil ein solcher Gesang niemals zu Ende kommt, so wird er von einigen eine Kreisfuge, oder ein unaufhörlicher Canon genannt. (Canon perpetuus.) Auf diese Art kann der Canon in mehrern Stimmen gesetzt werden, davon immer eine später, als die andre eintritt, und

*) S. Monochord.

den Ge
tervall

Man
non, so
auf ein
wenn m
der übr
darauf
diesem



Bey der
Stimm
die drit
§ 11 di
ein.

hält al
Vorsch
sanges
men
Wort
deutet.

Wer
stuf ei
vorkon
ne für
wieder
chen
Namen
werden
gen ge

Ehe
Sages
ben ul
Canon
setzung
chen
etwa
zu setz
Räthf
und d
Canon

den Gesang um ein bestimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

Man kann also einen solchen Canon, so viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges System schreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf sie eintreten, anzeigt, wie in diesem Beyspiel:



Bei dem Zeichen 4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey 8 die dritte eine Octave höher, und bey 11 die vierte eine Undecime höher ein. Diese kurze Bezeichnung enthält also die vollständige Regel, oder Vorschrift eines vierstimmigen Gesanges, und hat eben davon den Namen Canon bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorschrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonstück einzelne Stellen von dieser Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, so giebt man auch solchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon; gemeinlich aber werden sie canonische Nachahmungen genannt.

Ehedem, da die Liebhaber des Satzes einander in künstlichen Aufgaben übten, legten sie einander solche Canons, ohne die, zu völliger Aussetzung der Stimmen, nöthigen Zeichen vor, und begnügten sich bloß, etwa die Anzahl der Stimmen feste zu setzen. Dieses waren musikalische Räthsel, die einer dem andern aufgab, und daher kommt der Ausdruck, einen Canon auflösen.

Der Canon wird auch so gemacht, daß jede Stimme bey jeder Wiederholung des Satzes, denselben um ein gewisses Intervall höher nimmt. Man hat z. E. solche, da das Thema, zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächsten halben Ton der Tonleiter seines Grundtones höher, und so, daß das Thema durch alle zwölf Töne seiner Tonart, durch geführt wird. Ein solcher Canon wird in der Kunstsprache Canon per tonos genannt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der ersten nicht genau wiederholen, sondern nur unter gewissen ganz bestimmten Bedingungen, so behält das Stück doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen sind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem und C. p. augmentationem nennt — daß die nachahmende Stimme sich der führenden entgegen bewege; daher Canon in motu contrario — u. s. f. Man hat so gar solche, da die nachahmende Stimme das Thema rückwärts singt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder solche, da eine Stimme ihren Gesang führt, wie er auf dem Papier geschrieben ist, da die andre dasselbe so vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von diesen und noch vielen andern Arten des Canons, können Liebhaber in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, nicht nur vielfältige Beyspiele, sondern auch die zu ihrer Verfertigung dienenden Regeln finden.

Obgleich viel von dieser Materie in die Classe der Dinge gehört, die *Martialis difficiles nugae* nennt, so ist doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunst des Canons wirklich ein wichtiger Theil der Gekunst sey. Denn

1. Giebt

1. Gibt es Gelegenheiten, wo der Sæger zu dem besten Ausdruck seines Textes wirklich canonische Nachahmungen nöthig hat. In vielstimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, besonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Sæger, der sich in dergleichen, vielen altväterisch scheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verschiedenen Stimmen feine Nachahmungen bald freyere, bald gebundenerer vorkommen, so wird dadurch die wahre Einheit des Gesanges beybehalten. Da hingegen ein seltsames Gemisch entstehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andre Gestalt der Melodie geben wollte. Darin aber ist nur der recht glücklich, der sich in dem canonischen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt diese Übung dem Sæger eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weise eine Harmonie und Melodie zu verwechseln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, sich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Also würde es der Musik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Übungen gänzlich abkommen sollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unsterbliche Graun seine Duette und Terzette in den berlinischen Opern, welche unter die fürtrefflichsten Werke der Musik, die man jemals gesehen hat, gehören, nicht in dieser großen Vollkommenheit würde fertig gemacht haben, wenn ihm die Künste des canonischen Contrapunkts unbekannt gewesen wären. Allein seine Zeit damit allein zubringen, und sich selbst bereben, daß allein darin die wahre Kunst des Componisten bestehe, ist freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern

des musikalischen Sazes benehmen muß.

Cantate.

(Dichtkunst; Musik.)

Ein kleines für die Musik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darin in verschiedenen Versarten, Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften ausgedrückt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenstandes entstehen. Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun dem sich abändernden Zustand des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrückt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondre, der Sache angemessene Versart wählet, so entsteht dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein anderer lehrend, ein anderer betrachtend, und ein anderer rührend seyn. Daher können in der Cantate Recitative, Cavaten, Arioso, Ariette, und Arien zugleich vorkommen; und von diesen verschiedenen Arien kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter sich bey einem Gegenstand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verschiedenen Dichtungsarten der besondern Theile der Cantate in besondern Artikeln beschrieben haben, so wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über

über den
ne Gesta

Der
Cantate
tesdienst
Dichter
ren Ar
wird, z
muß da
Volk au
Gegenst
dasselbe
und Leh
pfindung
haupt d
heilsame
Ueberha
Charakt
wol beo
lich in
noch Ri
zeigen,
Gegenst
den Di
könnte e
nichts v
lustigun
auf Erk

Da d
wie das
tractun
stand,
seyn.
einen ei
wirrt,
stellung
les, w
gutes i
sondern
was de
stärksten
giebt z
über da
über se
Umstän
er auch
bemerke
darüber
Haaren
werden

über

über den Gebrauch und die verschiedene Gestalten der Cantate machen.

Der vornehmste Gebrauch der Cantaten ist bey dem öffentlichen Gottesdienst, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu seinem Gegenstand. Er muß dabey die Absicht haben, das Volk auf die wichtigsten Theile seines Gegenstandes aufmerksam zu machen, dasselbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhaftere Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilsamen Leidenschaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß also der Dichter den Charakter der geistlichen Dichtung wol beobachten, und sich vornehmlich in Acht nehmen, weder Wiß, noch Kunst, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenstand seiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebensachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was bloß zur Belustigung diene, sondern alles muß auf Erbauung übereinstimmen.

Da die Cantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen großen Gegenstand, so muß sie nicht weitläufig seyn. Denn Weitläufigkeit über einen einzigen Gegenstand macht verwirrt, und schwächt die Hauptvorstellung. Der Dichter soll nicht alles, was sich über den Gegenstand gutes denken oder empfinden läßt; sondern nur das wichtigste, das, was den Verstand und das Herz am stärksten rühret, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über seine Geburt, in die kleinsten Umstände sich einlassen; jeden, wenn er auch noch so wenig auf sich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man sagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch werden sie frostig. Es gehört in die

Cantate nichts, als was groß und stark rührend ist, und das Einfache muß dabey dem Verwickelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatisch, dieses schickt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Personen eingeführt werden, welche abwechselnd reden oder singen, aber dieses ist kein Drama. Denn jede von den redenden Personen drückt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieses macht keine Handlung. Wenn aber allegorische Personen eingeführt werden, so wird insgemein die ganze Vorstellung frostig. Aus diesem Grunde rathen wir sie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beschreibungen mit Arien, die moralische Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Wirkung. Sie sind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonsetzer nicht Gelegenheit genug, sich kräftig und rührend auszudrücken. Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer historische Umstände zu Gemüthe zu führen, so kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er sich anstellt, als ob er die Sachen sähe und höre. So hat es Kamlar in seiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem ersten Recitativ gethan. So hat es Rolli in der schönen Cantate von Altis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteste vorstellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

Ma

†) Celles qui sont en récit & les airs en Maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rabuter. ROUSSEAU *Dict. de Musique Art. Cantate.*

Ma gorgogliar la placida marina
già sento,

Ecco! già forge,
Ecco! già sopra l'inargentata
concha,

Ecco apparir la Diva!

E i zeffiretti alati

La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in seiner eigenen Person spricht, die man betrachtende nennen könnte, und andre, da er historische Personen sprechen läßt, damit wir uns desto lebhafter in ihre Umstände und Fassung setzen können. Diese kann man historische Cantaten nennen. Einen weitläufigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um sie zur Musik recht bequem zu machen, findet man in Krausens fürtrefflichem Werk von der musikalischen Poesie. *)

Die Cantate ist eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol sie schätzbare Vorzüge hat. Die geistliche Cantate ist für den öffentlichen Gottesdienst sehr wichtig. Andre von moralischem Inhalt, können bey andern festlichen Gelegenheiten, oder auch nur bloß in Concerten, von sehr großem Nutzen seyn, wenn der Dichter und der Tonsetzer jeder das seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten, kleinere, für die Cammermusik, darin weder ein viestimmiger Gesang, noch viestimmige Begleitung verschiedener Instrumente vorkommt; und größere zur feyerlichen Kirchenmusik, darin Chöre, Choräle und andre viestimmige Gesänge und eine starke Besetzung von verschiedenen Instrumenten statt hat. Diese werden insgemein Oratoria genannt. Bey diesen hat der Tonsetzer überhaupt in Ansehung des guten Geschmacks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmusik ist erinnert wor-

*) Im fünften Hauptstück.

den. Die kleinern Cantaten erfordern einen überaus reinen und in allen Stücken vollkommenen Satz, als solche Stücke, in denen jeder kleine Fehler anstößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatralischen Vorstellung durch innerliche Schönheiten muß ersetzt werden.

Capelle.

(Baukunst.)

Ist ein kleines geistliches Gebäude, das zum Privatgottesdienst erbauet ist. Es giebt freystehende Capellen, die nicht anders, als kleine Kirchen sind; in Häusern oder Pallästen solcher Personen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdienstes haben; noch andere Capellen sind besondere, an den Abseiten großer Kirchen angebauete, und mit einem Altar versehene Abtheilungen, darin bey besonderen Gelegenheiten Privatmessen gelesen werden. In großen Hauptkirchen findet man bisweilen verschiedene solche Capellen zugleich angebracht.

Capelle.

(Musik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieses Worts, ist die un- eigentliche entstanden, nach welcher man die Gesellschaften der Tonkünstler, die von Großen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmusik zu machen, Capellen nennt. Man giebt so gar diesen Namen auch solchen Gesellschaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermusik bestellt sind. Der Vorsteher oder das vornehmste Glied einer solchen Gesellschaft wird der Capellmeister genannt. Seine Verrichtung ist, alles, was aufgeführt werden soll, herbey zu schaffen, es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswo hergenommen habe; ferner liegt ihm

ob, die zu dirigiren Orgel zu spielen.

Umte Componiren Musik

er jeden er sey

er schriften ner Ausf

im Stan nem voll einem zu

haft gese tes entha ten eines

lich ang Vortrag eingestre

ungeacht seyn gla gung zu

Zu ei Sängern men, so

zu Beset chen, in

guter Sp strument setze Ca

als hunt Wer d

Capelle kann in

critischen der Mus

Capellen Salzbur

III Band

Eine 3

sondre in Personen und ins d

den. D *) Hat Ersten

ob, die ganze Ausführung der Musik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey spielt. Also muß er, wenn er seinem Amte Genüge thun soll, ein starker Componiste seyn und alle Theile der Musik dergestalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er sey Sänger oder Spieler, Vorschriften und Unterricht zu vollkommener Ausführung des Ganzen zu geben im Stande sey. Matheson hat in seinem vollkommenen Capellmeister,*) einem zwar schlecht und etwas pöbelhaft geschriebenen, aber sehr viel Gutes enthaltenden Werk, alle Eigenschaften eines guten Capellmeisters, gründlich angegeben, die des schlechten Vortrags, und der verschiedentlich eingestreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein solcher zu seyn glaubt, zu ernstlicher Ueberlegung zu empfehlen sind.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, so wol Solosänger, als andre zu Besetzung der vielstimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Instrumente. Mithin wird eine gut besetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Personen bestehen können.

Wer die besondre Einrichtung einer Capelle näher zu wissen verlangt, kann in Herrn Marpurgs historisch critischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik, die Listen verschiedener Capellen, besonders die von der Salzburgerischen, im 3ten Stük des III Bandes nachsehen.

Carricatur.

(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, darin das Besondere in der Bildung, die einzelne Personen charakterisiret, übertrieben und ins Possirliche übergetragen worden. Diese ursprüngliche Bedeutung

*) Hamburg 1739. Fol.

Erster Theil.

des Wortes ist hernach auch auf jede übertriebene Vorstellung des Possirlichen ausgedehnt worden: So sagt man von einem übertriebenen comischen Charakter im Lustspiel, es sey eine Carricatur. In dem Artikel possirlich haben wir überhaupt unsre Meinung von diesen Vorstellungen geäußert. Hier merken wir insbesondre von den Carricaturen der zeichnenden Künste an, daß sie diese aesthetische Eigenschaft haben, durch das Besondere, Unerwartete, und Lebhaftete, das sie an sich haben, starke und daurende Eindrücke in der Phantasie zurük zu lassen. Sie sind demnach nicht, wie einige zu strenge Kunstrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfordert wird, kann eine gute Carricatur sehr dienlich seyn: Somers Beschreibung des Thersites und verschiedene Züge in der Odyssee von den Freyern der Penelope gränzen sehr nahe daran.

Wir wollen also den zeichnenden Künstlern die Carricaturen, als Uebungen, gerne erlauben. Vermuthlich hat sich der sonst ernsthafte Leonardo von Vinci in dieser Absicht damit abgegeben. Es sollen in der Bibliothek der Mahleracademie zu Weiland sehr viel Carricaturen von seiner Hand aufbehalten werden. Einige davon hat der Herr Graf von Caylus stechen lassen. Und man weiß, daß auch Hannibal Carrache sich damit beschäftigt hat, ob er gleich sonst unter die ersten gehört, die in dem großen und ernsthaften Geschmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat Ghezzi es in einzeln Figuren und Bildnissen, an denen man die Personen genau kennt, und in ganzen Vorstellungen Hogarth, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche letzterer zu dem Hudibras gemacht hat, sind Meisterstücke, die den geistreichen Vorstellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen, und

und zugleich beweisen, wie diese Art der Arbeit mit Nutzen könne angewendet werden.

Carton.

(Mahlkunst.)

Eine Zeichnung auf starkes Papier. Man giebt diesen Namen besonders den Zeichnungen, welche so wol für die Mahlerey auf frischem Kalk (in Fresco) als für die Tapetenwürker gemacht werden. Im ersten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umrisse darnach können gemacht werden. *) In dem andern Fall werden die Cartone hinter oder unter den Einschlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derselben könne fertiget werden, deswegen auch diese Cartone mit Farben ausgeführt seyn müssen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Diese berühmte Stücke, welche sieben Geschichten aus dem N. Test. vorstellen, sind von dem König Carl I. gekauft, und nachher in dem Pallast von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo sie noch zu sehen sind. Sie gehören unter die vollkommensten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommensten Werke der Mahlerkunst. Eine umständliche historische und critische Beschreibung derselben giebt Richardson. Dorigny hat sie nach den Originalen gezeichnet und gestochen. Von diesen Stücken sind auch verschiedene Nachstiche gemacht worden.

Cartusche.

(Zeichnende Künste.)

Eine gemahlte oder geschnitzte Zierrath, welche einen angehefteten Wappenschild vorstellt, darin ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift

*) S. Kalkmahl.

kann gefest werden. Vermuthlich sind sie zuerst in der Baukunst angekommen, da man über Thüren, oder an den Siebeln der Häuser, solche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingesezt hat. Von da hat sich ihr Gebrauch weiter erstreckt, so daß man sie jetzt an sehr verschiedenen Orten, über Thüren, Fenstern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfassungen, ingleichen überall, wo Aufschriften sollen oder könnten gefest werden, anbringt. Ihre Form hat nichts bestimmtes. Die Künstler schweiffen in keiner Sache mehr aus als in dieser Zierrath, wo sie ihrer Phantasie vollen Lauf lassen. Ihr Gebrauch wird sehr übertrieben; denn unwissende Verzierer und Bildhauer bringen sie überall an, um nur nichts unverziert zu lassen. In ihrer Form sind sie so ausschweifend, daß man ofte nicht errathen kann, was es seyn soll; viele halten es vor eine Schönheit der Cartusche Flügel anzuhängen, daß es scheinen soll, als wenn sie davon fliegen wolle. So weit kommt man in der Ausschweifung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Absichten der Verzierungen abgewichen ist.

Caryatiden.

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst Säulen oder Stützen nach der Gestalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildsäulen geben sollte, weil sie zugleich Bilder und Säulen sind. Sie sind bey solcher Gelegenheit in die Baukunst eingeführt worden. Weil die Stadt Caryä in dem Peloponnesus sich zu den Persern geschlagen, da diese gekommen Griechenland zu erobern, so wurde nach der Niederlage der Perser diese abtrünnige Stadt von den Griechen eingenommen; alle Männer

wurden
che Ges
urtheilt.
che woll
ster dad
säulen in
Frauen i
und sie a
che die se
sen. C
hervorste
die Balk
und Car
rien —
hälte geb
sie ohne
Fus von
langem d
den Gew
meister se
lenfüße,
darauf.
Bildsäule
heit der
und) nur
welche die
die Art v
che diese
Eine Na
sind die P
säulen.

Das eig
dende in e
von ander
Die sch
stände au
baren Nat
len, müß
die Gattu
auch das
jedem and
wird, kan
nach ist i
Charakter
Kunst. I
Genstand i

wurden

wurden umgebracht, und das weibliche Geschlecht in die Claverey verurtheilt. Das Andenken dieser Sache wollten die griechischen Baumeister dadurch verewigen, daß sie Bildsäulen in der Tracht der caryatischen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und sie als Claven vorstellten, welche die schweresten Lasten tragen müssen. Sie werden zu Unterstützung hervorstehender Theile, (dergleichen die Balkone oder die Chöre in Musik- und Tanzsälen, erhabenen Gallerien — sind) oder auch wol der Gehälke gebraucht. Insgemein werden sie ohne Arme, mit einem besondern Puz von geflochtenen Haaren, mit langem dichte an dem Leib anliegenden Gewand vorgestellt. Einige Baumeister setzen sie auf ordentliche Säulenfüße, und legen dorische Capitale darauf. Das Unnatürliche dieser Bildsäulen wird ofte durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entschuldigen, welche diese Zierrathen eingeführt hat. Eine Nachahmung der Caryatiden sind die Perfer, eine andre Art Bildsäulen.

Charakter.

(Schöne Künste.)

Das eigenthümliche oder unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die schönen Künste, welche Gegenstände aus der sichtbaren und unsichtbaren Natur zur Betrachtung darstellen, müssen jeden so bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehört, oder auch das besondre, wodurch er von jedem andern seiner Art unterschieden wird, kann erkannt werden. Demnach ist die genaue Bemerkung des Charakteristischen, ein Haupttheil der Kunst. Der Mahler muß jedem Gegenstand in allem, was an ihm sicht-

bar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch, (wie in Portraits) den einzeln Charakter, wodurch er sich von allen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen, und so muß jeder andre Künstler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künstlers, daß er in Gegenständen der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteristische bemerke. Dazu aber wird ein überaus scharfer Beobachtungsgeist erfordert, den man für sichtbare Dinge besonders, ein scharfes mahlerisches Auge nennt. Wie der Mahler, sobald er einen Gegenstand recht in das Auge gefaßt hat, so gleich die wesentlichen Züge desselben durch die Zeichnung darstellen kann, so muß jeder Künstler in seiner Art das unterscheidende der Sachen schnell fassen und ausdrücken können. Und in dieser Fähigkeit scheint die Anlage des Genies für die schönen Künste zu bestehen; so daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigste Schluß auf des Künstlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenständen, welche die schönen Künste uns vor Augen legen, sind die Charaktere denkender Wesen ohne Zweifel die wichtigsten; folglich ist der Ausdruck, oder die Abbildung sitelicher Charaktere das wichtigste Geschäft der Kunst, und besonders die vorzüglichste Gabe der Dichter. In den wichtigsten Dichtungsarten, der Epöee und dem Drama, sind die Charaktere der handelnden Personen die Hauptsache. Wenn sie richtig gezeichnet und wol ausgedruckt sind, so lassen sie uns in das Innere der Menschen hineinschauen, und verstaten uns, jede Wirkung der äußern Gegenstände auf sie, vorher zu sehen, die daher entstehenden Empfindungen, die Entschließungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entspringen,

genau zu erkennen. Sie sind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenstände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder sind. Der Dichter, der die Gabe hat, die sittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menschen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniß unser selbst. Aber noch wichtiger ist die Wirkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unsre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, so geschieht eine solche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn sie lebhaft geschildert sind. *) Jede lebhaftere Vorstellung von dem Gemüthszustand anderer Menschen, läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben so fühlen, als wenn es in uns selbst vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen anderer Menschen einigermaßen Modificationen unsrer Seele, wir werden heftig mit dem Achilles, vorsichtig mit dem Ulysses, und unerschrocken mit dem Hector.

Also können die Dichter durch die Charaktere der Personen, mit ungemainer Kraft auf die Gemüther wirken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den stärksten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zusammen, um eben so zu empfinden, wie die Personen, für deren Charakter wir eingenommen sind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaftesten Abscheu, weil eben dadurch, daß wir gleichsam gezwungen werden, die Empfindungen derselben auch in uns zu fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entsteht.

Die vornehmste Sorge des epischen und dramatischen Dichters, muß also auf die Charaktere der Personen gerichtet seyn. Deswegen können nur große Kenner der Menschen sich an diese Gattungen wagen. Der epische Dichter hat wegen der Menge und

*) S. Theilnehmung.

Verschiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Personen, die seine weitläufige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die persönlichen Charaktere seiner Hauptpersonen ganz zu entwickeln; der dramatische Dichter hingegen, dessen Handlung nur auf einen sehr bestimmten Gegenstand eingeschränkt ist, hat vornehmlich einzelne Züge in den Charakteren der Menschen, Tugenden, Laster, Leidenschaften zu schildern: denn es ist selten möglich, in einer so kurzen Zeit, als die ist, auf welche die Handlung des Drama eingeschränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menschen kennen zu lernen.

Es giebt Menschen, die in ihren Handlungen und in ihrer Art zu denken, gar keinen bestimmten Charakter zeigen, die einigermaßen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung und Stellung gleichgültig sind, und sich also nach allen Gegenden gleich herumtreiben lassen. Es scheint, als wenn es solchen Menschen an eigener innerlicher Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entschliessungen und Handlungen entstehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geschieht, empfangen davon augenblickliche Eindrücke, die sich sogleich wieder auslöschen, wenn die Ursache derselben zu wirken aufhört. Mechanische Wesen von dieser Art sind für den Dichter unbrauchbar; er sucht diejenigen Menschen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, sich etwas merkwürdiges findet; solche, in denen herrschende Triebe, und ein eigenthümlicher sich auszeichnender Schwung des Geistes oder des Herzens ist, welche Bestandtheile des Charakters sich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äußern.

Menschen von solchen Charakteren in mancherley Umstände und Verbindungen gesetzt, sind die Seele derjenigen Werke der Kunst, die Handlungen

gen zu
epische
eine se
fant in
men, d
rakter
Manni
und V
Wahrh
fühlen,
Trauer
die grö
ßen Ein
rakter
ganze
Aeschyl
ausgedr
dieses I
Unter d
die emp
ne den
gemeines
beheiten
Personen
werden.
schwache
mer sein
Begebenh
haltend z
Männer
vorzüglic
machen.
rienmahl
dem Pöb
Werb sei
läufigkei
der Meng
pen, sond
nigfaltig
nicht gege
gründen,
nie, Fem
kräfte (in
ches haben
die beson
die von d
ten der
Umstände
terscheider
Eigenscha

gen zum Grund haben, besonders des epischen Gedichts. Dadurch kann eine sehr einfache Handlung interessant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charakter keine Verwicklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle ersetzen kann. Die Wahrheit dieser Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meisten Trauerspiele der Griechen betrachten, die größtentheils bey einer sehr großen Einfalt des Plans durch die Charakter höchst interessant sind. Die ganze Fabel des Prometheus vom Aeschylus, kann in wenig Worten ausgedruckt werden, und dennoch ist dieses Trauerspiel höchst interessant. Unter den Werken der Neuern gehen die empfindsamen Reisen des Sterne den deutlichsten Beweis, wie die gemeinsten und alltäglichsten Begebenheiten, durch die Charaktere der Personen im höchsten Grad interessant werden. Wer für Kinder und für schwache Köpfe schreibt, der mag immer sein Werk durch tausend seltsame Begebenheiten und Abenteuer unterhaltend zu machen suchen; aber für Männer müssen die Charaktere den vorzüglichsten Theil des Werks ausmachen. Dieses sey auch dem Historienmähler gesagt. Will er nicht bloß dem Pöbel gefallen, so suche er den Werth seines Werks nicht in der Weitläufigkeit seiner Erfindung, nicht in der Menge seiner Figuren und Gruppen, sondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charakter. Wem es nicht gegeben ist, die Menschen zu ergründen, eines jeden besonderes Genie, Temperament, seine Gemüthskräfte (in dem, was sie eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die besondere Schattirung derselben, die von der Erziehung, von den Sitten der Zeit und andern besondern Umständen herkommen, darin zu unterscheiden; dem fehlet die vornehmste Eigenschaft eines epischen und drama-

tischen Dichters. Dessen Hauptwerk bleibt allemal die Darstellung der Charakter: hat er sich dieser verschert, so ist bald jede Begebenheit gut genug, und jede Lage der Sachen bequem sie zu entwickeln; wenigstens ist eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu interessanten Aeußerungen der Charakter Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbestimmt und psychologisch gut, das ist, wahr und in der Natur vorhanden ist, dabey sich von dem alltäglichen auszeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, bloß aus der Phantasie zusammengesetzten Charakteren, muß er sich hüten; weil sie nie interessant sind. Wer seinen Personen gute oder schlechte, hohe oder niedrige Gesinnungen beylegt, so wie es ihm bey den vorkommenden Gelegenheiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menschen vollkommen kannte, müßte daraus dessen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem bestimmt gegebenen Fall vorhersehen können; denn die Bestandtheile des Charakters, wenn man sich so ausdrücken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeußerung der Gemüthskräfte. Alle wirksamen Triebe der Seele zusammen genommen, jeder in einem gewissen Maaße, jeder durch das Temperament des Menschen, durch seine Erziehung, durch seine Kenntniß, durch die Sitten seines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menschen aus, aus welchem seine Art zu empfinden und zu handeln bestimmt kann erkannt werden. Läßt man die Personen Gesinnungen, Reden oder Handlungen äußern, deren Entstehung aus ihrem Charakter sich nicht begreifen läßt; oder solche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt ist,

die Grundtriebe oder die wirklich vorhandenen Ursachen, aus denen sie entstanden sind, sich nicht erkennen lassen, so haben die Personen keinen wirklichen Charakter; ihre Handlungen sind etwas von umgekehrt entstandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Wirkung und Ursache in dem genauesten Verhältnis der Gleichheit sind. Ein Mensch, der es allezeit mit einer Menge anderer Menschen aufnahm, und ganze Heere in die Flucht schlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchst tapferer Mensch vorgestellt werden; er wäre ein Urding, etwas, das nur in der Phantasie des Dichters entstanden ist. Und wenn man uns in einem Roman einen Menschen abbildete, der überall, wo er hinkommt, königliche Geschenke austheilet, der ganze Familien reich macht, so würde uns dieses gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieser Reichthum stiehet. So wie wirkliche Wunderwerke am wenigsten wunderbar sind, weil wir von den Kräften, wodurch sie bewirkt werden, gar nichts erkennen, so ist es auch mit jeder Aeußerung menschlicher Kräfte, sie seyen auf das Gute oder Böse gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdecken können.

Es ist also eine sehr wesentliche Sache, daß man sich in dem, was handelnden Personen zugeschrieben wird, vor dem willkürlichen, romanhaften und abentheuerlichen in acht nehme; denn diese Sachen sind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler sich lediglich an die Natur halten, und z. E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blüte oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich ist, sondern sie auch nur an diejenigen Arten der Zweige, an denen sie wirklich wachsen, nicht aber an willkürlichen Stellen, anbringen darf; so muß es auch der

Dichter mit jeder Aeußerung des Gemüths halten, die eben so natürliche Wirkungen des Charakters sind, als Blüten und Früchte, Wirkungen der besondern Natur eines Baumes.

Uebrigens müssen alle Gesinnungen, Reden und Handlungen, die den Personen zugeschrieben werden, nicht nur allgemein wahr seyn, sondern nach allen, den Personen eigenen Modificationen, genau abgemessen werden; denn niemand hat bloß den allgemeinen Charakter seiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geschrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer sind, sondern so wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit ist, als die, die man am Hector, oder am Ajax, oder am Diomedes sieht. Wie man den Löwen aus einer Klauwe erkennt, so muß man aus jeder besondern Rede einer Person, ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen ist, etwas zu gänzlicher Bestimmung derselben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen wirkender Ursachen bestimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darin man lebt, eigen ist; durch den Stand, die Lebensart und das Alter, und endlich durch das besondre persönliche jedes Menschen, nämlich sein Genie, sein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer besondern Person macht. Wihin muß jede Aeußerung des Charakters mit allen den wirkenden Ursachen auf denselben genau übereinkommen. Wer also Personen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig sehr viel schwerer eines jeden Charakter zu treffen. Ofsian mahlte Personen seiner Zeit, seiner Nation, seines Standes und zum Theil seiner eigenen Familie, und fand also in der genaueren Bezeichnung derselben die wenigsten

Schwie

Schwie
seine P
entfern
ihm nu
In der
merken,
ganz in
Stand
nen. S
Behutsi
Dichter
lung at
und den
hat. I
rakteren
wo er i
benheit
fernte I
ihnen d
Weltalt
bewundi
hat sich
und Sin
nen, in

In g
wo viel
kommen
nigfaltig
nen. I
derjenige
werden,
rakter li
die Char
stors und
einen Zu
hat; son
ches muß
peramenti
fällige I
schiedener
Mannigf
Von t
jüge sich
nen sehr g
man entg
einerley I
damit sie
traft aus
*) S. 3
Noah

Schwierigkeiten. Auch Homer hat seine Personen von einem nicht sehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis ist es schon stark zu merken, daß der Dichter sich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand seiner Personen hat setzen können. Kein Dichter hat darin mehr Behutsamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er seine Handlung aus dem entferntesten Zeitalter und den fremdesten Sitten genommen hat. Dennoch ist er in seinen Charakteren sehr glücklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der spätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgesetzt, *) hat er ihnen den Anstrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit hat sich Klopstok ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten setzen können, in welche seine Handlung fällt.

In großen epischen Handlungen, wo viel merkwürdige Personen vorkommen, muß auch eine große Mannigfaltigkeit der Charakter erscheinen. Diese muß aber nicht bloß in derjenigen Verschiedenheit gesucht werden, die in dem wesentlichen Charakter liegt, wie etwa bey dem Homer die Charakter des Achilles, des Nestors und des Ulysses sind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; sondern auch einerley wesentlichen muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Bestimmungen, in den verschiedenen Personen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge sich unterscheiden, kann man einen sehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegen gesetzte Charakter bey einerley Vorfälle neben einander stellt, damit sie einen Gegensatz oder Contrast ausmachen; denn dadurch wer-

*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

den sie desto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offener, herzigen und freyen Wesen, neben einem zurückhaltenden, ein verwegener und hitziger, neben einem vorsichtigen und bedächtigen Mann erscheint, so werden unstreitig alle Aeußerungen des einen, durch das, was man von dem andern sieht, besser bemerkt werden.

Eine besonders gute Wirkung kann dadurch erhalten werden, daß unter den handelnden Personen solche sind, die unser Urtheil über das Betragen der Hauptpersonen unterstützen, oder lenken. Dieses geschieht z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Personen alle in Leidenschaften gerathen, auch solche eingeführt werden, die bey etwas kaltem Geblüte bleiben, und alles, was vorgeht, mit großer Richtigkeit und scharfer Beurtheilungskraft einsehen. Denn niemals würden starke und recht entscheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir sie neben hitziger Bewunderung oder lebhafter Verabscheuung sehen. Wenn wir in Shakespears Richard jederman in der heftigsten Verabscheuung der wüthenden Bosheit dieses Tyrannen sehen, so fehlet es an einem gelassenen Menschen, der durch nachdrückliche Aeußerungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwischen muß das, was hier von dem Gegensatz der Charakter, und besonders von dem Gegensatz der Leidenschaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht so verstanden werden, daß jeder Charakter beständig einen entgegengesetzten, so wie der Körper einen Schatten, neben sich haben soll. Dieses würde zu künstlich und zu gezwungen seyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegengesetzten neben sich haben, und wo man Personen von entgegengesetz-

tem Charakter einführt, dürfen sie eben nicht unzer trennlich beysammen seyn. Ein Dichter von gesundem Urtheil, wird die Contraste so zu behandeln wissen, daß weder Zwang noch Kunst dabey zu merken sind, und daß nur die wichtigsten Eindrücke, die man von den Charakteren zu erwarten hat, in der größten Stärke und im hellesten Licht erscheinen.

Einer der scharfsinnigsten Kunsttrichter unter den Neuern *) will, man soll im Drama den Contrast nicht in den Charakteren unter sich, sondern in dem, entgegengesetzten der Charakter und der Umstände, in welche die Personen versetzt werden, suchen. Er sagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unschicklichkeit der gegen einander gesetzten Charakter. Im Grund aber scheinen seine Anmerkungen nur den Mißbrauch und das Uebertriebene in dieser Sache, zu widerrathen, worauf auch unsre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwicklung und den Eindruck der Charakter dadurch zu erhalten suchen, daß er dieselben in mancherley und in einander entgegengesetzte Umstände bringt; auch muß er sich hüten, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen Hauptcharakter, durch einen eben so interessanten ihm entgegengesetzten, zu schwächen. Allein dieses hindert ihn keinesweges, einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengesetzten, in ein helleres Licht zu setzen, wenn er nur Verstand genug hat, dieses auf eine gute Art zu thun.

Einige Kunsttrichter haben vollkommen gute Charakter, so wol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungerichtetes gänzlich verworfen. **) Wenn man eine solche

*) Diderot. de la poesie dramatique.

**) Shaftesbury's characteristicks Tom. III. S. 260. u. s. f. Briefe über die neueste Litteratur VII. Theil S. 117. f. f.

Vollkommenheit versteht, die kein Mensch erreichen kann, und die doch einem Menschen zugeschrieben wird, so hat man vollkommen Recht, sie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches auch nichts unwahrscheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchste menschliche Vollkommenheit, so wie sie zu erreichen möglich ist, einer handelnden Person sollte zugeschrieben werden, so würde man schwerlich einen guten Grund für ein solches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein solcher Charakter nicht interessant genug sey, weil die Leidenschaften dabey zu wenig ins Spiel kommen, ist nicht gegründet. Man stelle sich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen historischen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieser Handlung keine menschliche Schwachheit beylegen; denn sein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber diese Vollkommenheit der Rührung schade, sieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Mensch von Empfindung kann sie ohne die höchste Rührung lesen. Es ist also nicht abzusehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charakter seyen nicht interessant genug. Freylich muß man nicht solche Charakter willkürlich zusammen setzen; die Vollkommenheit muß die Wirkung solcher Ursachen seyn, die in dem Menschen möglich sind; man muß sehen können, aus was für Grundsätzen, aus was für Gemüthskräften sie entstanden ist. Man findet in der Lebensbeschreibung, die Plutarch vom Marcus Antonius gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen scheinen, so daß man gar nicht weiß,

wie

wie sie b
möglich
auch sey
Dichter
tarchus
müßte n
her von
bey seine
Möglich
Züge der
so müßt
kommen
te, die
nicht bl
keit desse
würde e
dadurch
fant we

Man
pee und
ausgeda
legenhei
Mensch
ken.
möglich
bequem
schichtf
tem die
Dichter
für sie
sondern
zumahl
sähen,
dieses i
züglich
Entwil
denn de
faltigk
fälle n
die Per
so, wi
Pe

ans C
Dal
so wo
Person
besond
munge
ter hin

wie sie bey einem solchen Menschen möglich gewesen sind. So wahr sie auch seyn mögen, so wäre keinem Dichter zu rathen, sie so, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig diesen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey seinem schlechten Charakter, die Möglichkeit solcher einzeln großen Züge deutlich erkannt würde. Eben so müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorstellen wollte, die Bestimmung der näheren, nicht bloß metaphysischen, Möglichkeit desselben nicht verabsäumen, sonst würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter interessant werden.

Man sollte denken, daß die Epopee und das Drama bloß deswegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charakter der Menschen in ein völliges Licht zu setzen. Wenigstens scheint es nicht möglich, zu dieser Absicht etwas bequemeres zu erfinden. Die Geschichtschreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben; denn es schikt sich für sie nicht, ihren Lesern jeden besondern Umstand der Geschichte so abzumahlen, als ob sie alles mit Augen sähen, und jede Rede selbst anhörten; dieses ist den Dichtern eigen. Vorzüglich aber ist die Epopee zu völliger Entwicklung der Charakter dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr statt haben; die Personen des Drama werden nicht so, wie in der Epopee

Per varios casus, per tot discrimina rerum
ans Ende der Handlung gebracht.

Daher sieht man in Drama nicht so wol den ganzen Charakter einer Person, als besondere Züge desselben, besondere Leidenschaften oder Gesinnungen entwickelt. Der epische Dichter hingegen hat Gelegenheit uns sei-

ne Hauptpersonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charakter zu bezeichnen. Der eine ist unmittelbar die wirkliche Abbildung derselben, so wie der Geschichtschreiber Sallustius es gethan hat; der andere ist mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellung, Gebehrden, so wie dieselben bey jeder Gelegenheit sich äußern. Dieser Weg ist dem Dichter eigen und dem ersten weit vorzuziehen. Der erste giebt uns eine abstrakte Beschreibung von einer Sache, die wir selbst nicht sehen; der andre aber stellt uns die Sache selbst nach allen ihren besondern Bestimmungen vor Augen, und dadurch empfinden wir wirklich, was wir auf die andre Art durch den Verstand uns vorstellen. Wir lernen dadurch die Menschen so kennen, als wenn wir wirklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigste Theil der Kunst des epischen und des dramatischen Dichters ver ist, daß sie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Personen ihren Gemüthszustand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwickeln.

Also ist auch nur dem epischen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Personen zu entfalten. Man ist durchgehends darüber einig, daß in diesem Theile der Kunst dem Homer noch niemand gleich gekommen ist. Es ist auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierin eben so glücklich, wie er, seyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menschen noch freyer, und äußerten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geschieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwicklung

lung der Triebfeder des Geistes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druck der Mode und bilden uns ein, daß wir so handeln, so reden, uns so stellen müssen, wie gewisse andre Menschen, die gleichsam den Ton angeben, nach dem sich alle andre richten müssen. Man sieht überaus wenig freye Menschen, die bloß nach ihren eigenen Empfindungen handeln, und sich unterstehen, keine andre Richtschnur, als ihre Einsichten und ihr Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her so sehr eingeschränkten Wesen, ist es höchst schwer den natürlichen Menschen kennen zu lernen und zu sehen, wie weit seine Kräfte reichen.

Diese Schwierigkeit müssen besonders auch die Maler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben Charakter zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein schwer die Natur zu beobachten, die aus dem ansehnlichsten Theil der menschlichen Gesellschaft als etwas unschickliches verbannt ist, wo der Traurige sich zwingen muß, die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt ist, das, was man innerlich fühlt, auch äußerlich zu zeigen. In dem ehemaligen Griechenland, wo jeder Bürger die Freyheit nahm, sich gerade so zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menschen für sein Muster hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Gesichtern der Menschen und in ihren Gebärden zu sehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maasse des Genies, daß die zeichnenden Künste unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdrucks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch ist vielleicht darin die Ursache zu suchen, warum man auf der deutschen und französischen Schaubühne so wenig originales, so wol in den Charakteren, als in der Art, wie

sie vorgestellt werden, antrifft. Daß dieses auf der englischen Schaubühne weniger selten ist, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben sich weniger Zwang anthun, als die meisten andern Nationen, und daß sie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Uebliche haben, als andre.

Chor.

(Schöne Künste.)

Es scheint, daß dieses griechische Wort ursprünglich einen Trup Menschen, zu einem festlichen Aufzug versammelt, bedeute, einen Trup festlicher Sängers, oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das Feyerliche liebten, suchten es unter anderm auch dadurch zu erhalten, daß sie gewisse Handlungen einem solchen Trup Menschen auftrugen. An ihren Festtagen hatten sie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch sie dem Fest ein feyerliches Ansehen gaben. Dergleichen Chöre hatten sie auch in ihren Tragedien und Comödien. Von den singenden Chören der Alten haben wir noch ist die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trup Sängers, oder den von ihm abgesungenen Gesang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er stehet, bezeichnen. Es ist deswegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung besonders sprechen.

Chor in der Tragedie der Alten. Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Ursprung der Tragedie und Comödie geben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Festen des Bacchus gebräuchlich waren, entstanden sind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, was es ursprünglich mit diesen Chorgesängen für eine Beschaffenheit gehabt habe. Doch

Doch w
ley Gat
sche un
von ein
Inhalt,
willig.
jene die
die Com
es dam
läßt si
wahrsc
ner, de
aufgetr
den Gef
stellung
wol blo
zu unte
rambise
außeror
durch e
Handlu
der erst
Chors
stellung
chen,
der zu
mögen
ter nac
lungen
und ne
stellung
genheit
Es
schließ
da die
komme
Haupt
in and
pflegt,
Neben
Denn
Comö
die Ch
und m
aus d
den.
So
übrige
besteh
cher

Doch weiß man, daß sie von zweyerley Gattung gewesen, dithyrambische und phallische Gesänge; jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, diese ausgelassen und muthwillig. Aristoteles sagt, daß durch jene die Tragedie, durch diese aber die Comödie veranlaßt worden. Wie es damit eigentlich zugegangen sey, läßt sich nicht genau bestimmen; wahrscheinlich aber ist es, daß es einer, dem die Einrichtung des Festes aufgetragen gewesen, versucht habe den Gesang des Chors durch die Vorstellung einer Handlung, oder auch wol bloß durch Erzählung derselben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambische Gesang durch eine große, außerordentliche, der phallische aber durch eine possirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erste Einfall, den Gesang des Chors durch Erzählung oder Vorstellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Fest ergötzender zu machen, Beyfall gefunden hat, mögen hernach andre der Sache weiter nachgedacht, und solche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorstellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt sich hieraus mit Gewißheit schließen, daß in den ersten Zeiten, da die Tragedie und Comödie aufkommen, der Gesang des Chores die Hauptsache gewesen, die hernach, wie in andern Dingen ofte zu geschehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebensache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragedien und Comödien, die wir noch haben, sind die Chöre allerdings die Nebensache, und man weiß auch, daß sie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragedien der Alten finden, bestehen sie aus einer Gesellschaft solcher Personen, männlichen oder weib-

lichen Geschlechts, die bey der ganzen Handlung meistens als Zuschauer gegenwärtig sind, ohne jemals die Schaubühne zu verlassen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung stille steht, singen sie Lieder ab, deren Inhalt sich auf die Handlung bezieht. Bisweilen nehmen sie auch an der Handlung selbst einen Antheil, äußern gegen die handelnden Personen ihre Gesinnungen durch Rath, Vermahnung oder Trost. Die Personen des Chors sind bisweilen ein Trup von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem Oedipus in Theben, da das ganze Volk, das die Priester an seiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen sind sie die Aeltesten aus dem Volke, oder die Rätthe des Königs, oder die Hausgenossen der Hauptperson, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor besteht aber auch bisweilen aus Personen, die ganz zufällig, als bloße Zuschauer zu der Handlung gekommen sind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trup Frauen, welche die Neugierde, das Lager der Griechen zu sehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptpersonen der Handlung erscheinen, wie die Kumeniden des Aeschylus und die Danaiden *) desselben Dichters.

Die Hauptverrichtung des Chors ist, wie gesagt, der Gesang zwischen den Handlungen, der allemal moralischen Inhalts ist und dienet, entweder den Affekt zu stärken, oder gewisse Empfindungen über das, was in der Handlung vorkommt, auszudrücken. Der Chor konnte aus dem Trauerspiel niemals wegbleiben, weil er ihm wesentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerspiel, wie in den nächstfolgenden Zeiten geschehen ist, bloß als eine wichtige Handlung angesehen wird,

*) In der Tragedie *Aeschylus*.

wird, seiner gar nicht bedarf, und er deswegen aus den neuern Trauerspielen ganz wegbleibet. Ja er konnte diesem ersten Ursprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlassen, sondern mußte nothwendig als die Hauptsache immer zugegen seyn, weil die Handlung eigentlich das Epische des Schauspiels war.

Aus diesem Gesichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das Unwahrscheinliche, das bisweilen darin ist, seinem Ursprung, und nicht dem Dichter zuschreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehängt hätte, mit dem Chor, so wie mit den übrigen Personen zu verfahren, so wäre es ein unverzeiblicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauenpersonen, gleich zu Vertrauten der Clytemnestra und der übrigen Hauptpersonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen seyn mußte, mithin ein Zeuge aller Reden und Handlungen war, so mußten die Dichter ihn als vollkommen verschwiegen und unpartheyisch ansehen. Doch scheint es, daß schon Sophokles versucht habe, den Chor ganz abtreten zu lassen; denn in seinem Ajax theilet er sich, als ein Bote vom Teucer kommt, und die handelnden Personen vermahnet, den aus dem Felt gegangenen Ajax zu suchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn auffuchen; so daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf der Bühne erscheint. Man muß sich verwundern, daß Euripides sich dieser Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Personen entdecken in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken, eben so, wie wenn sie ganz allein wären; der Chor verräth sie so wenig, als der Zuschauer; er ist der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Personen gegen einander handeln. Weil er also nothwen-

dig unpartheyisch seyn mußte, so nimmt er, wenn er sich in die Handlung einmischet, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt sich der Unterdrückten an, er sucht die Gemüther zu besänftigen, mischt seine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indessen bleibt eine solche Theilnehmung an der Handlung meistens eine Neben Sache. Die Hauptsache ist der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Gesang zwischen den Aufzügen.

Anfänglich bestund der Chor in dem griechischen Trauerspiel aus vielen Personen, die sich bisweilen auf fünfzig erstreckten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeschylus diese Zahl bis auf 15 herunter setzen, nachdem man gesehen, daß ein so großer Pomp, wie bey der Vorstellung der Eumeniden geschehen, zu starke Wirkung auf die Gemüther gethan. *) Der Chor hatte einen Vorsteher, der Coryphäus genennt wurde: wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, so redete dieser allein im Namen aller andern, daher die handelnden Personen den Chor immer in der einzeln Zahl anreden. Bisweilen aber theilte sich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechselnd sangen.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerspiel abgeschafft, so wie sie überhaupt viel in der Pracht desselben hinter den Alten zurük bleiben. Indessen ist gewiß, daß sie mit großem Vortheil könnten beygehalten werden, zumal da man jezo von dem Zwang frey wäre, ihn beständig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern scheinen noch die nächste Nachahmung des Trauerspiels zu seyn. Einige Engländer haben versucht die Chöre wieder einzuführen, und selbst Racine hat es in der Athalia gethan.

Auch

*) S. Aeschylus.

Auch i
anfänglich
geschafft
mensische
gung des
tragen, i
liche Wa
ser muß
zahlen.
ragos
worden,
weil nie
wollte.

Auch
abgesung
nennt.

Theil des
rischen
blieben i
darischen
tistrophe
meist au
Es schei
se Chöre
und dab
merk ge
gefänger
verschiet
viele die
und wie
gezeigt
für Kre
müther
folgende
Plutard
den un
nach de
Nicias i
ven gen
der rük
ihre Fr
ben. E
nen St

†) Di
men
Con
find
de z
ang

*) In

Auch im Lustspiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeschafft worden. In der alten athenienschlichen Comödie war die Besorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernannt worden; dieser mußte die Sänger des Chors bezahlen. Als aber jener, welcher Chorasos genennt wurde, abgeschafft worden, giengen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte. †)

Auch die Lieder, welche der Chor abgesungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil dessen aus, was uns von der lyrischen Poesie der Griechen übrig geblieben ist. Sie sind, so wie die pytharischen Oden, in Strophen und Antistrophen eingetheilt, und bestehen meist aus sehr kurzen lyrischen Versen. Es scheint, daß die Dichter auf diese Chöre den größten Fleiß gewendet, und dabey hauptsächlich zum Augenmerk gehabt haben, sie zu Nationalgesängen zu machen; wie man denn verschiedentlich Spuhren findet, daß viele diese Lieder auswändig gekonnt, und wie sich etwa Gelegenheit dazu gezeigt, abgesungen haben. Was für Kraft diese Gesänge auf die Gemüther gehabt haben, läßt sich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet, *) daß viele von den unglücklichen Atheniensen, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlitten, zu Sklaven gemacht worden, durch Absingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, sagt er, die kleinen Stücke aus seinen Tragedien, wel-

†) Die Stelle, welche sich in dem Fragment des Platonius, von den drey Comödien der Griechen, hierüber findet, hat Theobald in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Shakespears angeführt und verbessert.

*) In dem Leben des Nicias.

che von Reisenden dahin gebracht wurden, auswändig, und machten sie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurück gekommen sind, sollen den Euripides auf das zärtlichste umarmt und ihm erzählt haben, wie sie einige seiner Lieder ihren Herrn vorgesungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theils nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden haben. Eben dieser Geschichtschreiber erzählt auch folgendes: *) Nach der Eroberung Athens durch Lysander, wurde in Vorschlag gebracht, nicht nur alle Athenienser zu Sklaven zu machen, sondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerstören sollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, sang ein gewisser Phocenser den Chor aus des Euripides Elektra, der mit diesen Worten anfängt:

O! Tochter des Agamemnon's Elektra
Ich komm in deine häusliche Gütte.

Dieses Lied erweckte so starkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verschont wurde.

Chor in der heutigen Musik.

Bedeutet einen vier- oder mehrstimmigen figurirten oder arienmäßigen Gesang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen besetzt ist. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in großen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weise von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung interessirt ist, auf einmal gesprochen wird; freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt, weil bey dem Chor alle Personen ein-

*) Im Lysander.

nerley Worte singen, so kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenstand natürlicher Weise auf gar alle Anwesende einerley Wirkung macht, so daß keiner die Aeußerung derselben verbergen kann. Man kann sich leicht vorstellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geschieht, das Gemüth zu gewissen Empfindungen gut vorbereitet ist, ein plötzlicher Ausbruch desselben in einer Menge von Menschen die stärkste Wirkung machen müsse. Es ist ohnedem eine sehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menschen zugleich sehen, unwiderstehlich auf uns wirkt. Wer einen oder zwey Menschen in irgend einer Leidenschaft sieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zusehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieselbe Leidenschaft in Bewegung gesetzt ist, so wird man mit unwiderstehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schrecken hingerissen.

Der Dichter also, der den Text zu einer feyerlichen Musik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chors muß sehr einfach, in kurzen und wol klingenden Sätzen abgefaßt, besonders aber der Sinn derselben äußerst leicht und einfach seyn; denn das Feine und Tieffinnige schickt sich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüssig seyn.

Daß die Chöre nur selten und in einem langen Stük, wie die Oper ist, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen seyen, ist eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So sehr starke Eindrücke, wie diese sind, die man von Chören erwarten kann, können nur selten vorkommen; und da sie wegen ihrer Stärke auch anhaltend sind, so ist das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo sie

anzubringen sind. Denn in diesem Falle wird der Zuhörer mit dem stärksten Eindruck, der hernach durch nichts folgendes zerstreut wird, nach Hause geschickt.

Es kommen aber in großen Singspielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung interessirte Personen, oder ein großer Theil derselben zugleich ihre Gedanken äußern, wo also der Tonsetzer einen vielstimmigen Gesang setzen muß. Deswegen sind nicht alle diese Gesänge Chöre. Diesen Namen giebt man z. B. den Gesängen nicht, wo der ganze Trup der Sänger etwa eine Meinung äußert, oder einen Spruch in gelassener Gemüthsfassung singt, wo der Tonsetzer insgemein den Gesang süngemäßig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyrisches Sylbenmaas, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rhythmus eingerichteter Gesang, wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor ist eine der schweresten Arbeiten des Tonsetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in seiner Gewalt haben muß, weil bey der sehr starken Besetzung der Stimmen und dem ziemlich einfachen Gesänge, die Fehler wider die Harmonie sehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielstimmigen Satzes *) wol in Acht nehmen, selbige aber nach einigen, dem Chor besondern, Regeln auszuüben wissen. Man findet hierüber verschiedene gründliche Anmerkungen in dem unten angezogenen Werk. **) Der größte Fleiß muß auf die beyden äußersten Stimmen verwendet werden, die gegen einander, wenn man die Mittelstimmen wegließe, eben so, wie ein bloß zwey-

*) S. Vielstimmig.

**) Exposition de la theorie & de la pratique, de la Musique par Mr. de Bachizy Ch. XVII. art. 3.

zweystim
schaffen s
ler zu me
Mittelstim
Der Ton
schweren
Fortschre
trag man
Sänger e
vor einer
kung und
Harmoni
wol bede
seiner S
von glei
Er sollte
keine St
mehr als
ohne die
kommen
auf gewi
ches den
machen i

Diesen
men abw
gleich ei
nehmsten
len eine t
dem Pau
hen, da
Eindruck
hat, au
hen und

Bey d
der gan
ist auch
hauptsäc
sten Sti
seyn, n
innert n
Es würd
ne von d
sollte ve
nothwen
te, berei
Je stärk
fest sind
mäßig is
die Wir
einfachef

zweyftimmiger Gesang müssen beschaffen seyn, so daß nirgend ein Fehler zu merken seyn müßte, wenn die Mittelstimmen ganz überhört würden. Der Tonsetzer hat sich nicht nur für schweren und künstlichen Gängen und Fortschreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trup Sängern erwarten kann, sondern auch vor einer zu weiten Auseinandersetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht zu nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge seiner Sängern nicht alle Stimmen von gleichem Umfang seyn können. Er sollte sich zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notensystem um mehr als eine Linie überschreite, weil ohne diese Vorsichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewissen Stellen ausfallen, welches den Gesang sehr mangelhaft machen würde.

Diejenigen Chöre, darin die Stimmen abwechseln, und denn wieder zugleich einfallen, scheinen die angenehmsten zu seyn. Auch kann bisweilen eine besonders gute Wirkung aus dem Pausiren der Stimmen entstehen, da denn die Instrumente den Eindruck, den der Gesang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortsetzen und verstärken.

Bey Besetzung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sängern ist auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptsächlichste ist, daß die äußersten Stimmen vorzüglich gut besetzt seyen, weil das meiste, wie schon erinnert worden, auf diese ankommt, Es würde unerträglich seyn, wenn eine von diesen durch andre Stimmen sollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Dissonanzen hören müßte, deren Auflösung überhört würde. Je stärker übrigens die Stimmen besetzt sind, wenn nur alles verhältnißmäßig ist, je größer muß nothwendig die Wirkung des Chors seyn. Der einfachste Gesang, wenn er nur im

Satz rein ist, kann durch eine große Menge der Stimmen, die gewaltigste Wirkung thun. Es scheint in der That, daß auch hierin die Gesetze der Bewegung der Körper statt haben, und daß hundert Stimmen nicht bloß auf das Ohr, sondern auf das Herz zehnfach mehr Eindruck machen, als zehn Stimmen. Es ist zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äußerste könnten verstärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sängern im Einklang und in Octaven gesungen haben. Der uns ungläubliche Eindruck, den sie gemacht haben, könnte gar wol bloß eine Wirkung von der Menge der Stimmen gewesen seyn. Dieses zu begreifen, darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeschrey eines ganzen Heeres sey, als ein ähnliches Geschrey von wenigen Menschen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunst, große Erfahrung von Seite des Capellmeisters erfordert werde. Wer nicht ungemein ofte, bey verschiedenen Gelegenheiten und an ganz verschiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne, und im Freyen, große Chöre, von abgeänderten Plätzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die, so wol den Satz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Also müssen sich Unerfahrene, so viel möglich, enthalten, die Musik in aller ihrer Pracht, so wie in Chören geschieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutschen sind Händel und Graun die größten Meister hierin. Ihre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung studirt zu werden.

Chor

Chor wird auch die Gesellschaft der Sänger selbst, die zu Aufführung einer großen Musik bestimmt sind, genennt. Ihr Vorsteher wird in Deutschland insgemein der Praefectus Chori genennt.

Chor in den Kirchen, auch in großen Musiksalen, ist der Ort, wo der Chor der Sänger steht, um die Musik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Musik seyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, seine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachtheilige Einrichtung der zur Musik bestimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit scheinen die Baumeister keine bestimmte Regeln zu haben, nach denen die Chöre sicher anzulegen wären.

Choral.

(Musik.)

Ein vierstimmiger Gesang, der weder figurirt noch rythmisch ist. Er ist gesetzt, um in Kirchen vor der ganzen Gemeinde abgesungen zu werden. Man nennt ihn auch den Gregorianischen Gesang, weil Pabst Gregorius der Große ihn eingeführt haben soll. Die Franzosen nennen ihn plain chant und die Italiäner Canto fermo. Er ist der einfacheste Gesang, der möglich ist, und schicket sich zu stillen, und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er ist einer großen Ruhung fähig, und scheint zu ruhigen Empfindungen weit vorzuzuglicher zu seyn, als der figurirte melismatische Gesang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, sehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erwecken. *) Wenn er aber seine ganze Kraft behalten soll, so muß durch den Gesang der Fall der Verse, und folg-

*) S. Lieder.

lich das richtige Zeitmaß der Sylben, nicht verlohren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemessene rythmische Wesen, welches unsre heutigen figurirten Tonstücke gemeiniglich gar zu sehr der Tanzmusik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

In den älteren Zeiten war er einstimmig, und die alten Melodien sind eigentlich das, was der Cantus firmus genennt wird. Gegenwärtig wird der Choral allemal vierstimmig gesetzt, und jede der vier Stimmen ist eine Hauptstimme. Dieses macht seine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniste ist, sehr schwer; weil bey dem langsamen und nachdrücklichen Gange derselben, auch die kleinste Unrichtigkeit in der Harmonie sehr fühlbar wird. Man muß dabey mit den Dissonanzen sparsam seyn, die sich ohne dem zu dem sanften Affekt des Kirchengesanges nicht so gut, als zu unruhigen Leidenschaften schiken. Es ist möglich, daß ein bloß zweystimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelstimmen etwa, wo es nöthig ist, durch die Orgel ausgefüllt wurde, noch bessere Wirkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmonische Fehler zu vermeiden, sich gegen einander bewegen müssen: so scheint es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung, einer mit der Stimme steigt, da der andre fällt, und der dritte auf derselben Höhe stehen bleibt.

Der beste Choralgesang scheint der zu seyn, der am einfachesten, durch kleinere diatonische Intervalle fortschreitet, und die wenigsten Dissonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueste beobachtet wird.

In den Chorälen richtet man sich noch nach den alten Tonarten, den sechs authentischen und so viel plagalischen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut tem-

perirte

perir
noch
Char
werde
gleich
auf d
chen z

Es
einzub
der Ki
er sich
abgeb
gen ih
Ruhri
wegen
ler ha
strenge
Harme
Meiste
gutes
macher
de seyn
verfert

Auch
so wol
Orgel,
nicht je
seine be
und die
weiß,
verderb
von m
Schonh
drücklich
ter, m
werden
ben soll
berlegur
er einfac
bleibe.

darauf
de recht
berbt vi
sanges.
für meli
Läufen
ganisten
sen glau
gänzlich

*) S.
Erste

Choregraphie.

(Tanzkunst.)

Die Kunst die Tänze durch Zeichen anzudeuten, so wie der Gesang durch Noten angedeutet wird. Wer einen Tanz völlig beschreiben wollte, der müßte folgende Dinge beschreiben. 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die Figur genennet wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieses Weges, die zu jedem Takt der Musik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich, was in jeder Zeit und auf jede Note geschieht. 4. Die Stellungen der Füße, der Arme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieses nun müssen Zeichen vorhanden seyn.

Die Figur und auf derselben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringste Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entstanden sind, und wie sie alles, was nothwendig ist, ausdrücken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes sind die Stellungen der Füße, die Stellung der Arme, die Bewegungen ohne Fortrücken, die Bewegungen mit Fortrücken, oder die Schritte. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur können durch Zeichen angedeutet werden, sondern die Geschwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen sind, muß noch über dem angemerket seyn.

Für jedes dieser Elemente sind bestimmte Zeichen erfunden, aus deren Zusammenhang der ganze Tanz eben so verständlich wird, als ein Tonstück dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieser Kunst ist nicht sehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt. Die erste Veranlassung dazu scheinethoinet Arbeau, ein Franzose, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel Choregraphie herausgegeben. Seine

Erfin-

perirte Orgeln vorhanden sind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Gesanges erhalten werde, als wenn man, nach einer gleichschwebenden Temperatur, alles auf die ist in der andern Musik üblichen zwey Tonarten bringen wollte.*)

Es war ein großes Vorurtheil, sich einzubilden, daß ein starker Meister der Kunst sich dadurch erniedrige, wenn er sich mit Verfertigung der Choräle abgiebt; denn sie sind nicht nur wegen ihrer großen Wirkung zu tiefer Rührung des Herzens, sondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller harmonischen Schönheiten, und strenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines großen Meisters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder auch wol ein Concert machen kann, würde nicht im Stande seyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, so wol in den Stimmen als auf der Orgel, ist nichts schlechtes. Wer nicht jedem Ton seinen Nachdruck und seine bestimmte Modification zu geben, und die äußerste Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendsten Gesang verderben. Je entblößter ein Gesang von melodischen Auszierungen und Schönheiten ist, desto kräftiger, nachdrücklicher und in seiner Art bestimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Gesang Kraft haben soll. Der Begleiter hat große Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach sey und in seinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an, daß man nur beyde Hände recht voll Töne fasse; dieses verderbt vielmehr die Schönheit des Gesanges. Vornehmlich muß man sich für melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschickte Organisten dem Choralgesang aufzuhelfen glauben, da sie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

*) S. Tonart.

Erster Theil.

tet wird, der denn, als ein chromatischer Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatonisch nicht gehört, angesehen werden kann. Und so können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatonische Klanggeschlecht haben, so wol chromatisch fortschreiten, als auch aus der weichen Tonart spielen. Bey den Alten war das chromatische Geschlecht nicht zufällig wie bey uns, sondern machte ein eigenes, besondern Gesetzen unterworfenes Geschlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir so nennen.

Ciaconne auch Chaconne.

(Musik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonstück in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung ist mäßig und der Takt sehr deutlich ausgedrückt. Die Ciaconne besteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Bass darin obligat seyn, das ist, nach einer gewissen Anzahl Takte denselben Gesang wiederholen soll; wiewol dieses ist nicht mehr ofte geschieht. Schon der Name zeigt an, daß dieses Tonstück italienischen Ursprungs ist. Es schickt sich zu gemeinen, aus vielen Strophen bestehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

Cis.

(Musik.)

Der Name einer der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Es ist nach unsrer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen solchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältniß 18 : 19, nach der von uns angenommenen Temperatur aber durch 243 : 256. ausgedrückt wird. Wo man die alte Benennung

der Töne beybehalten hat, wird er ut diesis genennt. Die Benennungen Cis dur und Cis mol, bedeuten die diatonischen Tonleitern, in denen Cis der Grundton ist; die erste nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber selten in diesen Tonarten gesetzt.

Clasisch.

(Redende Künste.)

Clasische Schriftsteller werden diejenigen genennt, die als Muster der guten und feinen Schreibart können angesehen werden; denn clasisch bedeutet in diesem Ausdruck so viel, als von der ersten oder obersten Classe. Wer Sachen schreibt, die gründlich gedacht und so ausgedrückt sind, daß Personen von reifem Verstand und gutem Geschmak nicht nur an jedem Gedanken, sondern auch an jedem einzeln Ausdruck Gefallen haben, der gehört in diese Classe. Nur die Nationen können solche Schriftsteller haben, bey denen die Vernunft sich auf einen hohen Grad entwickelt hat; wo das gesellschaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommenheit gestiegen ist, daß der Verstand und der feine Geschmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menschen an, an Gegenständen, die bloß auf den Verstand und auf die feineren Empfindungen wirken, ein Vergnügen zu haben. Dieses wirkt bey denen, die vorzüglichen Verstand und Geschmak haben, das Bestreben, auch die Gegenstände, die nicht stark auf die Sinnen wirken, mit Aufmerksamkeit zu betrachten, die feineren Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des gesellschaftlichen Lebens ein neues Feld zu eröffnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenstände unerschöpflich ist. Sie entdecken in der Geisterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine

eine
benhe
wilku
ten,
gnügi
gröbe
würke
dieser
den,
sten
Unter
mit
schaf
dieser
die,
merk
ein fei
des B
und n
schaf
schäse
ganz
sieht
Duell
eröffn
für di
an. I
doppe
mer t
lichen
außer
bemer
komm
breite
nach
schaf
Schr
welt
unwe
und
haben
E
wisse
habe
Gege
nicht
beste
Cult
ange
Gra
eine

wird er
eneunm-
beuten
in denen
rste nach
der wei-
er selten

erden die-
Kuster der
rt können
afisch be-
viel, als
lasse Wer-
ich gedacht
Personen
gutem Ge-
Bedenken,
zeln Aus-
gehört in
ionen kön-
aben, bey
f einen ho-
vo das ge-
er tägliche
menheit ge-
nd und der
ichkeit weit
fangen die
änden, die
auf die fei-
n, ein Ver-
würkt bey
erstand und
leben, auch
ht stark auf
aufmerksam-
inern Bezie-
terken, und
zungen des
neues Feld
der unendli-
Gegenstän-
die entdecken
n Gedanken
neue Natur,
eine

eine Welt, die an interessanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwilligungen, an fürtrefflichen Aussichten, weit fruchtbarer, und an Vergnügungen weit reicher ist, als die gröbere, bloß auf die äußern Sinnen wirkende Natur. Wer einmal mit dieser unsichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feinsten Ergößlichkeit, zur angenehmsten Unterhaltung nöthig ist, beständig mit sich, und entfaltet in dem gesellschaftlichen Leben mancherley Scenen dieser unsichtbaren Natur; er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerksam darauf, und so breitet sich ein feiner Geschmack an Gegenständen des Verstandes und des Wises nach und nach in der menschlichen Gesellschaft aus. Man lernt Dinge hochschätzen, die in einem rohern Zustand, ganz unbemerkt geblieben sind; man sieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieses feinen Vergnügens eröffnet haben, als wolthätige und für die Gesellschaft wichtige Männer an. Durch diese Ehre ermuntert verdoppeln sie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der sittlichen Welt hinein, und wenden die äußerste Sorgfalt an, alles was sie bemerkt haben, andern auf die vollkommenste Art mitzutheilen. So breitet sich Verstand und Geschmack nach und nach über die feinen Gesellschaften aus. Alsdenn erscheinen die Schriftsteller, die auch für die Nachwelt klassisch bleiben, weil sie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geschöpft haben.

Es scheint, daß der Mensch ein gewisses Maas von Verstandeskräften habe, in die Beschaffenheit sittlicher Gegenstände einzudringen, welches er nicht überschreiten kann, und daß die besten Köpfe jeder Nation, die sich die Cultur des Verstandes ernstlich hat angelegen seyn lassen, den höchsten Grad dieses Maases erreichen. Da-

her geschieht es denn, daß die Schriften dieser Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert sie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefähr auch den höchsten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müssen. Diese sind alsdenn die wahren klassischen Schriftsteller für alle Völker.

Der beste Schriftsteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann seiner Nation sehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey seinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der klassischen Schriftsteller zu gehören. Nicht die besten jeder Nation sind klassische Schriftsteller, sondern die besten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchste gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verstandes, die nur auf das abstrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfachste auflöst, bildet solche Schriftsteller; denn unter allen Scholastikern findet sich keiner. Also können die strengen Wissenschaften unter einem Volke auf einen hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen seyn, ohne daß sie einen einzigen klassischen Schriftsteller hat. Der klassische Verstand geht nicht auf das Abstrakte; er setzt das Mannigfaltige in einer Sache nicht aus einander, sondern weiß es in seiner Mannigfaltigkeit einfach zu sagen, und es dem anschauenden Erkenntniß klar darzustellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Auge erfordernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwicklung der Begriffe gegründete Schlüsse. Der abstrakte Denker sagt mit viel Worten wenig, weil er bloß die höchste Gewisheit zum Augenmerk hat: der klassische Denker sagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu fassenden Spruch, das Resultat eines langen und schwarzen Nachdenkens.

Der scharfe Beobachtungsgeist, der die Haupteigenschaft eines classischen Kopfs ist, entwickelt sich nicht durch das Studium der abstrakten Wissenschaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, sondern in der Welt, unter Geschäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menschen, die denselben schon besitzen. Nicht die Schulen, sondern die Gesellschaft, da wo sie sich am meisten mit großen Gegenständen beschäftigt, wo die schnelle Anstrengung der Verstandeskraft notwendig wird, wo man vieles auf einmal übersehen, und sich angewöhnen muß, auch ohne methodisches Nachdenken gründlich zu seyn, geben dem Geist die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum classischen Denken nöthig ist. Doch kann ein glückliches Genie, durch den bloßen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig classischen Köpfen, sich selbst zum classischen Schriftsteller bilden.

Wenn diese Anmerkungen ihre Wichtigkeit haben, so können daher die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis jetzt noch so wenig deutsche Schriftsteller sich hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß sie, so wol bey der deutschen Nachwelt, als auch bey andern Nationen, als classische Schriftsteller werden angesehen werden.

Daß überhaupt aller Orten mehr classische Dichter, als andre classische Schriftsteller erscheinen, läßt sich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen sich allemal früher, als der Verstand und der Beobachtungsgeist; also können sie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewisse Größe des Verstandes gegründet sind. Daher ist es, wie Cicero angemerkt

hat, *) leichter, einen großen Dichter, als einen großen Redner anzutreffen.

Colorit.

(Mahlerey.)

Mit diesem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenstand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenstand in die Augen falle. In diesem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch Farbengebung ausdrücken. Man versteht aber auch durch diesen Ausdruck, die Beschaffenheit aller im Gemählde sichtbaren Farben in ihrem Zusammenhang und in ihrer Wirkung auf das Auge.

Durch das Colorit unterscheidet sich das Gemählde von der bloßen Zeichnung und dem Kupferstich. War in der sichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferstichen, so würde sie ohne Zweifel eines großen Theils ihrer Schönheit beraubt seyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der ofte nicht viel geringer ist, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der leblosen Natur übertrifft die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbst in der höhern Natur streitet der Reiz der Farben auf einem jugendlich schönen Gesichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden sich vielleicht eben so stark in den Farben. Die Todtenblässe allein ist vermögend, Mitleiden zu erwecken, und gewisse widerstehende, die höchste Disharmonie erweckende Farben, Abscheu.

Die

*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

Diejenigen, welche eine ausschließende Liebe zur Zeichnung haben, und deswegen das Colorit gering schätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künsten der höchste Grad der Kraft von der Täuschung herkomme, *) die nur durch den vollkommensten Ausdruck der Wahrheit; also, in sichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird. Man sieht den Laocoon in Marmor, und wird durch diesen Anblick mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn ist dieses Bild zu leben anfänge? Wenn wir die Blässe der Todesangst im Gesicht und am ganzen Leibe, die blutrüthigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des schäumenden Giftes der Schlange **) durch ekelhafte Farben ausgedruckt sähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruck würde alsdenn die höchste Stärke haben. Die Niobe in Marmor erweckt das tiefste Mitleiden; aber wenn man sie mit der Farbe des Todeserschrens, mit dem starren und unaussprechlich verwirrten Auge sähe, so könnte niemand den Anblick aushalten. Man stelle sich bey dem, was Apollo im Belvedere entzückendes hat, noch die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, vor: was würde man alsdenn empfinden? Also bleibt dem vollkommnen Colorit sein Werth auch bey dem höchsten Reiz der Form: es ist ein eben so wesentlicher Theil der Kunst als die Zeichnung.

Aber worin besteht seine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu sicherer Kenntniß aller Kräfte desselben? Dies ist vielleicht die

*) S. Täuschung.

**) Perfusus sanie vittas, atroque Veneno. Virg.

schwerste Aufgabe aus der ganzen Kunst. Ohne Zweifel war es dem Titian selbst unmöglich gewesen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudrücken. Da es uns so sehr schwer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas bestimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich ist, von Formen manchen deutlichen Begriff zu fassen, so wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Mischung und Harmonie der Farben entsteht, zu beschreiben. Wir sind, wie ein großer Kenner sich ausdrückt, mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers lange nicht so unbekannt, als mit den täglichen Erscheinungen in der Natur, und mit den Spuren eines wohlthätigen Lichtes in Absicht auf die Mahlerey. *) Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wollust, die lieblichste Empfindung einer sanften Ruhe, ein paradiesisches Gefühl in der Seele bewürken. Man kann es fühlen, aber nicht beschreiben.

Um so viel schwerer wird das Studium des Colorits. Es ist hier noch nicht die Frage von der Auftragung der Farben, sondern von der Bildung des Auges, zu sicherem Gefühl der Schönheit in denselben. Denn so wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, so wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pensel, einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht bloß ein Zeichner, sondern ein Mahler werden will, der bilde also zuerst sein Auge zum Gefühl des schönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröffnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommensten Muster in allen möglichen Gestalten sieht.

S 4

*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlercy IV. Buch, 25 Betr.

In dieser Schule muß er seine Blicke schärfen, so wie der griechische Zeichner die seinigen in den Gymnasien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die schönsten Formen der menschlichen Gestalt tausendfach vor Augen schwebten, geschärft hat. Wer in den glücklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erscheinet, und an Mannigfaltigkeit der schönsten Gegenden unerschöpflich ist, den schönen Ausichten zu allen Tages- und Jahreszeiten, in stiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, ist in einem einsamen Thal; denn auf einem Hügel, wo eine weite Aussicht mit dem mannigfaltigsten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, sich hinsetzt, sich den süßen Eindrücken dieser paradiesischen Scenen ganz überläßt, und denn mit forschenden Blicken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Mischung und vielfältige Gruppierung der Farben überdenkt; der wird, erst empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus bloßer Mischung der Farben eine Schönheit entsteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug streitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Ursachen, die so angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort übersehen, mit denselben Gegenständen angefüllt, einmal himmlisch schön, ein andermal ohne Kraft ist. Dennoch liegen einigermaßen dieselben Farben an denselbigen Stellen. Er wird zwey Ursachen davon entdecken. Die eine in der Art oder Wirkung des Lichts selbst, die andre in den Einfällen desselben.

Die höchste Schönheit des Lichts ist allein in der Quelle desselben anzutreffen; aber unser Auge ist zu schwach, den Glanz dieser Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit,

muß sie, wenn sie nicht blenden soll, mit einem irdischen Schleyer bedeckt werden. Heller Sonnenschein, durch eine von Dünsten leere Luft verbreitet, wirft ein zu scharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dieses, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedeckt, wird das reizendste des Sonnenlichts ganz ausgelöscht, alles ist in den irdischen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erscheinet die Gegend, wenn sie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenstrahlen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölke des Himmels zurük wirft, gemildert wird. Dieses bringt den Mahler auf die Betrachtung, des durch einen sanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Hauptursache der Schönheit in Farben. *) Hieraus lernt er ferner, daß so wol eine ganze Scene, als jeder Haupttheil derselben, die Schönheit seines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäßigten, einen sanften Ton erweckenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber stehenden Himmel, der durch einen sanften Widerschein den dunkeln und schattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt. **)

Auch in der Richtung des auf die Scene einströmenden Lichts, entdeckt der Beobachter eine Hauptursache der Schönheit. Manche Gegend erscheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem besten Reiz, und ist zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen solcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf diese, bald auf eine andere Hauptursache der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenstand alsdenn

*) S. Ton.

**) S. Licht.

den soll,
bedekt
i, durch
breitet,
über die
n wer-
den gan-
zölke be-
es Son-
alles ist
Kraft.
inet die
bar von
Sonnen-
unkelheit
welches
nels zu-
Dieses
Betrach-
ten Ton
r Haupt-
arben. *)
ß so wol
Haupt-
it seines
ptern be-
n, aber
i Ton er-
dem, dem
en Him-
Wieder-
hättigen
und An-
ß auf die
ß, i entde-
ptursache
egend er-
ammel, zu
dem be-
r andern
Weni-
Verände-
bald auf
Hauptur-
n führen.
egenstand
alsdenn

alsdenn am schönsten ist, wenn das einfallende Licht denselben in zwey gegen einander wolabgemessene Hauptmassen, eine helle und eine dunkle abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Auge mit Wolgefalten auf einer Gegend ruhet, wenn die verschiedenen Farben desselben, in so fern sie hell und dunkel sind, nicht unordentlich durch einander zerstreuet, sondern in zwey Hauptgruppen oder Massen vertheilt sind, so daß an einem Orte das Helle, an einem andern das Dunkle, beyde gegen einander gelagert sind. Dieses wird ihn also zuerst überhaupt auf die Betrachtung des Hells und des Dunkeln *) und der Massen, **) bald hernach aber auf noch tiefer versteckte Geheimnisse der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmassen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, streiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit schöner und in der besten Harmonie neben einander stehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird ihn durch eine strengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermischung glänzender und dunkler Theile, in Bewunderung setzen. Unter tausend unnenbaren, durch mancherley Widerscheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blühenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteste gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze, Leben und Wirksamkeit bekommt.

Mit solchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur, auf die Betrachtung der Kunst. Er sieht, wie die besten Meister der Venetianer-

schen und Niederländischen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glückliche Wahl und Mischung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchste Wahrheit; er glaubt die Natur selbst vor sich zu sehen; in andern findet er sogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Denn fängt er an zu erforschen, durch welche Mittel es diesen Künstlern gelungen, eine solche Zauberrey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben so wol ein großes Genie erfordere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Mahlen nicht so wol ein Werk einer geübten Hand, als eines glücklichen Genies, einer auf scharfsinnige Beobachtungen gegründeten tiefen Einsicht, und eines immer das Beste wählenden Geschmacks sey.

Wenn der Mahler seinen Geschmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunst gebildet hat, so bedienet er sich auch dieser beyden Mittel, die schwere Kunst der Farbengebung zu studiren. Mit dem durch Genie und Verstand geschärften Auge eines Leonbarodo da Vinci, beobachtet er jede besondere Wirkung der Farben in der Natur, und bringt das Ungewisse und Zweifelhafte seiner Bemerkungen durch Versuche zur Gewißheit.

Zuerst erforschet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewirkt wird, was man die Haltung nennt. *) Denn erforschet er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Wirkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entsteht. **) Die Beobachtungen hierüber sammelt er in der Natur, und ver-

S 5

*) S. Hellsdunkel.

**) S. Massen.

*) S. Haltung.

**) S. Hellsdunkel.

vermehrt sie durch Versuche. Denn sammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund gestellt, oder ein dunkler gegen einen hellen, die wunderbare Wirkung thut, Gegenstände wie durch eine Zauberkräft zu entfernen. *) Denn beobachtet er überhaupt die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, so wie er sich vom Auge entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zuletzt Körper von ganz verschiedenen Farben in großen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der dufftenden Luft bekleidet werden. **)

Ein langes und ernstliches Studium erfordert hiernächst die Erforschung der Ursachen, wodurch die Harmonie der Farben bewürkt wird. Diese wird er hauptsächlich dadurch erforschen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenstand durch seine Farbe und durch sein Licht aus einer Masse andrer hervortritt und sich gleichsam ablöset, und der Vereinigung mit den andern widersteht. Denn dieses wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengesetzte Wirkung, verschiedene Körper in eine Masse zusammenfließen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, sowol des Lichts, als der besondern Farben nöthig sey.

Am schwersten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmählichen Mäßigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das stärkste Licht hat, bis dahin, wo der stärkste Schatten ist, kommen. Diese Kenntniß der Mittelfarben ***) ist vielleicht der schwerste Theil der Kunst des Colorists. Ehe man nicht mit dem

*) S. Drucker. Zurückweichen.

**) S. Luftperspectiv.

***) S. Mittelfarben.

schärfsten Auge unzählige Beobachtungen, so wol aus der Natur als aus der Arbeit der größten Meister gesammelt hat, kann man sich in diesem Stük nicht viel versprechen. Denn kommt endlich noch die Beobachtung der Widerscheine, *) wodurch die höchste Wahrheit mit der größten Mannigfaltigkeit verbunden, entstehet. Zwar ist dieser Theil in der Theorie mehr weitläufig als schwer. Man kann sich durch leichte Versuche helfen. Aber in der Ausführung kostet es unendliche Sorgfalt.

Der Mensch ist der wichtigste Gegenstand der Malherrey; also wird auch vom Colorit der Theil, der diesen Gegenstand insbesondre betrifft, vorzüglich zu studiren seyn. **) Zum Glücke hat man da die vollkommensten Muster in der Kunst vor sich. Titian hat diesen Theil zur höchsten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, sagen, er habe die Natur übertroffen. Van Dyt aber hat sie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde sollen in diesem Stük die Lehrer des Coloristen seyn.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntnissen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entstehende Kenntniß der Farben, ***) die man braucht, ihre Behandlung und Mischung, ihre Dauer und die durch die Zeit darin verursachte Veränderung, die Handariffe des Pensels hinzukommen müssen, so wird man begreifen, wie schwer es sey, in diesem Theil der Kunst groß zu werden. Hier ist die Maxime des Apelles, nulla dies sine linea, mehr als irgendwo nöthig, und nirgend ist die Kunst unerschöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie

*) S. Widerschein.

**) S. Fleischfarbe.

***) S. Farben.

wie
einen
Zeit,
siehe
Fleis
noch
höhe
des
ten
D
kom
anne
gion
bis
und
genü
liche
erre
die
nes
gen
Colo
Gill
nel.
Lant
che
Für
rit f
mac
Ure
und
köm
gan
aber
blau
Zur
man
dun
Sta
das
beu
C
des
nur
der
seyn
selb
die
Me
ger

wie ich den berühmten Ant. Peisne, einen der besten Coloristen unsrer Zeit, in einem Alter von etlichen und siebenzig Jahren, so oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe studiren und arbeiten gesehen.

Das Colorit kann bey seiner Vollkommenheit verschiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit desselben bis zum Idealen gebracht. Van Dyk und viele Niederländer, die bekannt genug sind, haben darin das Natürliche in der höchsten Vollkommenheit erreicht; und Rubens hat auch über die Natur etwas von dem Feuer seines Genies hinzugehan. In einigen seiner besten Stücke gränzet sein Colorit an das Wunderbare. Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg, und viele andre Landschaftmabler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für Rembrandts bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine besondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein strenges und ernsthaftes Colorit: gründlich könnte man das nennen, darin wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Mischung von blau, grünlich und hellrothen ist. Zum Muster dieser Gattung könnte man Titians Gemälde von der Sendung des heil. Geistes in der Kirche Sta. Maria della salute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

Eine vollkommenerere Classification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdrucks der Sprache wäre, nicht überflüssig seyn. Wo man die Sachen nicht selbst vor Augen haben kann, da sind die Namen von großem Nutzen. Man würde bisweilen dem Maler gerne sagen, daß er zu diesem Inhalt

ein Colorit von einer gewissen Art wählen sollte, wenn nur die Art bestimmt könnte genennt werden. Dieses würde zwar seine Kunst nicht vermehren; aber wenn er die Kunst besitzt, so würde er dieselbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weise bestimmen.

C o m i s c h.

(Schöne Künste.)

In dem eigentlichsten Sinn bedeutet dieses Wort die Eigenschaft einer Sache, in sofern sie sich auf die Comödie bezieht, wie in den Ausdrücken, die comische Schaubühne, ein comischer Dichter. Daher versteht man durch comische Charakteren, comische Situationen, solche, die sich zur Comödie gut schiken. Die comische Materie ist die, welche sich zur Comödie schiket, und die ist, da dieses Schauspiel so verschiedene Gestalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comische eingetheilt wird. Das niedrige Comische ist eigentlich das Possierliche, das durch seine Ungereimtheit lächerlich ist. Zum mittlern Comischen gehört die Materie, die durch feinen Wit, so wie er unter Personen von guter Lebensart im Gang ist, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nannten, ergözend und angenehm wird. Das hohe Comische ist der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerspiel gränzet, und wo schon starke und ernsthafte Leidenschaften ins Spiel kommen. Weil man fast durchgehends der Meinung ist, daß das Wesentliche der Comödie in dem Lustigen und Lächerlichen bestehe, so hat der Ausdruck comisch die besondere Bedeutung bekommen, kraft deren es etwas lustiges und lächerliches bedeutet. Dieses gehört zur Erklärung des Worts. In Ansehung der Sache selbst wird das, was unmittelbar die Comödie betrifft,

in dem besondern Artikel darüber; und das, was das Lächerliche betrifft, in dem Artikel Lächerlich und Scherzhast vorkommen.

Comma.

(Musik.)

Ist ein kleines Intervall, das zwar in dem Gesang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verschiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Größe hat. Das gemeine Comma ist der Unterschied zwischen dem großen Ton $\frac{9}{8}$ und dem kleinen $\frac{8}{7}$, und wird deswegen mit $\frac{9}{8} \cdot \frac{7}{8}$ ausgedruckt. Dieses wird auch das Comma des Dydimus und das Comma syntonum genennt, und ist dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma versteht. Neun solche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines großen Tones ausmachen. Daher pflegt man zu sagen, ein Comma sey ohngefehr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das Pythagorische Comma, welches auch Comma ditonicum genennt wird, ist der Unterschied zwischen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entstehet, wenn man diese Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten bestimmen wollte. Nämlich wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 setzet, seine reine Quinte G nimmt, so ist diese $\frac{3}{2}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt d $= \frac{27}{8}$ oder um eine Octave tiefer D $= \frac{27}{16}$. Hievon wieder die Quinte A $= \frac{27}{32}$. Dessen Quinte e $= \frac{27}{64}$ oder eine Octave tiefer E $= \frac{27}{128}$ u. s. f. Setzet man dieses bis auf zwölf Quinten fort, so wird der letzte Ton etwas höher als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{262144}$ anstatt $\frac{262144}{262144}$. Also sind diese beyden Töne um ein Intervall, das durch

$\frac{262144}{262144}$ ausgedruckt, und das pythagorische Comma genennt wird, unterschieden.

Eine dritte Art ist das kleine Comma, das durch $\frac{2048}{2048}$ ausgedruckt wird: es ist der Unterschied zwischen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine große Terz (E), davon wieder die reine große Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von diesen noch einmal die reine Quinte (f), und endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieses so gefundene c ist um das kleine Comma $\frac{2048}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C ist. Dieses Comma aber wird insgemein Diaschisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

Comödie.

(Redende Künste.)

Wenn man weder auf die ursprüngliche Beschaffenheit der griechischen Comödie, noch auf irgend eine besondere Form der gegenwärtigen sieht, sondern den Begriff derselben so allgemein macht, als er seyn kann, ohne aus seiner besondern Gattung zu treten; so kann man sagen: die Comödie sey die Vorstellung einer Handlung, die, so wol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey interessirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält. Daß sie, wie so ofte gesagt wird, bloß die Absicht habe, die Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen, ist weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt sehr gute Comödien, die zwar sehr belustigen, darin aber keine Thorheit, in der Absicht sie lächerlich

cherlich zu machen, vorgestellt wird. In vielen Stücken des Plautus liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comischen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache selbst: und wenn wir alles Belustigende und Ergötzende in den Comödien des Terentius auszeichnen wollten, so würde sich finden, daß dieser fürtreffliche Comödienschreiber sehr selten dabey die Absicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieses kann eine der Absichten seyn: und ofte hat die Comödie die Zuschauer auf Unkosten der Thoren oder anderer Personen, die der Verfasser gehaßt hat, lachen gemacht; nur geschieht dieses nicht in jeder guten Comödie.

— Non satis est risu diducere
rictum

Auditoris: et est quaedam tamen hic quoque Virtus. *)

Jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmak angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureißen, ist eine gute Comödie. Je feiner und geistreicher aber, und je lehrreicher zugleich dieses geschieht, desto größer ist der Werth derselben für Zuschauer von feinem Geschmak.

Will man also den Charakter und die Beschaffenheit der Comödie näher bestimmen, so darf man nur mit einiger Aufmerksamkeit untersuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menschen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, interessant ist.

Aristoteles giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was sie zu seiner Zeit war, angemessen ist. Er setzt ihr Wesen in der Vorstellung dessen, was in dem Charakter und in

*) Hor. serm. l. 10.

den Handlungen der Menschen ungereimt, tadelhaft und verkehrt ist. Wir setzen es in der Abbildung dessen, was das menschliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes ist, uns sehr vergnügen können; und wir sehen, daß schon die römische Comödie sich dieses edlern Stoffes bedienet hat. Die sittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir sie mit Vergnügen ansehen. Selbst die bloß thierische Natur hat in Handlungen und Sitten schon etwas ergötzendes für uns: warum sollte es nicht weit mehr interessant für uns seyn, Menschen bey den so mannigfaltigen Vorfällen des Lebens handeln zu sehen? Jedes sittliche Gemälde, das uns Menschen nach ihren wahren Charakteren zeigt, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anschläge, Unternehmungen der Menschen ruhig beobachten können, ist für einen nachdenkenden Zuschauer ein ergötzender Anblick. Warum wollten wir dem Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum sollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menschen mit weniger Lust sehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen seyn, wenn man uns die Thorheiten der Menschen in ihrem wahren Lichte zeigt; *) sollte es aber weniger nützlich seyn, uns durch Beyspiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtschaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend so zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrücke davon behielten? Man kann

*) S. lächerlich. Spott.

kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruck zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir sehen, daß selbst Plautus und Moliere nirgend fürtrefflicher sind, als wo sie ernsthaft gewesen. Man lasse also der spottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemälde ergötzet, die uns die menschliche Natur auf der schönen und anmuthigen Seite zeigt.

Auch lasse sich niemand durch die Besorgniß einiger Kunstrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwischen dem Tragischen und dem Comischen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entstehen, die man weder zur Comödie noch Tragedie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt solche Schranken nicht. So wenig man uns sagen kann, wo das Hohe sich von dem Niedrigen, das Große von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, so wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwischen der Comödie und der Tragedie zu fragen. Sie sind nicht in dem Wesen, sondern in Graden unterschieden.

Die Grundregel, die der comische Dichter beständig vor Augen haben muß, ist nicht die, nach welcher Aristophanes sich allein scheint gerichtet zu haben: Spotte und erwecke Verachtung und Gelächter; sondern diese: Mable Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind. Dem zu folge wird er über die Sitten der Menschen in allen Ständen genaue Beobachtungen anstellen, um sie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darin tadelhaft findet, wird er durch seinen Spott zu bessern suchen, was er schön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Lichte zeigen, und wir wer-

den durch seine Gemälde empfinden lernen, was in den Sitten frey, schön, edel, groß, und was darin ungereimt, gezwungen, slavisch, niedrig und lächerlich ist. Wir werden unsre Zeitgenossen, und jeder sich selbst in einem Lichte sehen, das uns verstatet, ein unpartheyisches Urtheil über unsre Sitten zu fällen. Er wird sich ein Hauptstudium daraus machen, die verschiedenen Charaktere der Menschen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieselben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wohlstand, durch Pflicht und durch andere Umstände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenschaften und Situationen der Menschen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denselben höchst aufmerksam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenschaften zeigen. Er wird so wol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreißen, und beyde in ihrer wahren Gestalt für unser Gesicht bringen. Den rechtschaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umständen des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenstände, die an sich höchst interessant sind, und durch die Kunst des Dichters es noch mehr werden. Denn werden ihm auch die mancherley Zufälle des menschlichen Lebens, das Verhalten der Menschen von verschiedener Gemüthsart bey denselben, eine sehr reiche Quelle zu den interessantesten Gemälden geben.

Der Stoff zur Comödie ist so mannigfaltig, daß verschiedene merklich von einander abgehende Arten dieses Schauspiels daher entstehen können. Es würde nicht ohne Nutzen seyn, wenn diese Arten näher bestimmt, und jeder Art besondere Beschaffenheit umständlich aus einander gesetzt würde. Diejenigen, darin haupt-

säch
Aus
kom
Cha
habe
gen,
den
se C
nah
der
schü
viel
tere
beso
aus
tern
sam
den
ger
büß
wü
die
Um
son
auf
hen
rot
Sa
verl
wol
soll
ein
den
der
hat
gel
Com
such
vor
den
abe
St
cha
ge
ein
che
des
füh

sächlich

sächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankommt, könnte man Comödien der Charaktere nennen. Von dieser Art haben wir sehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Diese Gattung allein ist an Stoff bey nahe unerschöpflich, da die Mischung der Charaktere selbst unendlich verschieden ist. Es sind noch ungemein viel Charaktere, die, ob sie gleich interessant sind, von keinem Dichter besonders behandelt worden.

Man hat für die Historienmahler aus der Geschichte, aus den Dichtern und aus den Romanen interessante Scenen zu historischen Gemälden zusammen gesucht: weit wichtiger wäre es für die comische Schaubühne, noch nicht behandelte merkwürdige Charaktere zu sammeln.

Zu dieser Gattung der Comödie ist die Handlung so zu wählen, daß die Umstände, in welche die Hauptperson versetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weise entgegen stehen: der Misantrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meisten Kunstrichter wollen haben, der comische Dichter soll entgegengesetzte Charakter neben einander stellen, damit sie sich durch den Gegensatz desto besser heben: aber der angeführte scharfsinnige Mann hat gründlich gezeigt, daß diese Regel keinen Grund habe, und daß der Contrast in dem Widerstrebenden zu suchen sey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenschaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber ist dieses wichtig, daß in solchen Stücken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet sey. Dieses ist eine Einheit, die noch weit wesentlicher ist, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenste Ausföhrung des Plans in einer Comödie

dieser Art würde diese seyn: Ein Mensch würde in eine Situation gesetzt, die einen völligen Conflict mit seinem Charakter macht. Also müßte entweder der Charakter den Umständen nachgeben, oder in diesen müßte durch die, dem Charakter gemäße Handlungen, eine solche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende sein Recht behielte; das ist: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen; oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es ist leicht zu sehen, wie ein solcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Interesse vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslung der Vorstellungen noch überdem, durch die Nebenpersonen erwachsen würden. Etwas von einer solchen Behandlung sieht man in dem Tartuffe des Moliere; aber sein Geiziger ist gar nicht nach dieser Art behandelt, und auch dieserhalb sehr weit unter jenem. Denn den Charakter so behandeln, daß alle Augenblicke eine neue, in der Handlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter streitet, entsteht; giebt eine aus bloß einzeln, keinen wahren Zusammenhang habenden Scenen bestehende Comödie. Es ist allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Handlung entsteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Personen ist; denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So ist das, was Terenz im Eunuchus in dem ersten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraso zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer die Handlung.

Bei dieser Art der Comödie kann man die Absicht haben, durch seltsame

me Charakter bloß zu belustigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Also ist die Comödie der Charaktere eines sehr verschiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andre Art ist die Comödie der Sitten, die zur Absicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemälde gewisser sich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuschauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorstellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, so würde man doch von denjenigen mit Recht eine besondere Gattung machen, die solche Hauptgemälde gewisser Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So ist z. E. die in England mit so großem Beyfall aufgenommene Beggars Opera des Gay, darin die Sitten des niedrigsten Standes der Menschen, der herumschweifenden Bettler, gemahlt werden. Die satyrischen Schauspiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darin die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Diese Art der Comödie ist einer sehr großen Unnehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verschiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmsten und interessantesten Gegenstände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünschte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entzückung reizende Sitten. Es kann auch nicht so sehr schwer seyn, die Handlung so zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden sollen, durch dieselben in einem guten Lichte erscheinen. Was für großen Nutzen solche Gemälde, ohne das Ergötzende derselben mitzurechnen, haben können, läßt sich so leicht einsehen, daß es überflüssig wä-

re, diesen Punkt aus einander zu setzen. Ein jeder sieht, um nur ein einziges Beyspiel anzuführen, wie wichtig es seyn könnte, die Sitten einer gewissen Classe der nichtswürdigsten Menschen, so wie Hogarth dieselben in den berühmten Kupferstichen, die unter dem Harlots Progress bekannt sind, vorgestellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer solchen Vorstellung beschreibt Terentius nach seiner Art fürtrefflich, in folgender Stelle:

Id vero est, quod ego mihi puto palmarium

Me repperisse, quo modo adolescentulus

Meretricum ingenia et mores posset notare:

Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.

Quae dum foris sunt, nihil videtur mundius,

Nec magis compositum quidquam, nec magis elegans:

Quae, cum amatore suo cum coenant, ligurriunt.

Harum videre ingluviem, fordes, inopiam,

Quam inhonestae solae sint domi, atque avidae cibi

Quo pacto ex jure hesterno, panem atrum ve trent:

Nosse omnia haec, salus est adolescentulis. *)

Dazu aber würde freylich erfordert, daß so wol Dichter als Schauspieler, große Zeichner und Mahler wären. Es scheint, daß die Comödie der Sitten, die wichtigste Gattung des Drama sey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabsicht ist, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was sie Gutes oder Böses hat, vorzustellen. Dahin gehörten so wol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater

*) Eunuch, Act. V. sc. 4.

ter e
die C
schen
Stati
tione
schlec
E
für
auszu
legen
wähl
Lichte
mehr
des
erkem

D
mödi
wedet
stand
gründ
Bege
und
da m
dentli
liche
und
den C
keit
Hand
lösun
ist di
nigste
leicht
fende
Hand
nehm
her z
wiklu
dessa
gung
kann
auf d
Ni
läßt
für e
Dich
faltig
ken
kann
E

ter einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menschen; einer gewissen Lebensart; eines Standes; als auch besondere Situationen, darin man durch gute oder schlechte Handlungen versetzt worden.

Es scheint eben nicht gar schwer, für jede Situation eine Handlung auszuendenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Lichte zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böse des menschlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als diese Gattung.

Die geringste Art scheint die Comödie zu seyn, darin die Handlung weder in dem inneren noch äußern Zustand der handelnden Personen gegründet ist, sondern durch seltsame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwicklungen interessant wird; da mancherley unerwartete, außerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verursachen, die den Geist in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflösung ein End erreicht. Diese Art ist die leichteste, und erfordert den wenigsten Verstand. Denn es ist sehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verschiedenen seltsamen Verwicklungen Gelegenheit geben. In dessen ist diese Gattung zur Belustigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand sehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus diesen wenigen Anmerkungen läßt sich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comischen Dichter offen steht, was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieser Zweig der Kunst geben kann.

Erster Theil.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Untersuchung der Sachen würde sich vielleicht zeigen, daß dieselbe ihren Werth nicht so wol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem besten Stück, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und fast aller Umstände, ein ganz schlechtes Stück gemacht werden: so wie etwa ein unverständiger Uebersetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darin vorkommenden Begebenheiten und Beschreibungen, eine elende Epöee, oder ein schlechter Mahler nach dem besten Gemälde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblick vergnügen könnte.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptsache sey. Diese Dinge machen den Körper der Comödie aus, der allerdings seine gute Gestalt und wolabgemessene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Diese zeigt sich in den Reden, in den Gestimmungen und in den auf das genaueste bestimmten Eindrücken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Personen machen. Ein verständiger Zuschauer besucht die comische Schaubühne nicht so wol wegen der merkwürdigen Situationen oder seltsamen Vorfälle, die darin vorkommen, dergleichen er sich in der größten Mannigfaltigkeit selbst erdenken kann, als um den Eindruck zu beobachten, den sie auf Menschen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Geberden, die Gesichtszüge der Personen, ihre Reden und jede Aeußerung einer, durch die Umstän-

Umstände gereizten Seele, wahrnehmen.

Aus diesen Betrachtungen entstehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comische Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinste und wichtigste Regel scheint die zu seyn, daß alles, was die handelnden Personen reden oder thun, vollkommen natürlich sey. Der Zuschauer muß bey jeder dramatischen Vorstellung verstanden, daß er etwas durch Kunst veranstatetes sehe; nur denn, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauspieler, als Schauspieler hat, genießt er die Lust der Vorstellung ganz. So bald ihm das geringste vorkommt, wobey er ansetzt, ob der Dichter oder der Schauspieler völlig in der Natur geblieben sey, so wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunst gemachte Bühne veretzt, wo er aus einem Zuschauer ein Kunstrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruck, den das Schauspiel auf ihn macht, plötzlich geschwächt, weil er aus einer wirklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird.*)

Wenn schon die Ungewisheit, ob jedes, was wir sehen und hören, wirklich vorhanden sey, oder uns nur vorgespiegelt werde, eine so nachtheilige Wirkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt sich erklären, warum wir so sehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Personen will lustig seyn lassen, wo nichts zu lachen ist, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewissen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menschen, die weder seine Sinnesart haben, noch sich in seiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeschmackter seyn, als daß Plautus z. B.

*) S. Natürlich.

einem ernsthaften Liebhaber, dem seine Schöne entrissen worden, diesen frostigen Scherz in den Mund legt:

Ita mihi in pectore et in corde
facit amor incendium,
Ni lacrumae os defendant, jam
ardeat credo caput.

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenste Weise aus der Gemüthsart der redenden Person, und den Umständen, darin sie ist, folgt, wird anstößig.

Aber nicht bloß die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Personen, sondern auch der Ausdruck ihrer Reden muß höchst natürlich seyn. Wir müssen auf der Bühne jeden vollkommen so sprechen hören, wie das Original, das er vorstellt, sprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünstelter oder verstiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Person liegender Ausdruck, kann einen ganzen Auftritt verderben. Besonders muß dieses Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Personen mit einander sprechen, getroffen seyn, wenn nicht das ganze Stück frostig werden soll. Dieses ist eines der schwersten Stücke der comischen Kunst. Schon in dem gemeinen Umgang sind gar wenig Menschen, die in dem Ton der Unterredung etwas interessantes haben. Die meisten drücken sich langweilig, unbestimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es ofte, daß der Dichter, der es gern besser machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodische verfällt. Der in Deutschland überhaupt noch so sehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig interessante in den täglichen Gesellschaften, ist vielleicht ein Hauptgrund, des noch schwachen Zustandes unserer Comödie. Wie wol es in diesem Stück den Schauspielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des Horaz enthalten das Wesentliche, was

was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann gesagt werden.

Est brevitae opus, ut currat
sententia neu se
Impediat verbis lassas oneranti-
bus aures.

Et sermone opus est modo tri-
sti, saepe jocosu

Defendente vicem modo Rhetor-
is, atque Poetae

Interdum Urbani, parcentis vi-
ribus, atque

Extenuantis eas consulto. *)

So nothwendig es ist, daß in die-
ser Gattung jedes einzele natürlich
sey, so sehr wichtig ist es auch, daß
alles interessant sey. Weh dem comi-
schen Dichter, dessen Zuschauer wäh-
render Vorstellung nur einen langwei-
ligen Augenblick haben. Und doch
kann die Handlung selbst nicht in je-
dem Augenblick ihrer Dauer lebhaft
oder merkwürdig seyn. Es kommen
nothwendig geringere Auftritte, Ne-
benpersonen, kleinere, der Handlung
keine Hauptwendung gebende Vor-
fälle, vor die Augen des Zuschauers.
Auch diese Nebensachen müssen, jede
in ihrer Art, interessant seyn.

Man weiß, wie schlechte Dichter,
und bisweilen auch gute, wenn sie sich
vergessen, dergleichen weniger wich-
tige Sachen interessant zu machen su-
chen. Sie mischen fremde episodische
Scenen ein; sie geben einigen Ne-
benpersonen possirliche Charaktere,
damit sie den Zuschauer, so ofte nichts
zur Handlung gehöriges vorkommt,
durch ihre Einfälle unterhalten kön-
nen. Daher entstehen die meisten
im Grund abgeschmackten Auftritte
zwischen schalkhaften Bedienten; da-
her haben sich gewisse possirliche Cha-
raktere, der Harlekin, der Scarnuz
u. d. g. als Dinge, die in jeder Co-
mödie nothwendig wären, eingeschlich-
en. Daß dergleichen episodische
Auftritte, etwa in den Häusern, wäh-
render Zeit, da die Herrschaft in ei-

*) Sormon, I, 10.

ner interessanten Handlung begriffen
ist, vorkommen; oder daß auch bey den
Hauptpersonen, in der Natur selbst
episodische Zwischenscenen vorkom-
men, rechtfertiget den Dichter nicht,
selbige mit in seinen Plan zu nehmen.
Er soll uns die Dinge nicht so, wie
sie täglich geschehen, mit allen ge-
wöhnlichen oder ungewöhnlichen Ne-
bensachen, sondern so, wie sie zu der
lebhaftesten Belustigung und zum vol-
lestern Vergnügen eines Zuschauers
von Verstand und Geschmak geschehen
sollten, vorstellen.

Dieser Fehler, die leer scheinenden
Stellen der Handlung mit episodischen
Gegenständen auszufüllen, so wie der
andre, wodurch die Scenen langwei-
lig werden, kommt insgemein von
einem Mangel des Verstandes und
der guten Laune des Verfassers der
Stücke, der entweder diese wesentli-
chen Eigenschaften eines comischen
Dichters nicht im gehörigen Grad be-
sitzt, oder sie bisweilen nicht anwen-
det. Wer in diesem Fache glücklich
seyn will, der muß mehr, als irgend
ein anderer Künstler, reich an Gedan-
ken und Vorstellungen seyn. Wenn
ihm bey den, in dem Verlauf der
Handlung natürlicher Weise vorkom-
menden Sachen, nichts beysfällt, als
was jedem Menschen dabey auch bey-
fallen würde, wenn sein Verstand
nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Ver-
stand, in die Sachen hineindringt,
wenn das, was geschieht, auf seine
Einbildungskraft und Empfindungen
keine andre, als gewöhnliche oder
alltägliche Eindrücke macht; so mag
er die Zuschauer damit verschonen:
diese wollen auf der Schaubühne
Menschen sehen, die bey allen Vor-
fällen, in allen Situationen und Um-
ständen sich von der Seite des Ver-
standes, des Witzes oder der Empfin-
dungen in einem interessanteren Lichte
zeigen, als der gemeine Haufe der
Menschen. Dergleichen Menschen aber
hört und sieht man immer gerne;

denn wenn gleich die Geschäfte und Verrichtungen, darin man sie sieht, an sich nichts interessantes haben, so werden die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden interessant. Verstand, Wis, Laune, Charakter, sind Dinge, die überall, auch in den gemeinsten Auftritten des Lebens, unsre Aufmerksamkeit reizen. Das geringste, das ein possirlicher Mensch thut, belustiget; und so wird jedes Wort eines Menschen von vorzüglichem Verstand oder Wis, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn sie nur wirklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es ist so gar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig stille steht, die einigermaßen nur in *fugam vacui*, damit die Scene nicht ganz leer sey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann sie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Personen ihre Gedanken über das, was bereits geschehen ist, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geschehen soll, über die Charaktere anderer Personen äußern läßt. Diese können Betrachtungen anstellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem hellsten Licht erscheint. Freylich muß der Dichter Verstand genug haben, anstatt des gemeinen und alltäglichen, seine und treffende Anmerkungen zu machen, den moralischen oder philosophischen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch sie auf immer lebhaft und unvergesslich bleiben. Dergleichen Scenen sind die eigentlichen Stellen, wo die richtigen Sentenzen, Maximen, und Beobachtungen, die von allen verständigen Kunstreichern unter die wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst gerechnet werden, *) in ihrem vollen Licht erscheinen können. Es ist in der

*) S. Denksprüche.

That kaum eine wichtige philosophische oder moralische Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menschen und Sitten, kaum eine von den praktischen Wahrheiten, die jeder Mensch beständig vor Augen haben sollte, die der comische Dichter in solchen Auftritten nicht sollte in einem Lichte zeigen können, in welchem sie höchst überzeugend und treffend sind. Für Zuschauer, die etwas höheres als die Belustigung des Auges und der Phantasie suchen, kann der ruhigste Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Comischen muß jeder Augenblick mit Handlung angefüllt seyn.

Ueberhaupt ist die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieser Art sehr viel bequemer, als das Trauerspiel. Tragische Auftritte und Begebenheiten äußern sich in dem Leben selten, da hingegen täglich Geschäfte vorkommen, denen Verstand, Klugheit, Mäßigung der Leidenschaften, Kenntniß der Welt, Rechtschaffenheit, jede einzelne Tugend, einen erwünschten Fortgang geben, oder darin das Gegentheil dieser Eigenschaften, Verwirrung und Unordnung verursacht. Jedem Menschen, der bloß in den gewöhnlichen moralischen oder bürgerlichen Verbindungen steht, kommen fast täglich Fälle vor, bey denen sein Betragen gegen andere und seine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unser Körper täglich verschiedenen Zufällen ausgesetzt ist, so ist es auch unser moralischer Zustand: wir sind keinen Tag vor Precessen, vor Beleidigungen, die man uns antut, vor Zwistigkeiten mit andern Menschen, vor Feindschaften, vor Betrügereyen, sicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art standhaft zu seyn, und andern Menschen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder

oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müssen wir uns selbst, bald andere besänftigen; ist andere von etwas überzeugen, denn von ihnen Vorstellung annehmen und mit Unpartheylichkeit untersuchen; ist andre Menschen versöhnen, denn uns versöhnen lassen; Veniam dare petereque vicissim.

Welcher Mensch von Vernunft und Nachdenken wird so gleichgültig, man möchte sagen, so brutal seyn, daß er nicht wünschte, für Geschäfte und Vorfälle, von denen seine Ruhe, sein guter Name, seine Ehre, und offt das ganze Glück seines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muster vor sich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich sucht er in den Büchern der Moralisten Unterricht und Rath; sie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverlässigkeit auf die ihm vorkommenden Fälle an. Nur die comische Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muster des Guten und des Bösen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet sie ihm die Fälle so genau mit alle Umständen bestimmt vor, daß er nicht bloß sieht, was er zu thun hat, sondern wie er es thun soll; sie giebt ihm nicht bloß das speculative, sondern das zum Leben allein nützliche praktische Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle diese wichtige Gegenstände, deren hier Erwähnung geschieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie seyen: also kommt es nur auf den Verstand und das Genie des comischen Dichters an, durch eine gute Behandlung derselben höchst lehrreich, und folglich für nachdenkende Menschen höchst interessant zu seyn. Wie aber nach diesen Begriffen die Comödie nichts anders ist, als die praktische Philosophie durch Handlungen ausgedruckt, so kann nur der mit Fortgang für die

comische Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters, auch die Eigenschaften eines wahren praktischen Philosophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz sagt:

— Neque enim concludere ver-
sum

Dixeris esse satis. —

Denn bloß poetische Talente sind zu solcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze sittliche Leben des Menschen mit Leichtigkeit übersieht, wessen Blicke nicht tief in die menschliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgensten Winkel des Herzens erforschet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtschaffenheit in allen Gestalten und Formen kennt, und nicht alle psychologischen und moralischen Ursachen des Unverstandes, der Unsitlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comischer Dichter seyn.

Darum wundre man sich nicht über die Seltenheit der zu dieser Gattung erforderlichen Talente. Nur die ersten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieses Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung ist es unzulänglich, den Forderungen der comischen Bühne genug zu thun. Die hierzu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um sie zu bekommen, nothwendig die Menschen in ihren mannigfaltigen Verhältnissen und in den mancherley Geschäften des Lebens gesehen haben, und auch selbst mit in dieselben verwickelt gewesen seyn. Wem dieses mangelt, der kann seine ganze Lebenszeit alle Regeln der comischen Schaubühne studirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu seyn. Die Regeln sind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorrätzig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in diesem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, sehr überflüssig, noch besonders von ihrem Nutzen zu sprechen, da aus dem angeführten schon hinlänglich erhellet, daß keine andre Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit streitig machen könne. Daß die comische Bühne nirgend, und in Deutschland am wenigsten, das ist, was sie seyn sollte, ist bloß der Nachlässigkeit derer zuzuschreiben, die das Schicksal der Künste in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieser herrlichen Erfindung, die Menschen zugleich zu belustigen und zu unterrichten, nicht einsehen. Dieses benimmt aber der Wichtigkeit der Sache selbst so wenig, als der schlechte Zustand der öffentlichen Anstalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten sollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachlässigkeit derer, die die Länder regieren, Schuld hat, diesen Veranstellungen ihre Würde benimmt. Man sieht die Bühne als eine Lustbarkeit an. Da sie es unstreitig ist, und, ohne von ihrer belustigenden Kraft das geringste zu verlieren, einen höchst wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtschaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbnis haben kann; so ist es eine eben so große Barbarey, sich dieser Vortheile nicht zu bedienen, als es seyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Lustbarkeiten zu halten, und ihm deswegen bloß hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverlässige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comischen Schauspiels. Die Athenienser eigneten sich dieselbe zu. Indessen hat Aristoteles schon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang desselben nicht so sicher wisse, als den, welchen die Tragedie gehabt hat. Eben dieser

Philosoph berichtet, daß Epicharmus und Phormys, beyde aus Sicilien, zuerst eine bestimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber soll Crates, der nur wenig Jahre vor dem Aristophanes gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag sie also irgend eine Lustbarkeit gewesen seyn, wie die heutigen Fastnachts- oder Aschermittwochs-Lustbarkeiten: wie denn fast alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer solchen Lustbarkeit, wobey vielleicht, wie jeso noch an verschiedenen Orten geschieht, von einigen zum Possenreißen aufgelegten Personen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antastende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteste Form derselben in Athen scheint noch nahe an ein solches Possenspiel zu gränzen. Aristophanes wirft seinen Vorgängern und selbst seinen Zeitverwandten vor, daß sie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stücke meist aus Possen bestehen. Wir werden bald einen Umstand bemerken, der diesen schlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit setzen wird. Es kann auch seyn, daß die Comödie ihren Ursprung von Freudenfesten genommen, welche nach Einsammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke so natürlich sind. Allem Vermuthen nach sind die ersten Lustspiele, aus denen hernach die völlige Comödie entstanden ist, bloß persönliche Satyren gewesen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um so viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich bloß Personalsatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie sich in drey verschiedenen Formen gezeigt. Die alte Comödie, nach der ersten uns bekannten Form, ist um die 82

Dlym-

Charmus
Sicilien,
ung in die
In Athen
enig Jah-
elebt hat,
eine Hand-
eahmt ha-
also irgend
n, wie die
lschermitt-
dem fast
Zeiten et-
ben. Aus
vobey viel-
rschiedenen
n zum Pos-
sonen, of-
engehenden
t worden,
Anfang ge-
teste Form
noch nahe
zu gränzen.
n Vorgän-
erwandten
nachen, um
ingen, und
Poffen be-
d einen Um-
en schlechten
völlige Ge-
kann auch
en Ursprung
nen, welche
Feldfrüchte
türlich sind.
nd die ersten
nach die völ-
st, bloß per-
t; vielleicht
erren. Man
hieran zwei-
Comödie an-
satyren zum
mödie sich in
nen gezeigt.
ch der ersten
st um die 82
Olym-

Olympias aufgetommen. Horaz
nennt drey Dichter, die sich darin
hervorgethan haben; den Eupolis,
Cratinus und Aristophanes. Wir
haben nur von dem letzten noch einige
Stücke, woraus wir uns einen Be-
griff von dieser Comödie machen kön-
nen. Die Handlung ist von würtl-
chen, damals neuen Begebenheiten
hergenommen, die Personen werden
nach ihrem wahren Namen genennet,
und vermittelst der Masken wurde
sogar ihre Gestalt, so viel möglich,
nachgeahmt. Sie führte lebende und
sogar bey der Vorstellung gegenwär-
tige Personen auf. Dabey war sie
ganz satyrisch. Wer irgend eine wich-
tige Thorheit, es sey in Staatsge-
schäften, oder in andern Angelegen-
heiten begangen, oder wer übel ge-
handelt, die Geschäfte der Republik
nicht gut geführt, oder wem sonst
der Dichter übel gewollt hat, der
wurde darin öffentlich zur Schau
ausgestellt und gemißhandelt. Selbst
die Regierung, die politischen Ein-
richtungen und die Religion wurden
bisweilen verlacht. Horaz beschreibt
diesen Charakter der alten Comödie
auf folgende Weise:

Eupolis atque Cratinus, Aristophanesque poetae
Atque alii quorum Comoedia
prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi,
quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius aut alioqui
Famofus, multa cum libertate
notabant. *)

Demnach war diese Comödie eine
beständige Satyre über die Sitten
und Handlungen der Zuschauer. Die
mechanische Einrichtung der Fabel
kommt dabey wenig in Betrachtung.
Die Hauptsache waren die beißenden
Spöttereyen über den Charakter und
über die Aufführung der Athenienser.
Dste war der Inhalt allegorisch:

*) Serm. l. 4, 1 - 5.

Wolken, Frösche, Vögel, Wespen,
wurden als Personen eingeführt.

Man wundert sich jezo darüber,
daß damals den Comödienschreibern
eine so ausgelassene Freyheit verstat-
tet worden, da es heute zu Tage ei-
nem sehr übel bekommen würde,
wenn er den geringsten Bürger auf
der Schaubühne beschimpfte. Ins-
besondre kann man sich kaum vorstel-
len, daß Aristophanes ungeahndet
das ganze atheniensische Volk, das
ist, seine Zuschauer selbst, gemißhan-
delt, ihnen ihre Narrheit auf die bei-
ßendste Art vorgeworfen hat. Man
hat gemeint, die Athenienser hätten
eine solche unwiderstehliche Lust an
witzigen Spöttereyen gehabt, daß sie
es gut geheißten, auch wenn sie noch
so beleidigend gewesen, nur damit sie
lachen könnten. Der Vater Brümoy
meinet, daß den Dichtern diese Frey-
heit aus Politik verstattet worden,
und daß die Bornehmen sich gerne
mißhandeln lassen, damit das Volk
über dem Lachen vergessen möchte,
ihre Aufführung ernsthafter anzusehn.
Aber alle diese Auflösungen scheinen
nicht hinlänglich zu seyn, und zum
Theil sind sie falsch. Denn daß dem
Volke selbst die persönliche Satyre an-
stößig gewesen sey, ist daraus abzuneh-
men, daß diese Freyheit durch ein öffent-
liches Gesetz ist eingeschränkt worden.
Daß es sogar sehr empfindlich gewor-
den sey, wenn ein Dichter sich un-
terstanden, die Regierung zu tadeln,
sieht man aus dem Beyspiel des
Dichters Anaximandrides, der zum
Tode verurtheilt worden, wegen eines
einzigsten satyrischen Verses gegen die
Regierung, der doch viel weniger
sagt, als tausend Stellen des Aristophanes.
Erwähnter Dichter soll in
einer Comödie folgenden Vers des
Euripides

Ἡ φύσις ἐβάλετ' ἢ νόμων ὁδὸν μέλει.
auf folgende Weise parodirt haben.

Ἡ πόλις ἐβάλετ' ἢ νόμων ὁδὸν μέλει.

Die Regierung hat es befohlen,
und kehrt sich nicht an die
Gesetze.

Woher hatte denn Aristophanes so
viel Freyheit?

Die wahre Auflösung dieser Sache
scheinet aus der ursprünglichen Form
und den ersten Rechten der Comödie
herzuleiten. Diese war dem Vermu-
then nach, wie wir schon angemerkt,
zuerst nichts anders, als eine grobe
Lustbarkeit, die vermuthlich nur an
Bacchusfesten *) erlaubt gewesen,
und darin bestanden, daß ein Trup
Lustigmacher sich an einen Ort hin-
gestellt, oder vielleicht durch die Stra-
ßen der Stadt geschwärmt, um die
Vorbegehenden mit Schimpfwörtern
anzugreifen. Dieser Muthwillen ge-
hörte mit zu der Festfreyheit, und
blieb hernach der sogenannten alten
Comödie; so daß Aristophanes auf
der Schaubühne, an den festli-
chen Tagen, da die Comödien aufge-
führt wurden, Dinge sagen durfte,
die er gewiß auf der Straße, oder
an andern Tagen, ohne schwere Stra-
fe nicht würde gesagt haben. Man
konnte ihn deshalb nicht belangen,
weil ein Gesetz oder eine alte Ge-
wohnheit diese Freyheit rechtfertigte.
Diese Muthmaßung wird noch da-
durch bestätigt, daß die Freyheit der
alten Comödie durch ein förmliches
Gesetz aufgehoben worden, welches
nicht nöthig gewesen wäre, wenn sie
nicht vorher durch ein Gesetz oder et-
was eben so mächtiges, wäre gut ge-
heißen worden.

Erwähntes Gesetz brachte die zwey-
te Form der Comödie auf, welche
die mittlere Comödie genennt wird.
Die nunmehr aristocratisch geworde-
ne Regierung in Athen verbot, wirt-
lich lebende Personen aufzuführen.
Man stellte also wahre Begebenheiten
unter verdeckten oder fremden Namen
vor, sonst behielt die Comödie die vo-
rige beißende Art. Sie war also
sehr wenig von der ersten unterschie-

*) S. Art. Aristophanes.

den, weil die Handlung und Personen
so geschildert wurden, daß niemand
sie verkennen konnte. Aristophanes
und andre, die in der mittlern Co-
mödie geschrieben haben, wußten also
das Gesetz zu hintergehen, und blie-
ben eben so ausgelassen wie vorher;
nur mit dem Unterschied, daß ihre
Personen nicht mehr unter ihren wahren
Namen erschienen. Da also das
Gesetz nicht kräftig genug war, die
Ausgelassenheit der Dichter einzu-
schränken, so wurde endlich durch
ein neues Gesetz die Art der Comödie
völlig verändert.

Dieses gab zu der neuen Comödie
der Griechen Gelegenheit. Sie durf-
te keine wirkliche Begebenheit mehr
zum Grund der Handlung nehmen.
Die Personen und Sachen mußten er-
dichtet seyn, so wie sie in der heuti-
gen Comödie sind. Da nun derglei-
chen erdichtete Begebenheiten sehr viel
weniger Reizung haben, als das
Wirkliche, was man selbst erlebt hat,
so mußten die Dichter den Abgang
dieser Reizung durch die künstlichen
Verwicklungen und alle mechanische
Bearbeitung des Plans ersetzen. Da-
durch wurde also die Comödie erst zu
einem wahren Kunstwerk, das nach ei-
nem Plan und nach Regeln mußte
bearbeitet werden. Unter den Grie-
chen hat Menander den größten
Ruhm in der neuen Comödie erlangt,
und wie es scheint, fürtreffliche Mei-
sterstücke auf die Bühne gebracht.
Die Fragmente davon geben uns ei-
nen hohen Begriff von der Fürtreff-
lichkeit dieses Dichters, und lassen
uns den Verlust seiner Werke desto
lebhafter empfinden.

Es scheint, daß in dem eigentli-
chen Griechenland nur Athen die rech-
te Comödie gehabt habe. Ich besin-
ne mich nicht, irgendwo gelesen zu
haben, wie lange sie gedauert. Die
Römer fiengen erst viel später, näm-
lich im 514 Jahr der Stadt, oder
in der 135 Olympias an, diese
Spiele

Epiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feiertagen gespielt, und, wie Livius berichtet, als Mittel zur Versöhnung der erzürnten Götter angesehen. *) Sie empfingen sie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber diese sie eingeführt, oder von welchem Volke sie nach Etrurien gekommen sey, ist unbekannt. Die ersten Comödiendichter in Rom waren Livius Andronicus, Naevius und nach ihm Ennius, welche zugleich Dichter und Schauspieler waren. Die Form ihrer Comödie ist unbekannt. Cicero urtheilte, daß die Comödien des Livius nicht könnten zum zweytenmal gelesen werden. **) Kurz auf den Ennius folgten Plautus und Cæcilius; diese nahmen ihre Comödien, so wie Terentius, der nach ihnen gekommen ist, aus den griechischen Dichtern der neuern Comödie, die sie zum Theil frey übersetzten. Zu des Augustus Zeiten war Afranius vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterscheidete sich vom Terentius darin, daß seine Personen Römer waren, da jener nur griechische Personen aufgeführt hat.

Die römische Comödie wurde nach der Verschiedenheit der Personen, in verschiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comœdias prætextas, Trabeatas, Togatas und Tabernarias. Die beyden erstern hatten ihre Namen davon, daß sie Personen, die in den vornehmsten öffentlichen Aemtern stunden, und die ihrer Kleidung halber Prætextati und Trabeati hießen, vorstellten. Die Togata führte Personen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privat-

*) Ludi scenici inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur. Primi scenici ex Hetruria acciti.

**) Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur, de Clar. Orator.

personen war. In der Tabernaria wurden die Personen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieser Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem griechischen Mantel, womit die spielenden Personen gekleidet waren, also genannt.

Von dem ersten Anfang der neuen Comödie wissen wir wenig zuverlässiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien sich etwas von der römischen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, erhalten habe, und daß nachher, da der Geschmack wieder anfing etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach sich der alten Form nähert habe. Es kann aber auch wol seyn, daß sie bey einigen neuen Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr so entstanden ist, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt sich auch kaum der Mühe, in der Untersuchung über den Ursprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das XVI. Jahrhundert hinauf zu steigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieses Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unformliche Possenspiele gezeiget hat. Indessen verdienet doch angemerkt zu werden, daß schon unter dem Pabst Leo X. der berühmte Machiavel ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geist des Terentius nicht ganz vermisht wird, und daß sogar eine noch ältere französische Comödie, von der Gattung des niedrig Comischen, l'Avocat Patelin genannt, sich noch bis auf diesen Tag auf der französischen Schaubühne erhält. Erst mit dem XVII. Jahrhundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Gestalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit desselben in listigen Ränken, seltsamen Zufällen, Verkleidungen und Verkennung der Personen, und in nächtlichen Abentheuern ge-

sucht wurde. In dieser Art haben sich vorzüglich die spanischen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer bessern, und der Würde dieses Schauspiels anständigeren, Gestalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stücke auf die Bühne, davon verschiedene werden gespielt werden, so lange die comische Schaubühne selbst bestehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernsthaftem, zärtlichen und ins Traurige fallenden Inhalt hervorgebracht. Aber auch in den höhern Comischen scheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Possenspiel sey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernsthaftesten Stücken lustige Bediente und nässliche Cammermädchen antrifft.

Concert.

(Musik.)

Dieses Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Versammlung von Tonkünstlern, die zusammen eine Musik aufführen; und bedeutet auch eine besondere Gattung des Tonstücks. Im ersten Sinn sagt man: Es ist heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert. Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man sagt: Er hat ein Violin-oder Flötenconcert, gemacht. In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieser zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte sind von zweyerley Gattung; die von den Italianern durch die Namen Concerto grosso und Concerto di Camera, unterschieden werden. Das erste hat mehrere Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente mit einander gleichsam stritten; und eben daher, (nämlich von dem Wort concertare) hat diese Art der Musik ihren Namen. In solchen Stücken ist eine beständige Ab-

wechslung der Instrumente, da bald dieses; bald ein anders den Hauptgesang oder die Hauptstimme führt, bald alle zusammen eintreten. Die Hauptstimmen wechseln so gegen einander ab, daß das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung solcher Concerte also hat der Tonsetzer alle Künste des Contrapunkts *) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühsam und weitläufig ist, so findet sich selten ein Tonsetzer, der sich damit abgiebt; daher solche Concerte, besonders in Deutschland, ungewöhnlich sind.

Das gemeine Cammerconcert kommt desto häufiger vor, weil jeder Virtuoso glaubt, durch ein solches Concert die beste Gelegenheit zu haben, seine Geschicklichkeit zu zeigen. Ein solches Concert ist also für ein besonderes Instrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Bassgeige, die Gambe u. s. f. gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstücks führt. Die Einrichtung desselben ist, nach dem, was ist gewöhnlich ist, folgende. Es besteht aus drey Haupttheilen, davon der erste ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Theil ist insgemein der längste, der letzte der kürzeste, und man kann sich von der Größe eines solchen Tonstücks aus dem obngesetzten Zeitmaße, das Quanz dafür ansetzt, einen Begriff machen. Nach seiner Bemerkung hat das Concert die beste Größe, wenn der erste Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis sechs, und der dritte drey bis vier Minuten, und also das ganze Concert eine Viertelstunde dauert. Jeder Theil fängt mit allen Instrumenten zugleich an, und hört auch so auf; in der Mitte läßt sich

*) S. Contrapunkt.

meisten-

meistentheils nur das Hauptinstrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Bass, hier und da aber eine sehr einfache Begleitung anderer Instrumente; doch fallen sie auch mitten im Stücke bisweilen wieder ein. Wem mit besondern Anmerkungen über die Beschaffenheit dieses Concerts gedient ist, der kann in Quanzens Anweisung die Flöte zu spielen, im XVIII. Hauptstück, den 32sten und einige folgende Paragraphen lesen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken. 1. In dem Ritornel wird der Hauptsatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieses schließt in dem Haupttone, ehe der Concertist anfängt. 2. Hierauf läßt sich die concertirende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher sich der Hauptsatz des Ritornels ganz oder stückweise vereiniget. Je mehr neues in der Concertstimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, desto besser wird es sich ausnehmen. Hingegen steht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verschiedene Passagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechselsweise mit fünf- vier- drey- und zweystimmigem Spiel abwechseln. Aber je weniger Stimmen sind, desto mehr muß sich der Gesang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und selbst Canones von allerhand Arten angebracht werden.

Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund ist es nichts, als eine

Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergözung des Ohres.

Concertirende Stimmen oder Instrumente sind solche, die in einem Tonstück nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, sondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechseln.

Consonanz.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet ursprünglich eine solche Zusammenstimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was sonst durch das griechische Wort Harmonie ausgedrückt wird. Es wird aber meist allezeit in einer etwas engeren Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigstens eine im Gehör nichts widriges bewirkende Zusammenstimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird also gemeinlich nur von Intervallen gebraucht, und zwar so, daß man dem höhern Ton den Namen der Consonanz giebt. Wenn man also sagt, die Quinte sey eine Consonanz, so bedeutet dieses, daß der Ton, der um eine Quinte höher ist, als ein anderer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören lasse.

Die theoretische Kenntniß des Wohlklanges und der Consonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deswegen das, was zu derselben gehöret, in dem Artikel Harmonie und Klang vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Consonanzen, betreffen fürnehmlich die praktische Kenntniß derselben.

Damit das, was hier soll gesagt werden, seine völlige Deutlichkeit habe, muß man sich folgende Reihe Töne vorstellen:



Es wird an einem andern Orte *) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte angeschlagen wird, der Klang, den sie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören lasse. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber sind nur einem sehr feinen und stark geübten Ohr fühlbar. Es ist hiebey auch noch zu merken, daß die, bey diesen Noten geschriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder Schläge, oder die Geschwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen. **)

Dieses vorausgesetzt, so kann man auch noch als eine, aus der gemeinen Erfahrung bekannte Sache annehmen, daß die Intervalle 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz und die kleine Terz, in der Zusammenstimmung der beyden Töne nichts widriges hören lassen, und daß alle diese Intervalle consonirend, daß hingegen die Töne 8:9 einen merklich widrigen Eindruck auf das Gehör machen, und also gewiß dissonirend sind.

Da auch ferner das erste, oder größte Intervall 1:2, nämlich die Octave, eine unstreitig vollkommene Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2:3 oder die Quinte, diese auch besser harmonirt, als das In-

*) S. Klang.

**) S. Sayte.

tervall 3:4 oder die Quarte; so scheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reiheliege Töne an einander kommen. Wenn wir uns also folgende Reiheliege von Intervallen vorstellen.

1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7,
7:8, 8:9, 9:10 u. s. w.

oder nach ihren Namen: die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7:8 hat keinen Namen) die Secunde; so scheint es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rücken, so daß 1:2 eine vollkommene Consonanz ist, als 2:3, diese vollkommener als 3:4, u. s. f.

Daß das Dissonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8:9 ist, schon merklich sey, von da an aber immer beschwerlicher werde, und 9:10 mehr als 8:9, 15:16 mehr als 9:10 dissoniren, ist eine jedem Ohr sehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch diese Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Dissoniren zweyer Pfeifen immer beschwerlicher werde, je näher sie dem Unisonus oder dem Verhältniß 1:1 kommen, (das Verhältniß 99:100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geschwirre, welches, so bald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, sich in die angenehmste Consonanz auflöset) so wird man von folgenden Sätzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeugen.

1. Daß die vollkommenste Consonanz sich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, also im Unisonus.
2. Daß die unerträglichste Dissonanz in den Tönen liege, die in Ansehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterschieden sind, wie

2. E. in solchen, deren Verhältniß wäre 99:100.

3. Daß das Widrige dieses Dissonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdrücken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewissen Verhältniß ganz verschwindet.

4. Daß alles Dissoniren schon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen so weit aus einander sind, als die, deren Verhältniß durch 5:6 ausgedrückt wird.

5. Daß auf diesem bemeldeten Punkt, die Uebereinstimmung schon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in diesem zunehmenden Consoniren ein höchster Grad sey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) so daß es jenseits desselben wieder abnehme, und daß dieser höchste Grad auf das Verhältniß 1:2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, so daß 1:3, schon weniger consonirt, als 1:2.

Wenn wir nun, mit diesen Beobachtungen versehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Kluges dieselben hervorbringt, setzen, nämlich so:

1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7,

7:8, 8:9, 9:10 u. s. f.

so sehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Consonanzen von den Dissonanzen abgesondert werden, auf die Intervalle 6:7 und 7:8 fallen. Denn 8:9 ist schon offenbar eine Dissonanz, 5:6 aber eine Consonanz. Daß das Ohr der geübtesten Meister auch noch das Intervall 6:7, welches die neuen Harmonisten die verminderte Terz nennen, für consonirend halten, ist an einem andern Orte gezeiget worden. †) Diesemnach

†) E. im Artikel Terz, was von der verminderten Terz gesagt worden; wie

bliebe das Intervall 7:8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzscheidung des Gebiets der Consonanzen und Dissonanzen übrig, von welchen man schwerlich sagen könnte, ob es consonirend oder dissonirend sey. Hierin zeigt sich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, bloß durch Grade unterschiedenen, Eigenschaften der Dinge. Wer kann sagen, wo eigentlich das Große aufhört und das Kleine anfängt? Auf welcher Stufe des Vermögens man aufhört reich zu seyn, oder anfängt arm zu werden? Auf welchem Punkt des Wohlstandes man aufhört glücklich zu seyn? Darum muß man es nicht seltsam finden, daß in der Musik ein Intervall vorkommt, das weder consonirend noch dissonirend ist. Zum Glücke kommt dieses zweydeutige Intervall auf unserer Tonleiter nicht vor.

Wir haben also nun mit einiger Gewißheit entdeckt, wie weit sich das Gebieth der Consonanzen erstreckt, und können als einen Grundsatz annehmen, daß die verminderte Terz 6:7 die unvollkommenste, und die Octave 1:2 die vollkommenste Consonanz sey.

Die Intervalle, die größer sind als die Octave, wie 1:3, und alle andre, erfordern keine besondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 seine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, so hat das Intervall 1:3, eben die Natur, als die Quinte 2:3, und so ist auch jedes die Octav übersteigende Intervall, demjenigen gleich zu schätzen, das entsteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4:9 dem Intervall 8:9. Wir brauchen also das Gebieth der Consonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können

auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang gesagt worden.

te; so immer der nahe an uns ervallen

6, 6:7,

Octave, ie große eminder: (Namen) daß die onie im- wie die Gleich- : 2 eine als 2:3, u. s. f.

der Stel- ist, schon r immer : 10 mehr : 10 disso- hr merk- un ferner u nimmt, Pfeifen, eifen im- je näher Verhält- Verhältniß zu 1000, ches Ge- das Ver- übergeht, Consonanz folgenden n, die ei- angiebt,

ste Conso- ie einerley Unisonus. hste Disso- die in An- Kleinigkeit sind, wie z. E.

nen mit Sicherheit annehmen, daß alle Consonanzen zwischen der verminderten Terz $\frac{2}{3}$ und der Octave $\frac{1}{2}$ liegen.

Daraus scheint nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch größer als die verminderte Terz ist, consonirend seyn müsse. Allein dieser Satz bekommt durch diesen besondern Umstand, daß bey jedem Grundton seine Octave und Quinte mit gehört wird, eine wichtige Einschränkung, aus welcher man begreift, warum die Septime, ob sie gleich innerhalb des Gebiets der Consonanzen liegt, dissonirt. Eigentlich dissonirt sie nicht gegen den Grundton, sondern dessen Octave dissonirt gegen die Septime, mit der sie eine Secunde macht. Daß also C - B, oder C - H nicht consonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B - c aber und H - c kleiner, als 6 : 7 sind. Also können nur die Intervalle consoniren, die, wenn sie größer als 6 : 7 sind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir sehen, wie nahe sie diesem Verhältniß kommen können, wollen wir anstatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 setzen. Es sey also in einer Octave die unterste Sayte 6, die oberste 12, und man setze zwischen 6 und 12, so viel Sayten als man wolle, z. E. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedruckt werden: $6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, so ist klar, daß auf der Sayte 7, die Consonanzen angehen, und daß die Sayte 10, die letzte seyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen seine Octave 12 dissoniren würden. Denn schon das Intervall $10\frac{1}{2} : 12$ oder 21 : 24, ist kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktischen Kenntniß der Consonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das wirkliche System der Töne, so wie es in der heutigen Musik gebraucht wird, vor-

stellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwenden. Es ist folgendermaßen beschaffen: *)

C. Cis. D. Dis. E. F. Fis. G. Gis.

1 $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{8}{12}$

A. B. H. c.

$\frac{1}{2}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{9}{10}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{1}{2}$

Hier findet sich das Gebieth der Consonanzen, zwischen den Tönen Dis und B. Das Intervall C - Dis ist schon etwas größer, als 6 : 7, und das Intervall B - c oder $\frac{9}{10} : \frac{1}{2}$, das ist 8 : 9, ist kleiner als 6 : 7. Also würde jeder dieser Töne, Dis, E, F, Fis, G, Gis und A, mit dem Ton C consoniren.

Aber sind denn alle hier zwischen D und B liegende Töne wirklich gegen C consonirend? Dieses scheint aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennt jedermann den Tritonus C - Fis und die falsche Quinte Fis - c für dissonirend. Allein dieses scheint nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C, oder das obere c gegen Fis dissoniret, sondern jeder dieser Töne dissonirt gegen den über ihn liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tones, mit diesem vernommen wird. Nun ist schon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine sehr starke Dissonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falsche Quinte neben sich verträgt; deswegen sind beyde unter die Dissonanzen zu rechnen.

Die Quarte und Sexte dissoniren zwar mit G auch, dennoch werden sie durchgehends unter die Consonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemals gegen den eigentlichen Grundton, wie dieses an seinem Orte gezeigt wird. **)

Heber:

*) S. System.

**) S. Dreystück. Quarte. Sertquarte.

Ue
der
nen
auch
seiner
nun
vall
so
sch
Grun
noch
derre
selbst
conso
Quin
Hi
zu
be
tonifi
Ton,
wäre
fremi
art
U
daß
die
Intre
die
Qua
gener
höhu
zu
unve
klein
vorh
von
ist
en
wie
verm
D
nanz
geme
an
fi
da
d
was
auf
welch
wird
der
den
jen,
*)

Ueberhaupt also scheint es, daß jeder Ton, der mit einem angeschlagenen Grundton völlig consoniren soll, auch zugleich mit seiner Octave und seiner Quinte consoniren müsse. Weil nun das kleinste consonirende Intervall die verminderte Terz 6 : 7 ist, so scheint es, daß die Consonanz des Grundtones, weder seiner Octave noch Quinte näher, als eine verminderte Terz kommen dürfe, und daß selbst die Sexte nur alsdann recht consonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächst ist auch dieses noch wol zu bedenken, daß jeder außer der diatonischen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich sonst consonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd ist, gleichsam gegen die Tonart dissonirt.

Aus diesen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, consonirende Intervalle sind. Von diesen werden die Octave, die Quinte und die Quarte vollkommene Consonanzen genannt, weil sie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil sie größer oder kleiner seyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art ist; die Sexte aber ist entweder groß oder klein, *) oder wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

Die Haupteigenschaft aller Consonanzen besteht, wie schon oben angemerkt worden ist, darin, daß sie an sich etwas Befriedigendes haben, da die Dissonanzen in dem Gehör etwas Beunruhigendes erwecken, worauf solche Töne folgen müssen, durch welche die Ruhe wieder hergestellt wird. Daher entsteht in dem Satz der Musik dieser Unterschied zwischen den Consonanzen und den Dissonanzen, daß diese eine gewisse bestimmte

Fortschreitung von der Dissonanz auf die folgende Consonanz nothwendig machen, so daß die Dissonanz den darauf folgenden Ton einigermaßen ankündigt; da hingegen die Consonanz eben deswegen, weil sie nichts widriges hat, die Fortschreitung auf den folgenden Ton frey und unbestimmt läßt. Davon kommt es, daß durch die consonirenden Klänge die Ruhestellen in der musikalischen Sprache können hervorgebracht werden. *)

Es ist bereits erinnert worden, daß consonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenschaft der dissonirenden annehmen, wenn sie dem Tone, darin man ist, fremd sind. Es kann also ein Intervall, oder ein ganzer Accord an sich consonirend seyn, und doch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichsam dissonirendes empfinden machen. So empfindet man z. E. wenn der Gesang in C dur angefangen und eine Weile fortgesetzt worden ist, bey dem D Accord mit der großen Terz, wiewol er an sich consonirend ist, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket, **) gerade, wie die Dissonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus ist zu sehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darin man ist, genommen wird, wenn sie auch sonst ganz consonirend ist, einigermaßen die Eigenschaft einer dissonirenden Harmonie an sich nimmt. Und daraus läßt sich auch begreifen, wie ein ganzes Stück aus lauter consonirenden Harmonien könne gesetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verschiedenheit der harmonischen Einschnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In solchen Stücken vertritt das geringere Consoniren die Stelle der dissonirenden Klänge.

Contra

*) S. Cadenz.

**) S. Ton.

Ueber-

*) S. Sexte.

ter Quart.

Contrapunkt.

(Musik.)

Bedeutet nach seinem Ursprung, die Kunst zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesang, noch eine oder mehrere Stimmen verfertigen. Weil die ältern Tonsetzer sich anstatt der Noten, die jetzt gebräuchlich sind, bloßer Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, so wurde ein einstimmiger Gesang durch eine Reihe Punkte auf verschiedene Linien gesetzt, ausgedruckt: um also noch eine Stimme dazu zu setzen, mußte gegen diese Reihe noch eine andre, und also gegen jeden Punkt noch einer gesetzt werden.

Daher ist es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt auch das Setzen selbst, oder die Kunst des Satzes verstanden hat. Diejenigen Bücher also, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, sind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in sofern er bloß die Harmonie betrifft. Dieses geht auf den weitern Sinn des Wortes.

In einem engerm Verstand bedeutet es die besondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechselt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden, so daß jeder Ton darin um eine Octave, None, Decime u. s. f. tiefer oder höher gesetzt wird. Wenn dieses ohne Verletzung der Harmonie geschehen soll, so müssen gleich anfänglich die Stimmen, in der ersten Anlage nach gewissen Regeln verfertiget seyn. Wosfern dieses nicht geschieht, so kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht statt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung gesehen worden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennet; der andre, dessen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet sind, wird der doppelte oder überhaupt der

vielfache Contrapunkt genennet; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geschikt sind.

Auch der einfache Contrapunkt ist zwey-drey- oder mehrstimmig, und so, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung sind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptstimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten stehen u. s. f. Er ist entweder ganz frey, in welchem Falle bloß darauf gesehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewisse Regeln gebunden. Diese Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptstimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen soll, (daher die Nachahmungen und die Canones entstehen) oder daß sie eine der Hauptstimme entgegengesetzte Bewegung haben soll; *) oder daß sie sich rückwärts bewegen soll. **) Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er sich fleißig im einfachen Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemlich vollständige Anweisung, mit einer großen Menge Beyspiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kaiserliche Capellmeister Fax unter dem Titel: Gradus ad Parnasum herausgegeben hat. Es ist jedem, der in der Musik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünschet, anzurathen, die Uebungen eines solchen Contrapunkts mit großem Ernst zu treiben.

Weil man gegenwärtig von diesem Contrapunkt meistens unter dem Namen der Uebungen in der Composition spricht, so braucht man das Wort Contrapunkt jetzt fast allezeit in dem andern engerm Sinn. Man sagt: es seyen in einer Symphonie, in einem Concert u. s. f. Contrapunkte

*) Contrapunct. in motu contrario.

**) C. P. motu retrogrado.

punkt
will,
Stim
word
De
wird
lich w



Der z
bey a
bey c
Stim
Dieser
me zu
Haupt
ausme
obere
gesetzt.
trapun
dern si
6 wird
alles h
die bey
tiefer,
Satz
der De
wie di
deutlic
den,
in der
Eben
bey a
Also
time an
ner wi
der Ter
Octave
der Co
*) C.
Kri

punkte angebracht, wenn man sagen will, es seyen Stellen darjn, wo die Stimmen gegen einander verwechselt worden.

Der Begriff dieses Contrapuncts wird durch folgende Vorstellung deutlich werden:



Der zweystimrige Gesang, der hier bey a vorgestellt ist, steht bey b und bey c im Contrapunct. Die obere Stimme bey c ist der Hauptgesang. *) Dieser hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Hauptstimme die Intervalle 5, 6, 7, 5, ausmacht. Bey b ist die begleitende obere Stimme um eine Terz herunter gesetzt. Dieses nennt man den Contrapunct in der Terz. Dadurch ändern sich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmonisch richtig. Bey c wird die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b gesetzt, und der Satz c ist gegen b im Contrapunct der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geschriebene Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie zu verursachen. Eben dieser Satz ist bey c gegen den bey a im Contrapunct der Decime.

Also ist der Contrapunct in der Decime anzusehen, als wenn er aus einer wiederholten Versetzung, erst in der Terz und denn noch einmal in der Octave, entstanden wäre. Eben so ist der Contrapunct der Duodecime erst

*) Cantus firmus.

Erster Theil.

ein Contrapunct in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

Vorher ist der bey a stehende Satz, bey b in den Contrapunct der Terz, und bey c in den Contrapunct der Decime versetzt worden; hier nun ist er bey d in den Contrapunct der Quinte, und bey e in den Contrapunct der Duodecime gesetzt.



Wenn man sehen will, wie sich die Intervalle in jedem Contrapunct verändern, so darf man nur, wie in folgenden zwey Beyspielen, zwey Reihen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunct gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander schreiben.

Für den Contrapunct in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunct in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In diesen Beyspielen stellt die eine Reihe die Intervalle vor, wie sie sind, ehe die Versetzung in den Contrapunct geschieht, die andre Reihe zeigt, was durch den Contrapunct aus jedem Intervall wird. Also wird durch den Contrapunct in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u. s. f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zur Septime u. s. f.

Der Contrapunct in der Octave verdienet besonders vorgestellt zu werden:

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

||

denn

denn daraus erhellet, daß die Dissonanzen in der Umkehrung auch dissoniren, und die Consonanzen consonirend bleiben, außer der Quinte, welche in die dissonirende Quarte übergeht. *) Aus diesem Grunde ist der Contrapunkt in der Octave der leichteste; denn er erfordert weiter keine Vorsichtigkeit, als daß bey dem Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit sie in der Umkehrung als eine vorbereitete Dissonanz erscheine.

Die fünf erwähnten Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, lassen sich in jedem Gesang anbringen, und der Setzer wählt allemal diejenige, die der Stimme, für welche er setzet, am angemessensten ist.

Dieser doppelte Contrapunkt hat zwar seinen Hauptsitz in Fugen, Motetten und Chören, die daher bey der großen Einfalt des Gesanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde sich aber sehr irren, wenn man glaubte, daß dieser Theil der Kunst für die Musik des Theaters und der Cammer unnützlich sey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künste des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, schlechterdings nothwendig wird. Man setze, daß zu der ersten Hauptstimme eine zweyte, ohne Rücksicht auf die Regeln dieses Contrapunkts, gesetzt werde. Nach der Natur des Duets und des Trio **) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgesang führen, die erste Stimme wird einigermaßen die begleitende, und nimmt also die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deswegen muß ihr Gesang versetzt werden. Wie kann dieses aber angehen, wenn er zu einer solchen

*) S. Quarte.

**) S. Duet.

Versetzung, (wodurch jedes Intervall seine Natur verliert) nicht vorher eingerichtet ist.

Diejenigen also, die sich, wegen eines falschen Begriffs, den sie sich vom Contrapunkt machen, einbilden, er bestehe bloß aus pedantischen Kunststücken, und sey dem gefälligen Gesang hinderlich, betrügen sich gar sehr. Er kann mit dem schönsten Gesang verbunden werden.

Häufige Beispiele findet man in allen Duetten des Capellmeister Grauns, wo der süßeste Gesang in Contrapunkte versetzt ist, ohne das geringste von seiner Schönheit zu verlieren. Wir wollen zum Beispiel dessen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen besondern Fall anführen. Folgendes ist aus einem Duet der Oper Europa galante genommen.

Mio Bene a - ma

Mio Bene a - ma

u. f. f.

Dieser

Dieser
bender
besser
Octav



Hier
den Ha
erste C
Haupt
und als
hier im
zeichnet
der höh
mit sein
gekomm
mehr h
also au
Stimm
Punkte
ve höh
müßte i
ve verse

Diesen reizenden, in Terzen fortgehenden Gesang, findet man etwas besser hin in dem Contrapunkt der Octave, also:

Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgesang genommen, und die erste Stimme sollte nunmehr diese Hauptstimme eine Terz tiefer haben, und also die Töne so nehmen, wie sie hier im ersten Takt mit Punkten bezeichnet sind. Dadurch aber würde der höhere Discantist oder Sopranist mit seiner Stimme unter den tiefern gekommen seyn, und wol gar nicht mehr haben singen können. Damit er also auf einer Höhe bliebe, die seiner Stimme angemessen ist, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeigt ist, um eine Octave höher genommen, das ist, sie müßte in den Contrapunkt der Octave versetzt werden.

Wer sich die Mühe geben will, die Duvertüren eines Handels, die Duette und Ehre eines Grauns anzusehen, der wird finden, daß die Künste des Contrapunktes überall darin angebracht sind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelst der contrapunktischen Versetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten solcher Meister, eine immer abwechselnde Schönheit, die niemand, der in diesen Künsten unersfahren ist, erreichen kann.

Dieser doppelte Contrapunkt erfordert, außer der genauen Kenntniß der harmonischen Regeln, eine große Fertigkeit in der Ausübung derselben. Man muß schon, indem eine Hauptstimme gesetzt wird, auf einen Blick jede Veränderung übersehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, so wol für sich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es ist bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarsten seyen. Die andern Arten sind deswegen nicht ganz unnütze; denn sie können bisweilen den, der sie recht versteht, aus harmonischen Verlegenheiten ziehen. Aber sie blos darum zu setzen, weil sie schwer sind, und z. B. eine lange Stelle in dem Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch außerdem Nachahmungen in gerader, verkehrter und rückgängiger Bewegung zu machen, sind Dinge, die man den musikalischen Pedanten überlassen muß.

Wer sich von der besondern Beschaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollständige Anweisung in Marpurgs Abhandlung von der Säge, finden.

Copen.

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk, das in allen seinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künste verfertiget worden.

Intervall
rher ein
wegen
sie sich
einbilden,
hen Kün-
ligen Ge-
gar sehr.
n Gesang

man in
bellreifer
Gesang in
ohne das
heit zu ver-
Beispiel
rläuterung
punkte nur
Fall ansüh-
nem Duet
genommen.

ma

ma

u. f. f.

Dieser

Das ursprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künstler, welcher ein Original fertigsetzt, arbeitet nach einem Bild, das seine Phantasie entworfen hat, oder das er in der Natur vor sich siehet. Bey der Darstellung und Bearbeitung desselben muß er beständig nachdenken, wie er seinem Werk das Leben und den Geist geben könne, den das Urbild in seiner Phantasie oder in der Natur hat. Seine Arbeit ist eine beständige Erfindung, insonderheit, wenn das Werk ein Gemählde, oder ein nach dem Gemählde fertigsetzter Kupferstich ist. Denn da in diesen Werken nicht die Sache selbst, die man vor sich hat, wie in der Bildhauerkunst, sondern etwas ganz anders, nämlich ein bloßer Schein desselben, darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Pinsels oder des Grabstichels Erfindung. Der Mahler sieht Farben vor sich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich sind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenstand in der Natur so erleuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel sind, in seinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle besonders den Farben einverleiben; er sieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche darstellen. Der Copist hingegen hat überall schon ein Werk von eben der Beschaffenheit, wie das seinige ist, vor sich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeister sein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken ist auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folget erstlich, daß es unendlich leichter ist, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß ofte ganz mittelmaßige Künstler sehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Co-

pey immer von geringerer Schönheit, als das Original sey, weil der Copist, der in einem ganz andern Geist, als sein Vorgänger arbeitet, unmöglich so denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterschied muß sich darin zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit ist, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle geflossen ist; da der Copist seine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müssen. Der Originalmeister ist bisweilen zufälliger Weise auf ein Mittel gefallen, das der Copist unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes und die Wirkung muß auch etwas verschiedenes seyn. Jener stellt seine eigene Erfindung dar, sein Geist ist während der Arbeit thätiger, seine Einbildungskraft erhiteter; daraus aber entsteht eine freyere Ausübung: dieser bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu übersehen, und dadurch wird alles langsamer und gekünstelter. Er muß seine eigene Bearbeitung, seine Art den Pinsel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem ist in jedem schönen Werk der Kunst vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemals deutlich beschreiben oder denken kann, das mehr vom Geschmack des Künstlers, oder von einer glücklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieses kann kein Copist erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Diesem zufolge muß von dem Geist und dem Feuer des Originals nöthwendig in der Copey sehr viel zurück bleiben. Es giebt in Gemählben noch Fälle, da die Wirkung der Farbe von etwas verborgenem herkommt, da eine unten liegende Farbe durch die obere durchschimmert. Sehr ofte kann niemand errathen, was unter der obersten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieselbe Wirkung

Frug i
den.

Der
Kenner
tragen
Stück
man a
nur di
den D
sen.
che aus
hat ein
hervor
nale v
Kunst
Kenner
betrog
den br
sie nich
men, l
neffen
ber ha

Da
fer M
ter der
rechtig
tung,
Copey
giebt
oder d
ginal,
und be
nen ei
theilen
es ein
der W
versch
von C
Kenne
mählt
hen, i
und r
der es
kennt
Mens
cher
schlech
es D
nicht
tung

nung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geschieht es, daß seine Kenner sich selten über Copeyen betrügen, und bald entdecken, daß ein Stück nicht Original sey, wiewol man auch so gute Copeyen hat, daß nur die erfahresten Kenner sie von den Originalen zu unterscheiden wissen. Die Gewinnsucht derer, welche aus der Kunst ein Gewerbe machen, hat eine unzählliche Menge Copeyen hervorgebracht, die statt der Originale verkauft werden. Liebhaber der Kunstfachen, die selbst nicht seine Kenner sind, werden täglich damit betrogen. Bey kostbaren Gemälden braucht man die Vorsichtigkeit, sie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahresten Kenner gültige Zeugnisse darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke großer Meister insgemein sehr weit hinter den Originalen zurück bleiben, berechtigt die abergläubische Betrachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz schlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original, der besten Copey vorziehen, und bey jedem Gemälde, ehe es ihnen einfällt seine Schönheit zu beurtheilen, erst untersuchen wollen, ob es ein Original sey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, so verschwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunst beurtheilen ein Gemälde aus dem, was sie darin sehen, aus dem, was es an sich hat, und nicht nach dem Namen dessen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geschmak eines Menschen zu halten sey, der sich nicht eher getraut, etwas für schön oder schlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey ist, darf nicht erst durch eine Untersuchung

gelehrt werden: er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

C o p i e r e n .

(Zeichnende Künste.)

Ein Werk der zeichnenden Künste, welches ein anderer fertig hat, genau nachmachen. Das Copiren der besten Werke ist eine Übung, welche man angehenden Künstlern auf das Beste zu empfehlen hat. Es ist kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzusehen, bis man versucht hat, es nachzumachen. Erst dabey zeigen sich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entstanden ist. Man wird bey dem Copiren in die Nothwendigkeit gesetzt, auf alles genau Achtung zu geben, dadurch entdeckt man Schönheiten und Fehler, die sonst nicht würden bemerkt worden seyn. Diese darzustellen, muß der Copiste nothwendig selbst mit der ganzen Anstrengung des Geistes, den Geheimnissen der Kunst nachspüren. Man bekommt dadurch eine Fertigkeit so wol das Schöne als das Fehlerhafte schneller zu entdecken, die äußeren und inneren Sinnen werden geschärft.

Nach dem Zeugniß verschiedener Künstler, entdeckt man oft erst bey der sechsten oder siebenten Nachzeichnung gewisser Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch übersehen hatte. Indem man aber die vornehmsten Werke der Kunst copirt, lernt man nach und nach so denken, und sich so ausdrücken, wie die großen Meister gethan haben. Wer aber durch Copiren seinen Geschmak und seine Fertigkeiten zur Vollkommenheit bringen will, der muß nicht slavisch copiren. Er muß sich nicht vorsehen, die Handgriffe der Originalmeister, das Mechanische der Kunst allein zu errathene

then, sondern vielmehr sich bestreben, ihren Geist und ihren Geschmak sich zu zueignen. Man muß nicht suchen Copeyen zu machen, die alles Außerliche der Originale an sich haben, sondern fürnehmlich den Geist derselben auf eine uns eigene Art zu erreichen suchen.

Corinthische Ordnung.

(Baukunst.)

Eine von den drey griechischen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthischen Säule zu erkennen ist. *) Weil diese Säule von allen die zierlichste, aber auch zugleich die schlankste und schwächste von allen ist, so ist diese ganze Säulenordnung auch am meisten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und Zierlichkeit sich über die Festigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen sollen, nämlich an höhern Geschossen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Säule, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichem Ansehen zu bekleiden ist, weil die Baukunst nichts reicheres als diese Ordnung hat.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenstühle dabey gebraucht werden, ist dreyßig Model hoch, wovon die Säulenstühle vier, die Säule selbst zwanzig, und das Gebälke sechs Model hoch sind. Das Gebälke muß in dieser Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule überein zu stimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römischen Baumeister fast alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heißen. Man muß die Feinigkeit dieser Ordnung hauptsächlich darin suchen, daß man ihr die Einmischung

*) S. Ordnung. Corinthische Säule.

kleinerer Glieder mehr, als andern erlaubt.

Der Name scheint anzuzeigen, daß diese Ordnung in Corinth erfunden worden, und das Ueppige, das sie einigermaßen an sich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch diese Stadt sich von allen griechischen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geschieht der corinthischen Säulen zum erstenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

Corinthische Säule.

Die zierlichste Art Säulen, die in der Baukunst gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter ist ein hohes Capiteel, mit drey übereinander stehenden Reihen Acanthus Blättern, und verschiedenen zwischen denselben herauswachsenden Stengeln geziert, die sich oben an dem Deker in Schneckenformen zusammenwickeln. Solcher Schnecken sind auf jeder Ecke des Dekers zwey, und zwey auf jeder Seite zwischen den Ecken, und also in allem acht Paar. Anstatt der Acanthus Blätter brauchen einige Baumeister bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas schwereres Ansehen geben. Allein die dreysache Reihe der Blätter und die acht Paar Schnecken sind allemal das gewisseste Kennzeichen dieser Säule.

In Ansehung ihrer Verhältniß gehört sie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe ist ohngefähr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen drittheil, das übrige ist für den Stamm. Man giebt dieser Säule entweder einen attischen Fuß, oder einen eigenen der aus vielen Gliedern besteht, deren Ordnung und Verhältnisse aber nicht ganz bestimmt sind. Der Stamm wird ofte mit Caneluren ausgehölet.

Weil

Weil diese Säule die zierlichste und feinste von allen ist, so leidet sie auch Verzierungen der Kleinern Glieder, welche von den römischen Baumeistern sehr häufig angebracht worden. Doch scheint dieses dem großen Geschmak zuwider.

Den Namen hat sie von der Stadt Corinthus, wo sie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius, von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geschichte ihrer Erfindung nicht ein bloßes griechisches Märchen ist. Der Jesuit Villalpandus *) hat beweisen wollen, daß die Säulen am Tempel zu Jerusalem, so wol in den Verhältnissen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erst von den Griechen gebrachten, corinthischen Säule unterschieden gewesen. Diesemnach könnte diese Säule wol eine phönizische Erfindung seyn. Vielleicht hat Callimachus bloß die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anstatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. In einer alt. ägyptischen Säule, die Pokot **) abgezeichnet hat, ist der erste Ursprung des corinthischen Capiteels nicht undeutlich zu sehen, in dem schon Laubwerk, als wenn es über den Rinken heraus gewachsen, längst dem Knauff in die Höhe steigt, unter dem Dekel sich sanft umbenget, und etwas, das den corinthischen Schneken gleicht, vorstellt.

Haben etwa die im Orient so sehr gemeinen Palmenbäume, die im ersten Anfang der Baukunst statt der Säulen gebraucht worden, zu diesem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben? Es ist sonst schwer zu sagen, warum eben dieser Theil der Säule eine solche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt diese Säule ein schönes Beyspiel von der geschickten Abwechslung, und der, dem Ge-

*) De apparatus templi Salomonis.
**) Beschreibung des Morgenlands.

schmak so nöthigen, Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Blatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechseln darin auf die angenehmste Weise mit einander ab.

Corridor.

(Baukunst.)

Ein langer und schmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reih von Zimmern liegt, damit jedes einen besondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet also bloß zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo diese nicht verlangt werden, da ist er unnöthig. In Hospitälern, Clöstern und überhaupt solchen Gebäuden, wo jedes einzelne Zimmer für sich einen Ausgang haben muß, sind sie unumgänglich nöthwendig. In gemeinen Wohnhäusern oder Pallästen, sind sie deshalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jederman kommen kann, so daß man in den Zimmern weder still noch einsam genug seyn kann. Kleine Corridore, die nur hier und da einigen Zimmern besondere Ausgänge verstaten, sind sehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeister bey der Anordnung der Gebäude am allersorgfältigsten zu sehen hat. Sie müssen aber so versteckt seyn, daß nicht leicht Fremde, oder Diebe, die sich in ein Haus einschleichen möchten, dahin kommen können.

Courante.

(Musik.)

Ein ursprünglich zum Tanzen gemachtes Tonstück, das aber auch bloß für Instrumente gesetzt wird, sühnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher Courante genennt wird, abgekommen ist. Es wird in $\frac{2}{4}$ Takt gesetzt

gesetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter setzt Mattheson in dem Ausdruck eines hoffnungsvollen Verlangens, und versichert diesen Charakter in einer Menge Couranten, von verschiedenen Verfassern, bestimmt bemerkt zu haben. *)

C u p e l.

(Baukunst.)

Vom italienischen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten also nicht wol andre als halbkugelförmige, folglich gewölbte Dächer haben; also ist die Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Ansehung der Figur die schönsten sind, so sind auch die Cupeln die schönsten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein großes Ansehen, welches durch die Menge der hohen spitzen Thürme nie zu erhalten ist. Es scheint, daß die elliptische Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrifft, nicht nur wegen des angenehmeren Ansehens, sondern auch wegen der größern Festigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen sey.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, sondern gegen den Scheitel offen gelassen, damit das Licht durch diese Oefnung hinein falle. Diese Oefnung bleibt entweder ganz

unbedeckt, wie in dem ehemaligen Pantheum in Rom, ist Sta. Maria Rotonda genannt, oder es wird auf dieselbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer Laterne giebt, darauf gesetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine schöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verschiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda, *) oder durch Decken Gemälde verziert. Zu solchen Gemälden schiken sie sich auch ungemein viel besser, als die flachen Decken, (die wir auch mit dem französischen Namen Plafonds zu nennen pflegen) weil die Figuren nicht dürfen so verkürzt vorgestellt werden.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauren des Gebäudes nicht so sehr stark seyn dürfen, als die steinernen Gewölber sie erfordern. Inwendig wird das Gespärre verschalt; aber dadurch geht ein großer Theil des Raumes verlohren. Sollten diese Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, so muß von außen die Höhe beträchtlich größer, als die Breite seyn, wodurch sie mehr eiförmig als kugelförmig werden; es sey denn, daß man, wie bey der catholischen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachsenen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynah die kugelförmige Form von außen behalten kann.

*) S. LANGE.

*) S. Des Gaudets les plus beaux batimens de Rome.

