

D.

D.

(Musik.)

Der Buchstabe, womit wir den zweyten diatonischen Ton des heutigen Systems bezeichnen, der in der Colmisation re genennt wird. *) Wenn man in einem Gesang diesen Ton zum ersten Ton der Tonleiter annimmt, so sagt man, das Stück gehe aus dem Ton D. Dieses kann auf zweyerley Weise, nach der großen oder kleinen Tonart geschehen: im ersten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Diese Tonart ist etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton D-F um ein ganzes Comma zu niedrig ist. **)

Da Capo.

(Musik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende solcher Tonstücke geschrieben, von denen der erste Theil wiederholt wird, dergleichen fast alle Arien sind. Man braucht diese beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den ersten Theil eines Tonstücks bezeichnet, in sofern derselbe wiederholt wird. So sagt man z. B. Dieser Sänger hat im Da capo artige Veränderungen angebracht.

Dach.

(Baukunst.)

Der oberste Aufsatz auf einem Gebäude, der den innern Raum desselben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenschein verwahrt, und das auffallende Wasser empfängt und ableitet. Das Dach gehört also

*) S. Tonleiter.

**) S. System.

nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, sondern ist ein notwendiges Uebel; daher es in den Ländern, wo es selten, und niemals stark regnet, wie in Aegypten und andern türkischen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude gesetzt wird. In den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Unkosten nicht spahrt, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deswegen so flach gemacht, als nur möglich ist, und durch ein über dem Hauptgesims herumlaufendes Steingeländer versteckt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, so könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegleiben. Zum guten Ansehen eines Gebäudes, ist das niedrigste oder flacheste Dach das beste. Die geringste Abschüßigkeit ist schon hinlänglich, das Wasser abzuleiten, nur muß ein so flaches Dach sehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutschland beobachten die Baumeister gerne die Regel, daß die gegen einander stehenden Sparren am First oder Graat des Daches einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgesetzt sind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden, doch sehr gut halten.

Man macht heut zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die ersten sind entweder einhängig, das ist, sie bestehen aus einer einzigen schief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder sie sind Satteldächer, die zwey gegen einander stehende Flächen haben, welche mitten über dem Gebäude an dem First zusammen stoßen. Diese sind die gemeinsten Dächer an Wohnhäusern in Städten, wo mehrere Häuser an einander gebaut werden, da denn eine

Fläche des Daches gegen die Straffe, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freystehenden Gebäudes abhängenden Flächen bestehen. Diese Dächer sind in Ansehung der Dauer, insonderheit in Gegenden, die starken Winden und Regenstößen unterworfen sind, die dauerhaftesten.

Von den gebrochenen Dächern ist der Artikel Mansarde nachzusehen.

D a k t y l u s .

(Dichtkunst.)

Ein dreysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe lang, die andern beyden kurz sind, wie in den Wörtern: mächtige, sterbliche. Dieser Fuß kommt in der deutschen Sprache, so wol in der ungebundenen als gebundenen Rede, sehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein anderer, als dieser Fuß vorkäme, nach der Art des jambischen oder trochäischen Verses, schicket er sich nicht, weil der Vers durch seinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzelne ganz daktylische, nämlich aus fünf Daktylen und einem Spondaus bestehende Hexameter, trifft man so wohl bey den lateinischen als deutschen Dichtern an. Jederman kennt den Virgilischen Vers:

Quadrupedante putrem sonitu
quatit ungula campum, *)

Aber ein ganzes Gedicht in dieser Versart würde nicht erträglich seyn. Zum Affekt einer strömenden Freude schicket sie sich sehr wol, und kann sogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechselt, zur lyrischen Versart dienen, wie in dieser Strophe:

*) Aen. VIII. vs. 596.

Bist du die Freude? du bist es! dich mel-
det ein lächelnder Morgen;
Die Fittige thauen unserblichen Glanz.
Ströme von Wallust ergießen sich nach
mir, schon sterben die Sorgen.
Sie hauchet mich an, ich fühle mich
ganz *)

D a n t e .

Ein Florentiner. Er verwaltete in seiner Republik die vornehmsten Aemter, bevor er verwiesen ward. Er schrieb hernach sein großes dreysaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatischen gehört, dem aber dieser außerordentliche Geist eine ganz poetische Gestalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unselige Größe, noch der Himmel die er' jene Höheit, welche sie bey Milton bekommen haben, eben so wenig, als seine Teufel und seine selige Geister, die Größe der Miltonischen haben. Sein größtes Verdienst ist, daß er die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verschiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführt hat. Sein Werk ist ein unerschöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menschen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innersten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichsten Lehren mitgetheilt. Man muß sehr allegoriesüchtig seyn, wenn man verfehtere Geheimnisse darin suchen will. Man beschuldiget dieses Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abstrakte und scholastische Materie erlaubet, so muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die große Welt, sondern auch für die tiefsinnige, und insbesondere für die Peripatetiker schreiben. Von die-
sen

*) S. Schleacels Vermischte Schriften der Verfasser der neuer Verträge, I. B. 6. St. S. 449.

Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre gesagt hat. Die Sachen, die ich verstehe, sind göttlich, und ich glaube, daß auch die es sind, die ich nicht verstanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte ist durch die Nachlässigkeit der folgenden Schriftsteller entstanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen lassen.

Seine lyrische Gedichte verdienen nicht weniger Achtung, *) als sein großes Werk. Es leuchten darin gewisse poetische Tugenden hervor, die in dem großen Gedicht seltener sind. Was sich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkart darin entdecken. **) Er starb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geschrieben.

Decime.

(Musik.)

Ein Intervall, dessen Töne zehne diatonische Stufen von einander abstehen, als C-e. Die Decime ist eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deswegen wird auch der Name Decime hauptsächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede ist, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterschieden werden, da in Absicht auf die Höhe ein großer Unterschied zwischen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz ist, †) ob gleich sonst

*) Io per me non hominore stima delle sue liriche poesie &c. Muratori storia della lingua Ital.

**) S. Muratori Storia della lingua ital.

†) S. Contrapunkt.

die Regeln der Harmonie zwischen diesen beyden Intervallen keinen Unterschied machen.

Defe.

(Baukunst.)

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einschließen. In gemeinen Zimmern wird sie gerade gestreckt, und überall waagrecht. In großen Säalen giebt man den Decken bisweilen eine pyramidische Gestalt, und alsdenn werden sie Kapdecken genannt.

Die Decken werden entweder bloß mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Tafelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelassen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verschiedenen Zierrathen ausgeputzt. Die schlechteste Art ist die glatte Kalkdecke; ihre weiße Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man sie verzieren, so kann man sie durch Kalkleisten in Felder einteilen, oder mit allerhand Stuckaturarbeit verschönern. In prächtigen Zimmern werden so wol an den vier Ecken der Decke, als in der Mitte derselben, allerhand Zierrathen von Stuck angebracht und verguldet. Dieses wird jeso nicht selten so übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Decke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Decke scheinen dem guten Geschmak nicht völlig gemäß zu seyn. Es ist beschwerlich, zumal in Zimmern, die nicht sehr groß sind, in die Höhe zu sehen, und doch wird das Auge dahin gelockt. Die besten Zierrathen müssen den Wänden der Zimmer gewidmet seyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geschwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Ecken der Decke stehen am besten, weil man sie bequem sehen kann. Unter die kostbarsten Verzierungen der Decken

ken sind die Dekengemälde zu rechnen, wovon der besondere Artikel nachzusehen. Von den Deken in der alten Baukunst findet man bey Winkelmann einige artige Anmerkungen. *)

D e f e l.

(Baukunst.)

Der oberste Theil des Säulenstuhls, welcher den Würfel und Fuß desselben bedeckt. Er wird nach Beschaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey sich die Baumeister selten an festgesetzte Regeln und Verhältnisse binden. Die Hauptsache ist, daß der Dekel in Ansehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenstuhl habe. Goldmann giebt den drey Haupttheilen des Säulenstuhls, dem Fuß, dem Würfel und dem Dekel folgende Verhältnisse: 6: 11: 3. Folglich ist der Dekel halb so hoch als der Fuß.

Dekengemälde.

Gemälde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht sind: sie werden auch mit dem französischen Namen *Platfonds*, genannt, weil die waagerechten Deken in dieser Sprache *platsfonds* genannt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemälde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu schließen ist, aus bloßen Zierrathen bestanden haben, und also von ganz andrer Art, als die neuern gewesen sind; denn die Dekengemälde der Neuern stellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch seine Arbeit die Deker des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft sehen, und in derselben eine Handlung von allegori-

*) Anmerkungen über die Baukunst der Alten. S. 43.

sehen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemälde, wenn sie nur sonst die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemälde den Vortheil, daß sie einigermaßen aufgehören Gemälde zu seyn, in dem man den wahren Ort der Scene zu sehen glaube. Bisweilen werden auch wirklich historische Personen gemahlt, die sich aber in die Luft schlecht schiken.

Diese Gattung scheint mehr Ueberlegung, Erfindung und Kunst zu erfordern, als immer eine andre Gattung der Malerey. Um nicht unnatürlich zu seyn, kann sie keine Vorstellung wählen, als die sich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel ist, schiket. Da es also keine menschliche Handlung seyn kann, so bleibt dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen. Nicht blos die heidnische Mythologie, die sich selten in unsre Gebäude schiket, und besonders in Kirchen höchst abgeschmackt wäre; sondern auch die christliche, die an Engeln und Heiligen einen reichern und erhabenern Stoff hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang ist dazu schicklich, vorzüglich aber die, welche Wirkungen der Natur vorstellt, weil Luft und Himmel die Hauptscenen der Elemente sind. Jahres- und Tageszeiten, jede große Naturbegebenheit, als Aeußerungen allegorischer Wesen vorgestellt, finden da ihren Platz. Aber jeder Liebhaber nehme sich in Acht, solche Arbeiten einem gemeinen Künstler aufzutragen; denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfordert.

Der größte Zeichner wird in dieser Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein sehr großer Meister der Perspektiv ist; zumahl da die gemeinen Regeln der Perspektiv hierzu nicht ganz hinlänglich sind. Die gewölbten Deken erleichtern die perspekt-

pers
sind
züg
Aug
nim
eine
wer
mu
eing
für
net
Fün
ßen
we
wo
ern
nur
wo
den
stän
daß
höc
Di
au
for
pu
me
An
ker
leg
G
der
me
ser
de
Ki
fe
W
G
es
M

G
N
ch
P

perspektivische Zeichnung sehr, und sind dabey zu solchen Gemälden vorzüglich bequem. Wenn man den Augenpunkt mitten im Gewölbe nimmt, so kann die ganze Dede mit einer einzigen Vorstellung angefüllt werden: in jedem andern Fall aber muß die Dede in verschiedene Felder eingetheilt, und jedem seine eigene, für einen besondern Standort gezeichnete Vorstellung gegeben werden. Fürnehmlich ist dieses bey sehr großen flachen Decken nothwendig. Denn wer auf einer Dede, die achtzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch ist, nur ein einziges Gemäld anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkt entferntesten Gegenstände so sehr verzogen vorstellen, daß sie außer dem Gesichtspunkt höchst unförmlich erscheinen würden. Dieses wird allemal geschehen, wenn auf dem Gemälde Gegenstände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Also ist wegen der Anordnung und Zeichnung der Deckengemälden sehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieses gilt auch von den Farben, die in den Deckengemälden nach einer eigenen Art müssen behandelt werden. Es wäre wol der Mühe werth, daß die Regeln der Kunst, bloß in Absicht auf die Deckengemälde, in einem besondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunst mit Genauigkeit will studirt seyn, so ist es dieser, der überhaupt seinen eigenen Mann erfodert.

D e n k m a l .

(Zeichnende Künste.)

Ein an öffentlichen Plätzen stehendes Werk der Kunst, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Personen oder Sachen, beständig un-

terhalten und auf die Nachwelt fortzupflanzen soll. Jedes Denkmal soll das Auge derer, die es sehen, auf sich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorstellungen von den Personen oder Sachen, zu deren Andenken es gesetzt ist, erwecken. Zu dieser Gattung gehören also die Grabmäler, die Statuen verdienstvoller Personen, Tropheeen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und solche Werke der Baukunst, auf denen die zeichnenden Künste mit der Nachwelt sprechen. Da der vornehmste Zweck der schönen Künste, in einer lebhaften und auf Erweckung tugendhafter Empfindung abziehenden Rührung der Gemüther besteht; so gehören die Denkmäler unter die wichtigsten Werke, und verdienen daher in eine ernsthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden ist, scheint eine an öffentlichen Plätzen gesetzte schriftliche Nachricht, das leichteste Mittel den Endzweck der Denkmäler zu erreichen, und daher haben auch die einfachesten der Denkmäler ihren Ursprung, Pyramiden, Säulen, oder bloße Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegossen, zu lesen ist. Es scheint überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienst zu schätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig sollten anzutreffen seyn. Man stelle sich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spaziergänge in den nächsten Gegenden um die Stadt herum, mit solchen Denkmälern besetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienstvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde; so wird man leicht begreifen, was für großen Nutzen solche Denkmäler haben könnten. Man muß sich in der That wundern, daß ein so sehr einfaches Mittel die Menschen auf die nachdrücklichste Weise durch die Bepispiele ihrer Vorfahren zu

zu jedem Verdienst aufzumuntern, fast gar nicht gebraucht wird. Diese Nachlässigkeit beweiset unwidersprechlich, wie wenig man es darauf anlegt, die Menschen zum Verdienst und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget sich an den Begräbnißstellen, wo niemand gerne hingehet, das Andenken der Verstorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jederman mit Vergnügen besucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den besten Theil der Bürger versammeln könnte, sieht man nichts, das irgend einen auf rechtschaffene Gesinnungen abziehenden Gedanken erwecken konnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spaziergänge, eine bedeckte Säulenlaube,*) in welcher die Thaten der verdientesten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spaziergänge durch Denkmäler nicht bloß zu verschönern, sondern zu Schulen der Tugend, und der großen patriotischen Gesinnungen zu machen?

Inzwischen soll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälern macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebst dem, was zu dem guten Geschmak derselben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu sehen, auf den Körper desselben, der eine frey stehende Masse ist, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Auge auf sich zieht; und denn auf den Geist oder die Seele desselben, wodurch eigentlich der Haupteindruck, auf den das Denkmal abzielt, soll bewirkt werden.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Ge-

*) Der Portikus oder die Stoa, darin Zeno die Philosophie gelehrt hat, die daher die stoische genennet wird.

fins versehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, ist dazu schon hinlänglich. Nur gehört die gesunde Beurtheilung des Schicklichen und Wolanständigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unschickliche verfallt, durch ein Werk, das das große Ansehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das bescheidene Ansehen, einer ganz schlechten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe schwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu bringen. So wol die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigste angemessen seyn: und dadurch muß sich der Erfinder, als einen Mann von Geschmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Also stehen dem Künstler unzählige Formen und Gestalten der Denkmäler, vom schlechtesten Grabstein, bis auf den majestätischen Triumphbogen, und von der bloßen Säule bis auf den prächtigsten Porticus, zu Diensten, damit er für jede Sache, das schicklichste wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch sehr viel auf eine schickliche Verzierung an. Hierin thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das sicherste ist, sich der Einfalt zu befließen. Alle in Rom noch vorhandene Triumphbogen, aus den Zeiten der Casare, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubt werden, und würden dadurch nur schöner werden. Bey solchen Gebäuden kommt es bloß darauf an, daß für die Schrift, oder für die Bilder, die das Wesen des Denkmals ausmachen, ein schicklicher Platz, der auf eine der Sache anständige Art verziert sey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Auge der Vorübergehenden an

an sich gelockt, so muß nun auch in der Nähe die Aufmerksamkeit ganz auf den Geist des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts seyn, das dieselbe von der Hauptsache ablenken könnte. Wichtig ist es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorstellung wol übereinstimmen. Große Gegenstände von ernsthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und belustigender Art erfordern Verzierungen, darin Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darin kann der Künstler ein richtiges Urtheil, oder eine ausschweifende Einbildungskraft zeigen; denn in den schönen Künsten ist nichts so gering, das dem Künstler nicht großes Lob oder strengen Tadel zuziehen könnte.

Indessen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genannt haben, allemal der wichtigste Theil desselben. Diese besteht entweder bloß in Aufschriften, von denen an einem andern Ort gesprochen worden, *) oder in bildlichen Vorstellungen, (sie seyen gemahlt, oder gebildet,) die entweder historisch, oder allegorisch seyn können. Man wird allemal, wie schon irgendwo angemerkt worden, von solchen Werken fordern, daß sie mehr sagen, als eine Schrift sagen könnte, weil sonst die bloße Schrift vorzuziehen wäre. **) Also können dergleichen Vorstellungen nie das Werk gemeiner Künstler seyn; denn es gehört gewiß gar sehr viel dazu, die Gemüther der Menschen durch diesen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum historischen gehört, verständlich zu seyn, und den ganzen Geist einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzustellen.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajanische und die antoninische Säule, auf deren große

*) S. Aufschrift.

**) S. Allegorio S. 57.

Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern historisch vorgestellt werden: allein solche Werke sind zu weitläufig und zu kostbar; daher sich für Denkmäler solche Vorstellungen am besten eignen, wo nur das Wesentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrückt wird. Hierzu aber sind nur die größten Köpfe aufgelegt: daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieser Art, eines der schweresten Werke der Kunst sey. Es ist im Artikel Allegorie eines schönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Wahl zum Erfinder hat, Erwähnung geschehen, dessen Beschreibung hier einen Platz verdienet.

Es ist ein Grabmal einer tugendhaften und sehr schönen Frauen, welche durch eine schwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieses Denkmal stellt ein Grab vor, mit einem ganz schlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erstaunliche Scene versetzt, wo die Gräber sich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabstein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborsten, und durch die daher entstandene Oeffnung sieht man die dort begrabene Person, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche sie nebst ihrem Kinde nun soll versetzt werden, auf dem Gesichte und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten stößt sie den geborstenen Grabstein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu steigen. Um den Grabstein stehen die Worte: Hier bin ich, Herr, und das Kind, das du mir gegeben hast, nebst dem Namen der Verstorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler so allgemein, wie er seyn sollte, so wär es alsdenn der Mühe werth,

wert, nach dem Beyspiel das Ludwig der XIV in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derselben, und die Aufsicht über die Ausführung einer Gesellschaft gelehrter und in den schönen Künsten erfahrener Männer aufzutragen.

Es ist kaum etwas, darin die heutigen Sitten und Gewohnheiten sich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeuget zu seyn, nur den Pausanias lesen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den Landstrassen tausend Schritte gehen, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie ist geschicht, an Derter gesetzt, wo niemand sich gerne verweilt, und wohin kein Mensch geht, um einen vergnügten Spaziergang zu thun, sondern an die Landstrassen, wo sie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Plätze, alle Spaziergänge und verschiedene besonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; so daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu sehr ernsthaften und den Geist erhöhenden Betrachtungen, vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich sehr angenehmen Veranstaltungen sieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige schwache Spuhren.

Denkspruch.

(Redende Künste.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein scharfes Nachdenken große Kenntniß der Welt und der Menschen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden

allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maasstab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das Besondere in einen allgemeinen Gesichtspunkt zu bringen: und daher entstehen in ihren Reden, diese allgemeine Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug sind, in beständigem Andenken behalten zu werden, Denksprüche genennet werden. Orestes findet bey seiner Zurückkunft nach Myrene seine Schwester an einen armen Landmann verheyrathet, der sich aber gegen seine vornehme Gemahlin als ein großmüthiger Mensch aufführet. Der Sohn des Agamemnon, von einem so edlen Verfahren gerührt, hält dieses besondere Beyspiel, gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in diese Worte aus. Wenn werden doch die Menschen klug genug werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äußerlichen zu beurtheilen?*) Auf diese Art entstehen die Denksprüche, indem man das Besondere, das man gegenwärtig vor sich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menschen liegt.

Man hat zu allen Zeiten die Denksprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künste angesehen, ob sie gleich auch ofte, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen sind. Suetonius lobt den Augustus, daß er den kindischen Gebrauch der Denksprüche in seiner Schreibart vermieden habe.***) Eine Gattung der asiatischen Schreibart, die bey den strengsten Kunstschätzern eben nicht im besten Ansehen stehet, unterscheidete sich durch einen Uebersuß solcher Denksprüche, die
aber

*) Eurip. Electra v. 384 f. f.

***) Genus eloquendi secutus est elegans, vitatis sententiarum ineptiis. Oa. Aug. c. 86.

aber in dieser Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren. †) Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, bloß witzige Denksprüche, Flecken der Rede und keine Schönheiten seyen, läßt sich gar leicht begreifen. Allein dieses benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Nutzen und den Gebrauch derselben einige Anmerkungen zu machen.

Die Hauptabsicht der schönen Künste geht auf Erwekung lebhafter Vorstellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrücke auf die Gemüther der Menschen machen. Unter diesen Vorstellungen sind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moralischen Verhältnisse des Menschen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigsten Regeln für unser Thun und Lassen angeben, die nützlichsten und zugleich die wichtigsten. Eine bloß speculative Kenntniß dieser Wahrheiten, ist von geringem Nutzen; sie müssen vergeblich mit dem sinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widersprüche gegen dieselben, nicht als Fehler des Urtheils ansehen, sondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man so empfindet, haben Einfluß auf unsre Handlungen.

Also muß die Wahrheit, die der Leitfaden unsers sittlichen Denkens und Handelns seyn soll, sich in uns, als eine Folge der Empfindungen äußern. Dieses aber geschieht nur alsdenn, wenn wir lebhaftere und richtige Gemählde, von den sittlichen Verhältnissen der Menschen, und den

†) Asiaticum (genus) adolescentiae magis quam senectuti concessum, Genera autem duo sunt: unum *sententiosum* et argutum, *sententiis*, non tam gravibus et severis, quam concinnis et venustis. Cicero de Clar. Orator. c. 9.

Erster Theil.

mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyspielen anschauend erkennen. Nun thun Geschichtschreiber, Redner, und Dichter, wenn sie nur, wie ihr Beruf es erfordert, wahre Weisen sind, nichts anders, als daß sie uns solche Gemählde vor Augen legen. Sollten sie aber dabey versäumen, uns auch, wenn wir stark genug davon gerührt sind, die Moral derselben, oder die darin liegenden allgemeinen Wahrheiten, in kurzen und lebhaften Denksprüchen zugleich einzuprägen? Wie könnten sie besser, als auf diese Weise, das seyn, wofür sie von den ältesten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menschen.

Es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch von Nachdenken ofte muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt gewesen ist, ohne merklichen Eindruck auf uns zu machen, bis wir in einem besondern Fall dieselbe so fühlen, daß sie auf beständig, als eine immer wirkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieses ist der Fall der wichtigen Denksprüche, wenn sie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem sie gleichsam zur Aufschrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde sich fälschlich einbilden, daß es jedem Leser könnte überlassen werden, selbst die in den Gemählde liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leser dieses zu thun im Stand ist, so dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyspiel zu einer weit lebhaftern Vorstellung. Wir sind bey lächerlichen und traurigen Auftritten, durch das was wir sehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir sehen, daß andre es thun, und uns gleichsam den Ton

z

dazu

dazu angeben; und gerade so geht es auch mit der lebhaftesten Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyspiel sehr verstärkt wird.

Man kann also die Denksprüche mit Grund als sehr wesentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künste ansehen. Wenn in den ältesten Zeiten der Philosophie der den Namen eines Weisen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das sittliche Leben der Menschen, in einem kurzen Denkspruch faßte, so wie die bekannten Sprüche der sogenannten sieben Weisen sind, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner diesen Namen durch wichtige Denksprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemälde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteste fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat Euripides verdient unter den Philosophen, neben den göttlichen Sokrates gestellt zu werden.

Es sind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch ist jede, wenn sie nur vollkommen richtig und bestimmt ist, schätzbar: man muß deswegen nicht verlangen, daß die Denksprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten sollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menschen mit mehr oder weniger Klarheit liegen, werden dadurch wichtig, daß sie in den Gemüthern wirksam werden. Wie für einen Menschen, der Brod um den Hunger zu stillen kaufen muß, das kleinste Stück von gangbarem Gelde nützlicher ist, als ein Stück von weit größerm Werthe, das nicht gangbar wäre, so ist es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarsten, auch die besten sind. Man hat deswegen mehr auf die gute Art, die Denksprüche anzubringen, als darauf zu sehen, daß sie etwas neues oder schwerer zu bemerkendes enthalten; denn man sagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas wahres auf das kräftigste

sagt. Eine einzige, sehr einfache Regel, ist beynabe hinlänglich den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle seines Werks eine Wahrheit höchst lebhaft fühlt, da sage er sie. Dieses zeigt ihm nicht nur die Stellen, wo die Denksprüche gut stehen, sondern auch der gute Ausdruck derselben wird ihm ohne Mühe befallen, wenn er nur selbst lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkspruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein schlägt, ist der gerade Weg abgeschmackt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Blume aus ihrer Knospe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in solchen Blumen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkürlich an solchen Stellen angehängt seyn, wo die Natur sie niemals hervorbringt.

Die größte Behutsamkeit hierin hat der epische, und noch mehr der dramatische Dichter nöthig. Der erste kann noch hier und da, wiewol auch überaus selten, in seiner eignen Person sprechen, und wo er selbst also eine Wahrheit stark fühlt, sie als einen Blitz, aus der Stelle, wo sie gezeuget wird, hervorbrechen lassen; aber der dramatische Dichter läßt nur andre reden. Da ist es nicht genug, daß er selbst die Wahrheit in der höchsten Kraft fühle, er muß, um sie anzubringen, versichert seyn, daß die Person, die er einführt, sie so gefühlt und so gesagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überfließende Seneca in seinen Trauerspielen, sondern der große Euripides selbst, hat dagegen oft gefehlt; Sophocles aber niemals. Man kann es so wol bey den Griechen, als bey den Römern sehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geschmacks, die Lust an Sentenzen immer zunimmt. So bald man anfängt, den Zweck der Künste aus dem Gesichte zu verlieren, und mit Gewalt

Gen
man
Peri
Sch
verf
schm
ziere
zu E
liam
abge
Mat
sollt
finde
ge ü
ihre
von
N
kom
als
Kür;
sen i
get
schaf
kung
ben
nur
Wä
reize
tel d
G
Den
gut
sen
win
dun
men
gem
auch
fung
t)
Nec
t

Gewalt nur gefallen will, so bildet man sich ein, jeder Vers oder jede Periode müsse sich durch eine besondere Schönheit für sich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindischen Geschmak, die Denksprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher sagt Quintilianus, kommen denn die kleinen und abgeschmakten Sprüchelchen, die der Materie ganz fremd sind; denn wie sollte man so viel gute Denksprüche finden, als Perioden sind? †) Einige übertreiben die Sache so sehr, daß ihre ganze Rede eine Zusammensetzung von Denksprüchen ist.

Nirgend wird eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks erfordert, als bey den Denksprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müssen da auf das vollkommenste vereinigt seyn; weil sie ohne diese Eigenschaften die schnelle und lebhaft wirkung, die sie thun sollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu suchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denksprüche in wenig Worten sehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müssen sie scharfsinnig, zum Vergnügen witzig, zu Erwekung der Empfindung ernsthaft seyn. †) Sie kommen aber nicht allemal in Form allgemeiner Sätze oder Lehren, sondern auch als Vermahnungen und Bestrafungen oder Warnungen vor, wie

†) Inde minuti corruptique senticuli et extra rem petiti: neque enim possunt tam multae bonae sententiae esse, quam necesse est multae sint clausulae. Inst. L. VIII. 1 - 5.

Nec multas plerique sententias dicunt, sed omnia tamquam sententias. Ib.

†) Sunt docendi acutae: delectandi quasi argutae: commovendi graves. De Opt. Gen. Orat. — Est vitiosum in sententia, si quid absurdum, aut alienum, aut non acutum, aut subalsum est. Ib.

der bekannte Spruch des Virgils: *discite iustitiam moniti nec temnere divos.* Es giebt sehr vielerley Arten der Wendung sie anzubringen; aber es wäre unnöthig sich dabey aufzuhalten.

Eine besondere Gattung machen die lustigen Denksprüche aus, die scherzhaften Werken eine große Annehmlichkeit geben können. Jedermann weiß, was für einen Reiz La Fontaine seinen scherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat, und unser Gellert hat sich derselben auch ofte sehr glücklich bedienet. Sie sind zum Scherzhaften eben so wichtig, als die andern zu Werken von ernsthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöschlich, zeichnen. Die positive Sentenz, die La Fontaine einem Dummkopf, der glaubt die Natur tadeln zu können, in den Mund legt:

On ne dort point quand on a tant d'esprit.

kann uns nie beyfallen, ohne daß wir zugleich über solche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieser Fabel schildert. Aber wie in ernsthaften Denksprüchen nur Männer von einer gewissen Stärke der Vernunft und des Genies glücklich seyn können, so gehört zu den scherzhaften eine original Laune, die vielleicht das seltenste aller Talente ist.

D e s.

(Musik.)

Der Name, den die Sayte Cis unfer's heutigen Systems bekommt, wenn sie als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen System der Ton B zu cis sich verhält wie $\frac{2}{3}$ zu $\frac{2}{4}$, das ist, wie 1 zu $\frac{2}{3}$, so ist die kleine Terz B des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz C.

Deutlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen diejenigen Gegenstände unsrer Erkenntniß deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung bestimmt, klar unterscheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn seine besondere Beschaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Gesicht fällt. Also wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenstand für das erkannt, was er ist, oder seyn soll, und ist allezeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenstandes urtheilen kann, bis man bestimmt weiß, was er da, wo man ihn sieht, vorstellen soll. Wenn man in einem Gemälde einen Gegenstand sähe, den man für ein Gebäude erkennte, ohne sagen zu können, was für eine besondere Gattung des Gebäudes es ist; so könnte dieser Gegenstand, so wie er ist, deutlich oder undeutlich seyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfordert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewissen Gattung erscheine.

Dieses leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunst jeder Gegenstand den Grad der Deutlichkeit haben müsse, der ihm in der Verbindung, darin er ist, zukommt, damit er bestimmt für dasjenige erkannt werde, was er in dem Werke seyn soll. Das Gemälde, es sey eine Historie oder eine Landschaft, giebt das beste Beyspiel zur Erläuterung dieser Anmerkung. In einem historischen Gemälde sind die Hauptpersonen nicht deutlich genug vorgestellt, wenn man nicht gar alles an ihnen sieht, was dienet, sie für die Personen, die sie vorstellen, zu erkennen, und sie in der Lage und Gemüthsbeschaffenheit, die aus der

Handlung entsteht, zu sehen. Nebenpersonen können deutlich genug seyn, wenn man gleich nicht so bestimmt wahrnehmen kann, wer sie sind, und was sie fühlen: es kann so gar nach der Absicht des Malers schon genug seyn, wenn Personen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man sieht, ob sie ankommen oder weggehen, wenn man auch sonst gar nichts bestimmtes an ihren Personen oder Handlungen sähe.

So muß in einem Werk der Kunst jeder einzeln Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich ist, ihn so kennbar zu machen, als er in der Verbindung mit dem Ganzen seyn soll. Wenn Homer eine Schlacht beschreibt, so bringt er uns nur wenige Personen so nahe vor's Gesicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derselben bestimmt sehen; er thut dieses jedesmal nur in Ansehung der Hauptpersonen: andre läßt er uns in einer größern Entfernung sehen, und begnügt sich uns überhaupt merken zu lassen, daß sie tapfer mitstreiten; noch andre aber rückt er so weit aus dem Gesichte, daß wir bloß ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was sie dabey besonders thun. Also setzet er jeden in das Licht, darin er seyn muß, um die ganze Scene bestimmt in die Augen fallen zu lassen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorstellungen deutlich entwickelt und bis auf einzelne Begriffe klar darstellt, jede andre Vorstellung aber nur in dem Maasse ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeigt. Dieses ist auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen bestehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; so daß in der That die Undeutlichkeit einzelner Theile zur Deutlichkeit des Ganzen notwendig wird. Eine Landschaft würde keine wirkliche Gegend vorstellen, wenn nicht jeder

jeder
ner
näht
Deu
Entf
reim
fernu
bestir
großt
kann
zu ta
dadu
sichet
E
San
sache
unter
genst
Wich
werd
je die
I
ste,
sind;
gen
entst
aus
genst
auf e
säht
lung
noch
Art,
stellu
und
durch
liche
dern
ges
stelle
Wie
zuch
seyer
de,
Lehr
lich
sich
drul
säch
Wa

ebens-
seyn,
nimmt
, und
nach
genug
dem
t wer-
nkom-
n auch
ihren
e.
Kunst
Deut-
ch ist,
s er in
en seyn
chlicht
ur we-
besicht,
vegung
ut die-
ng der
uns in
n, und
merken
reiten;
eit aus
re Ge-
ohne zu
sonders
s Licht,
e ganze
fallen

jeder Gegenstand nach dem Grad sei-
ner Entfernung an Deutlichkeit ab-
nahme; denn eben diese Abnahme an
Deutlichkeit bewirkt das Gefühl der
Entfernung. Und es würde unge-
reimt seyn, an einem in großer Ent-
fernung liegenden Gegenstand, dessen
bestimmte Art man wegen des allzu
großen Abstandes nicht mehr erkennen
kann, den Mangel der Deutlichkeit
zu tadeln, da dieser Gegenstand schon
dadurch deutlich genug wird, daß er
sichtbar ist.

Es ist also zu der Deutlichkeit des
Ganzen nothwendig, daß die Haupt-
sachen von den Nebensachen gehörig
unterschieden, und jeder Theil des Ge-
genstandes in das dem Grad seiner
Wichtigkeit angemessene Licht gesetzt
werde: weil dadurch allein das Gan-
ze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Kün-
ste, die von einiger Weitläufigkeit
sind; in Erzählungen, Beschreibungen
gen und in dem lehrenden Vortrag,
entsteht die Deutlichkeit überhaupt
aus der genauen Abtheilung der Ge-
genstände, aus der Ordnung, wie sie
auf einander folgen, und aus der Aus-
sührlichkeit, womit die Hauptvorstel-
lungen bezeichnet werden. Und denn
noch insbesondere in einer geschickten
Art, das Ende einer jeden Hauptvor-
stellung, den Anfang der folgenden,
und den Zusammenhang derselben,
durch einen geschickten Ausdruck deut-
licher zu machen. In diesem beson-
dern Punkt eines deutlichen Vortra-
ges können die französischen Schrift-
steller als Muster angepriesen werden.
Wie aber überhaupt die Materie ab-
zutheilen und die Theile anzuordnen
seyn, damit das Ganze deutlich wer-
de, ist höchst schwer zu sagen. Die
Lehrer der Redner geben hierüber kein
Licht; ihre Anmerkungen erstrecken
sich bloß auf die Deutlichkeit im Aus-
druck einzelner Gedanken, und haupt-
sächlich nur auf die, welche von der
Wahl der Wörter herkommt, wobey

wenig Schwierigkeit ist. Allgemeine
Betrachtungen über die Eintheilung
oder Gruppierung der Vorstellung,
über die Anordnung derselben, fehlen
in der Theorie der redenden Künste
ganz. Und doch sind diese beyden
Punkte beynabe das wichtigste, was
der Redner, der dramatische und der
epische Dichter wissen müssen.

Die allgemeinste, aber auch wich-
tigste Lehre, die man ihnen hierüber
geben kann, ist diese: daß sie die An-
lage ihres Werks nicht eher machen,
bis sie die Materie desselben völlig in
ihrer Gewalt haben. Dieses geschieht,
wenn sie dieselbe so lang und so oft
überdacht haben, bis sie ihnen so ge-
läufig worden ist, daß sie dieselbe mit
einem Blit übersehen können. Wer
einen Menschen so oft und in so vie-
lerley Umständen gesehen hat, daß er
sich jedes Gesichtszuges, jeder Ge-
behrde und Bewegung desselben mit
Leichtigkeit erinnert, dem wird es un-
endlich leichter eine Beschreibung sei-
ner Person zu machen, als wenn er
ihn nur einmal gesehen hätte. Und
so verhält es sich mit jedem andern
Gegenstand unsrer Vorstellungen.
Wer eine Begebenheit, davon er ein
Zeuge gewesen ist, oft überdacht, und
sich jedes Umstands dabey wieder er-
innert hat, daß ihm jedes einzelne dar-
in, so oft er will, wieder befällt,
der allein kann sie mit der Deutlich-
keit wieder erzählen, die nöthig ist,
sie auch andern deutlich vorzustellen.
Die vollständige Sammlung aller zu
einer Sache gehörigen Gedanken und
die völlige Besitznehmung derselben ist
nicht nur die erste, sondern auch die
wichtigste Verrichtung des Künstlers.
Hat er dieses erhalten, so wird ihm
nach Maaßgebung seiner Beurthei-
lungskraft auch die Eintheilung und
Anordnung der Sachen leicht werden.
Hat er diese, so muß er sich eben so
bemühen, die Hauptvorstellungen be-
sonders, eine nach der andern lang
und vielfältig zu überdenken; denn
dadurch

dadurch erhält er den dritten zur Deutlichkeit nöthigen Punkt, die Ausführlichkeit der Hauptvorstellungen.

Ueberhaupt aber müssen Redner und Dichter die Werke der besten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppierungen, und in der ausführlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig studiren, und sich zum Muster der allgemeinen Deutlichkeit vorstellen.

Deutsche Schule.

(Zeichnende Künste.)

Obgleich an keinem Orte Deutschlands eine so beträchtliche Anzahl Mahler sich nach einem einzigen Meister gebildet, daß sie im eigentlichen Verstande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutschen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charakter haben, so pflegen doch einige Ausländer die ganze Kunst der deutschen Mahler, die deutsche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutschland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künste überall, so wie die Wissenschaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künste so gut als Italien getrieben: die deutschen Kayser und andere große Fürsten, haben ihre Schlösser nach dem Geschmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelassen. Die hohe Geistlichkeit suchte die Kirchen und Capellen auf das beste auszuschnühen. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemälden an Altären und in den Chören sieht, das Schnitzwerk, womit die Deckel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchstaben, womit der Text derselben ausgezieret worden, zeigen eben keinen geringern Geschmak an, als die Sachen, die zur selbstigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geschicht-

schreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künstler der damaligen Zeiten nach sich gezogen. Die ersten deutschen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutschland bis auf diesen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die sich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber selten drey oder vier deutsche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entstanden sind, so kann man der deutschen Schule, die nur uneigentlich so genennt wird, keinen besondern Charakter zueignen. Was einige französische Schriftsteller von dem Charakter der deutschen Mahler sagen, ist ein Geschwäze, das ihrer Unwissenheit zuzuschreiben ist. Man trifft in den verschiedenen Werken der deutschen Mahler den Geschmak aller Schulen an; denn einige haben sich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunst aus der Natur selbst geschöpft.

Diatonisch.

(Musik.)

Mit diesem Wort, das aus der griechischen Musik beygehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf seine Octave durch sieben Stufen herauf steigt, von denen zwey halbe, die übrigen ganze Töne sind. Also machen die Töne C, D, E, F, G, A, H, c, eine diatonische Tonleiter. Alle Stufen darin sind ganze Töne, außer den zweyen E-F, und H-c, die nur halbe Töne sind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Veränderung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatonisch, von welchem Ton man auch anfängt, so daß auch diese Reih-

E, F,

E, F, G, A, H, c, d, e, eben so wol eine diatonische Octav ausmacht, als die vorhergehende. Eben so bleibt der Tonleiter dieser Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; so daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A, H, cis, d, diatonisch ist.

Jeder Gesang, der seine Intervalle aus einer solchen Tonleiter nimmt, wird ein diatonischer Gesang genannt; und da dieses in der heutigen Musik fast allezeit geschieht, indem nur in gar wenigen Fällen andre Fortschreitungen vorkommen, so ist eigentlich unsre ganze Musik diatonisch, nur mit der Ausnahme, daß bisweilen einzelne chromatische oder enharmonische Gänge darin vorkommen.

Wenn man überall nach einer gleichschwebenden Temperatur*) singen könnte, so wäre der diatonische Gesang nur von zweyerley Art, nämlich der harte und der weiche, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, so wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatonische Leiter, die sich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle sehen will, von jeder andern unterscheidet.***) Indessen kommen gar alle diatonische Gesänge darin mit einander überein, daß keine Intervalle darin vorkommen, die kleiner, als ein halber Ton sind, und daß der Gesang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortschreitet.

Der diatonische Gesang scheint natürlicher und leichter zu seyn, als irgend ein anderer, der durch kleinere Intervalle fortschreitet, oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören

*) G. Temperatur.

**) G. Intervall.

läßt; selbst die bloße diatonische Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne so wol im Auf- als im Absteigen, schon einen leichten und guten Gesang,



welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Musik selten lang in einem Ton bleibt, indem man den Gesang durch verschiedene Töne und Tonarten durchführet, so wird das Diatonische bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Choralen, wo keine Ausweichungen geschehen, wird der ganz reine diatonische Gesang ohne Ausnahme beybehalten, und wird deswegen von Zarlino der Diatono-diatonische Gesang genannt.

Die Griechen hatten in ihrer Musik auch eine diatonische Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterschieden ist. Das diatonische Tetrachord bestehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unsrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatonische Tetrachord der Alten war von verschiedenen Arten, davon Ptolemäus sechs angiebt; Aristoxenus aber zwey. Das gebräuchlichste war das, was Ptolemäus diatonicum

nicum ditonum nennt, dessen Intervalle waren $\frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}$; die beyden Arten des Aristoxenus waren nach seiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältnissen:

das weiche

12. 18. 30. oder $\frac{10592}{10000}, \frac{10902}{10000},$
 $\frac{11547}{10000}$

das harte

21. 24. 24. oder $\frac{10592}{10000}, \frac{11220}{10000},$
 $\frac{11220}{10000}$

Von dem Ursprung oder der Erfindung der diatonischen Tonleiter ist im Artikel System gesprochen worden.

Dichter.

Mit diesem Namen möchten wir nicht gerne ohne Unterschied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geschrieben, oder Verse gemacht haben.

— Neque enim concludere
versum

Dixeris esse satis *)

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Versen vortragen, macht so wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenstände des Geschmacks beraubt seyn, um sich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verse eine schönere Rede machen, als wenn sie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geschieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters ist, der in Versen spricht, erfordert nothwendig auch außerordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlassen worden.

*) Horat. serm. I. 4.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunst suchen, die Rede durch wolabgemessene und wol klingende Verse fortzuführen, sondern in dem Vermögen den Geist und das Gemüth durch Vorstellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erfordern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewisse Gesetze zu dringen, und Verse zu schreiben, sagt Opitz, ist das allerwenigste, was in einem Poeten zu suchen ist. Er muß *ευφρανσιωτατος* von sinnreichen Einfällen und Erfindungen seyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey sich erdenken können, soll anders seine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor steigen.“ *) Eben diese Forderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt,

Ingenium cui sit, cui mens divi-
nior, atque os
magna sonaturum. **)

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas so außerordentliches und enthusiastisches, daß man sie die Sprache der Götter genennt hat: deswegen sie auch eine außerordentliche Veranlassung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu suchen ist. Es scheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Musik, Gesang und Poesie hervorgebracht habe. Wir werden also auf die Entdeckung des poetischen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrscheinlichen Ursprung dieser Künste vor Augen haben. ***) Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetische Sprache und die Lust in abgemessenen Versen zu sprechen, und aus der Rede einen Gesang zu machen, hat entsfehen

*) Opitz von der deutschen Poeterey.

**) Horat. l. c.

***) S. Vers; Singen; Tanz; Musik.

hen können. Will man den Ursprung jener drey verschwisterten Künste begreifen, so muß man annehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorstellungen vorhanden seyn, die entweder durch ihre Hefigkeit, oder durch einen sanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöse oder politische Größe, sich des Gemüthes so bemächtigen, daß es in eine heftige oder sanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus strömen. Wer auf diese Weise von Gegenständen gerührt wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemessene Bewegung hat, die in der Musik den Takt und den Rhythmus ausmacht, der ist der Mensch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetischen Genies wird also in einer ungewöhnlich starken Fühlbarkeit der Seele zu suchen seyn, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. Die Eindrücke von Lust und Unlust sind bey dem Dichter so stark, daß er sich denselben ganz überläßt, alle seine Aufmerksamkeit auf das, was in seinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umstände, die ihn umgeben, und Gegenstände der Einbildungskraft wirken eben so stark auf ihn, als wenn sie seine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beschaffenheit der Empfindung, die sie veranlaßt hat, sich entweder heftig oder sanft, so wol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äußert.

Dieses lebhafteste Gefühl aber ist zugleich mit einer eben so außerordentlichen Vorstellungskraft verbunden, welche nach dem besondern Genie des Dichters verschieden ist. Er beurtheilet alles nach der ihm eigenen Art,

sieht in dem Gegenstand, der ihm interessant ist, Beziehungen und Verhältnisse, die ein gesetzter Sinn nicht würde entdeckt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth so lebhafteste Eindrücke, daß seine ganze Seele davon eingenommen wurde. Mit einer außerordentlichen Wirkksamkeit des Geistes bestrebte er sich, Begebenheiten und Thaten, die ihn so sehr reizten, sich auf das Lebhafteste vorzustellen, strengte seine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor sich zu sehen, stellte sich selbst vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Gerassel der Waffen, fühlte jeden Eindruck, den die Umstände auf jede dabey interessirte Hauptperson machten. Um jeden Eindruck desto lebhafter zu fühlen, war er iht Achilles, dann Hector; redete und handelte, als wenn er iht wirklich in diese Personen wäre verwandelt worden; iht mit Hefigkeit und Wuth, dann mit Gelassenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er iht von dem Intresse der Griechen, dann der Trojaner befeelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er sich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit seiner Seele zur äußersten Anstrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus solchen Entzükungen wieder zu sich selbst kam, so fühlte er eine unwiderstehliche Begierde, das, was er gesehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in diesen Sachen eine Wichtigkeit sah, die der Größe seiner Empfindungen angemessen war; er wünschte alle Stämme der Griechen vor sich zu versammeln, um ihnen alles, was er selbst gefühlt hat, mitzutheilen. Dieser Wunsch begeistert ihn aufs neue; und nun fängt er in dem feyerlichen enthusiastischen Ton eines Menschen, der seiner Nation

die wichtigsten Dinge zu erzählen hat, an.

Diese Eigenschaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüthes seyn, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geistes, sich seiner selbst und der Umstände, darin man ist, bewußt zu seyn, zur Unterstützung haben. Ohne diese Eigenschaften arzen jene in bloße Ausschweifungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit seines Auges und durch eine sehr lange Übung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung besitzt, mitten im heftigsten Feuer der Einbildungskraft, darin er sich selbst vergiftet, keinen Pinselstrich zieht, der über die Grenzen des richtigen Umrisses heraustritt, so verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls, das Nachdenken zu unterdrücken scheint. Er ist so sehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu sagen, was sich schicket, jeden Gegenstand in Beziehungen, die eine gesunde Vernunft bestimmt, zu sehen, daß ihn auch denn, wenn er außer sich ist, die Vernunft nicht verläßt.

Also könnte man in wenig Worten sagen, der große Dichter sey ein Mensch von starker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geschmack, von sehr lebhafter Einbildungskraft und starken Empfindungen. Die ungleiche Mischung, und die durch vielerley Grade veränderte Verhältnisse dieser Eigenschaften, machen nebst dem Temperament

die Verschiedenheit des dichterischen Genies aus. Anakreon ist in seiner Art so gut ein Dichter, als Homer: aber des Thejers Seele wird nur von Gegenständen einer sanften Wollust gereizt; sie zünden darin ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die sanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieser Wollust trunken schwärmet er mit seinem Geschmack, wie eine Biene auf den blühmichten Scenen seiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu saugen; und indem er diese angenehme Trunkenheit fühlt, wünscht er, der ganzen Welt sein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von großen Gegenständen gerührt. Er sieht alles in Beziehung auf starke, männliche Tugend, weil er selbst einen hohen Geist hat, mit patriotischem Eifer, mit kriegerischem Muth und mit Begierde zu jeder großen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menschen immer von der Seite ihrer größten Stärke ansieht, so geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein starkes Feuer; sieht alles auf der ernsthaftesten, oder kühnsten, und wichtigsten Seite an; wird selbst ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit diesen großen Empfindungen und mit dieser starken Wirkksamkeit verbindet er einen durchdringenden Verstand, einen unerschöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel zum Zweck zu gelangen, auszufinden, eine lebhafteste und mit solchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede sinnliche Scene, mit den lebhaftesten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemälde sichtbar darstellt. Also zeigt er das dichterische Genie in seiner höchsten Größe.

Mit diesen Talenten kann ein Mensch sich selbst zum Propheten, zum Lehrmeister und Wohlthäter seiner Nation, und so gar aller gestüt-

ten Nationen machen; denn unter allen Menschen von Genie ist es keinem so leicht, sich um das menschliche Geschlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhaftere Phantasie giebt jedem Gegenstand einen unwiderstehlichen Reiz, die Schärfe seiner Beurtheilungskraft und die Stärke seiner Empfindungen, die er auf das nachdrücklichste äußert, überzeugen den Verstand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm stehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen, nachdem es die Umstände mit sich bringen; die Epöee, das Drama, die Ode, das Lied und manche andre Gestalt, in die er seine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menschen entdeckt oder gesagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muster der Sitten, der Tugenden, großer Thaten, dieses alles legt er wirksam in den Geist und die Gemüther. Noch nirgend sind die Menschen weder so verständig, noch so gut, noch so gesittet, als sie es seyn könnten. Also stehen dem Dichter noch überall Wege offen, sich um sie verdient zu machen.

Wer aber dieses Verdienst erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher gesprochen worden, auf die edelste Weise anwenden. Er muß sie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menschen zu wirken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantasie, die lebhaftere Rührung der Empfindung müssen angewendet werden, die Menschen mit sanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht süß zu machen, sie von ihrem wahren Interesse zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schicksals zu erleichtern; die Bitterkeit des Kummers zu versüßen, die Leidenschaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem Ruhm anzufachen. Wie Or-

pheus, mache er wilde Menschen zahm; wie Thales, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorsam der Befehle; wie Tyrtaeus, mache er sie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch seine Gesänge; wie Homer, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieses sind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer sich aber begnügt, seine poetischen Talente bloß anzuwenden, unsrer Phantasie lachende und tanzende Bilder vorzumahlen; Vorstellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden, den wollen wir zwar als einen guten Gesellschafter freundschaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Gesang uns belustiget, ernähren; aber unser Vertrauter soll er nie werden. Wir werden seinen Gesang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr sagen, daß es kaum der Mühe werth ist, eine so außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzückung, und so gar in eine Art Raserey zu gerathen, bloß um andre zu ergözen; wir werden eine Vergleichung zwischen ihm und dem Solon anstellen, der vor seinen Bürgern auch als ein Schwärmer, in einer Art Raserey erscheint, und ihnen eine Elegie vorsingt, dabey aber die große Absicht hat und auch erreicht, ihnen heilsame und sehr wichtige Entschlüsse beyzubringen. *) Wir wollen ihm sagen, daß auch Werke von großem und ernsthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können. Daß der lehrrreiche Homer,

Qui quid sit pulchrum; quid turpe,
quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chryssippo et
Crantore dicit. **)

reizen-

*) S. Plutarch im Solon.

**) Hor. Epist. 1. 2.

reizende Annehmlichkeiten zur Ergöpfung der Einbildungskraft habe. †)

Wenn wir bloß angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wolgesitteten und verständigen Menschen gerne gönnen; so erstreckt sich dieses nicht auf diejenigen, die uns mit eben so unwitzig als unsittlichen Gesängen, gleich Fröschen, die aus Sümpfen quaren, beschwerlich fallen. Die Zahl solcher Undichter ist so groß, daß sie die Poesie überhaupt in die Gefahr setzen, als etwas verächtliches angesehen zu werden; sie sind es, die der edelsten aller edlen Künste die schweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opitz klagt, und die noch ist diese göttliche Kunst drücken. Der Vater der deutschen Dichter sagt, daß einige „aus der Poeterey, nicht weiß ich, was für ein geringes Wesen machen, und sie wo nicht gar verwerfen, doch nicht sonderlich achten, auch wol vorgeben, man wisse einen Poeten in öffentlichen Nemetern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er sich in dieser angenehmen Thorheit und ruhigen Wollust so vertiefe, daß er die andern Künste und Wissenschaften, von welchen man rechten Ruh und Ehre schöpfen kann, gemeiniglich hindan setze. Ja wenn sie einen gar verächtlich haben wollen, so nennen sie ihn einen Poeten: Wie dem Erasmo Roterodamo von groben Leuten geschehen = = = Sie wissen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu sagen, und erinnern, es sey keiner ein guter Poet, er müsse denn zugleich ein böser Mensch seyn. †)“

†) Ha grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte sua mi conduce à rimirar, come con gli occhi propri, la famosa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maravigliosi giri d'Ulyssè ramingo sul mare. Muratori della perfetta poesia L. I. c. 14.

††) Opitz von der deutschen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der Jes

Diese Vorwürfe scheinen einen groben Unverstand, oder tollkühne Schmähsucht zum Grund zu haben, so bald man sich erinnert, daß Homer, Sophokles, Euripides und Männer von dieser Art, Dichter gewesen sind; aber was für eine große Liste von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die diese Beschuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann so wol zur Beschimpfung der schlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrücklicheres anführen, als die folgenden Worte eines der feinsten Kenner. *) Ich muß gestehen, sagt er, daß schwerlich eine abgeschmacktere Sattung Menschen irgend wo zu finden ist, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit wol tönend zusprechen, wegen eines unüberlegten abgeschmackten Witzes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künstler oder Baumeister in dieser Art, so wol Menschen als Sitten schildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältnisse geben kann, ist, wo ich nicht irre, ein ganz anders Geschöpf. Denn ein solcher Dichter ist in der That ein anderer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem obersten Künstler oder der allge-

meinen
ein C
und
mit
mens
net
und
und
tigke
habe
Hand
Schö
Liebe
chen.
auf
ahme
nis
seiner
ich
kenne
halten
moni
ne
die ei
portia
würde
Ton
deln
nicht
kräfte
den se
lichte
Es
gen,
des C
haben
lieber
de ibi
ofte
fließer
ohne
sich
Theile
Mater
Mens
angen
unbest
berge
dung
können

meinen
sult Strada über den Mißbrauch der Poesie zu seiner Zeit führet, sind auch ist nicht unzeitig. Adeo deformia et foeda carminum portenta nostra haec aetas videt, adeo postremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriuntque de faece; ut sanctum poetae olim nomen timide iam a bonis usurperetur, perinde quasi honesto ingenuoque viro poetam salutari convicio ac dishonestamento sit. Strada Proluf. Acad. L. I. prol. 3.

*) G. Shaftesbury Advice to an Author. Part. I. sect. 3.

meinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zusammenhangend, und in sich selbst wol abgemessen, mit richtiger Anordnung und Zusammenfügung seiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenschaft, und kennet genau jeder derselben Ton und Maaß, wodurch er sie mit Richtigkeit schildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterscheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der sittliche Künstler, der auf diese Weise dem Schöpfer nachahmen kann, und eine solche Kenntniß der innern Gestalt und des Baues seiner Mitgeschöpfe hat, wird, wie ich denke, schwerlich sich selbst mißkennen, oder über diejenigen Verhältnisse unwissend seyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Dissonanz und Disproportion aus. Und ob gleich nichtswürdige Menschen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können; so ist es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und sittliches Gefühl sich da finden sollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln.“

Es ist zu wünschen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geschmacks auf sich genommen haben, die Dichter öfterer und ernstlicher, als sie es thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu ofte loben sie den feinen Wiß, den fließenden und angenehmen Ausdruck, ohne darauf zu sehen, ob diese, an sich zwar angenehme und nöthige Theile der poetischen Kunst, auf eine Materie angewendet worden, die Menschen, denen es nicht bloß um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbestimmte und leicht wieder vorübergehende Aufwallungen der Empfindung zu thun ist, interessant seyn können. Es gehört wahrlich viel dazu,

dem feinsten und verständigsten Theil einer Ratiou etwas zu sagen, das auf seine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der sich eines solchen Erfolges schmeicheln will, muß nothwendig über Menschen, Sitten, Handlungen und Geschäfte, entweder schärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er schreibt; oder er muß wenigstens, wenn er sie darin nicht übertrifft, dem, was sie schon wissen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Wirksamkeit zu geben wissen, wenn sie anders auf seinen Gesang hören sollen. Dazu gehören nicht bloß Talente, wenn sie auch mit jeder zum Ausdruck nöthigen Fertigkeit verbunden sind; nur eine große Kenntniß des menschlichen Herzens, eine scharfsinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine gesunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falschen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunst gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anspruch auf die Hochachtung seiner Nation machen kann.

Dichtkunst. Poesie.

Die Kunst den Vorstellungen, die unter den Ausdruck der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieses mit dem Redner gemein, daß er vermittelst der Rede in andern gewisse Vorstellungen erweket; aber die besondre Art, wie jeder seinen Zweck zu erreichen sucht, macht den Unterschied zwischen der Beredsamkeit und Dichtkunst. Der Redner behandelt seinen Stoff als ein Mensch, der sich besizet, der sieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm

roben
mäh-
man
pho-
von
sind;
n al-
man
huldi-
eden?
pfung
ttung
drük-
enden
er.*)
daß
Gat-
finden
euern
t wol-
s un-
z, und
Ma-
Der
Dich-
gentli-
is ein
ster in
s Sit-
g ihre
iltnisse
t irve,
Denn
at ein
r Pro-
ich je-
allge-
neinen
uch der
nd auch
emia et
ra haec
quique
iuntque
lim no-
arpetur,
enuoque
ac de-
f. Acad.
Author.

ihm liegt; der Dichter wird von seinem Gegenstand lebhafter gerührt, er wird davon so hingerissen, daß er in Begeisterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher seine Phantasie freyer und lebhafter wirkt. Daher kommt es, daß er seinen Gegenstand anders sieht, als andre Menschen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das bloß Eingebildete, als wirklich vorhanden vorkommt, daß seine Vorstellungskraft durch die geringste Veranlassung eine Menge Nebenbegriffe aufwecket, die ihn eben so lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in seiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird also ihrem Inhalt nach sinnlicher, und an Materie reicher; er mischet unter das wirklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des wirklichen giebt; die Vorstellungen haben weniger Zusammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch diese ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derselben gerührt wird, sehr verschieden behandelt; es zeigt sich auch natürlicher Weise eine eben so große Verschiedenheit in beyder Ausdruck. Der Ton des Redners, so stark, so nachdrücklich und pathetisch er auch wird, ist doch immer der Ton eines Menschen, der weiß, was er spricht, und vor wem er spricht; aber der Ton des Dichters ist durchaus, auch da, wo er bloß sanft fließt, schwärmerisch und durch abgemessene Schritte, durch mehr Klang und Musik von dem Ton der gemeinen Rede unterschieden; es ist der Ton eines Menschen, der, von seiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon spricht, dessen Worte, wenn es auch gemeine Worte sind, wenigstens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruck des Redners ist von des Dichters seinem stark unterschieden.

Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menschen, dieser findet den gemeinen Ausdruck selten stark genug; ungewöhnliche Figuren und Versekungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anschauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verstand entwirft, sind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruck.

Auf diese Weise muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, so wol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruck und dem Ton ganz verschieden werden; und deswegen theilet sich die Kunst der Rede in die zwey Hauptäste, die Beredsamkeit und die Dichtkunst.

Der Grund der Dichtkunst ist in dem Genie des Dichters zu suchen, und die verschiedenen Zweige derselben, oder die Gattungen der Gedichte entstehen so wol aus der besondern Art des dichterischen Genies, als aus den besondern Veranlassungen dazu. Von jenem ist in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden; von diesem aber wird in dem Artikel Gedicht gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunst, ihre Anwendung und Wirkung übrig.

Der Gegenstand der Dichtkunst, oder die Materie, die sie bearbeitet, ist jede Vorstellung des Geistes, die klar genug ist, unter den Ausdruck der Rede zu fallen, und interessant genug, die Gemüther der Menschen einzunehmen. Sie scheint einen weitern Umfang zu haben, als die Beredsamkeit. Diese muß das Interessante ihres Stoffs in der Materie selbst suchen, da der Dichter durch die Wärme seiner Empfindung, Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft, und den sonderbaren Gesichtspunkt, in welchen ihn seine Laune setzet, auch den schlechtesten Stoff interessant machen kann. Der Gesang einer Nach-

*) E
tigall,

igall,
ihn so
und se
in die
sanfter
geräth
Phant
dieses
pfindu
uns in
stand
So bi
nie ei
Redne
einer
der sch
er dur
tastien
berflu
hat ni
Belag
Klopt
Tode
ge, d
essant
nicht
ne.
ter se
in der
wie s
det, i
ket, u
Herz
uns r
ihn m
tasie
Scene
Dicht
würdi
legenk
allein
mung
einen
nen li
und i
dieser
stand
eine g
ne Ge
*) E

tigall, so gar eines Insekts, *) kann ihn so reizen, seine Einbildungskraft und sein Herz so erwärmen, daß er in die angenehmste Schwärmerey von sanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantasie vor seinen Augen sieht; dieses reizt ihn durch einen dieser Empfindung angemessenen Gesang auch uns in den angenehmen Gemüthszustand zu setzen, darin er sich befindet. So bildet der Dichter durch sein Genie einen schlechten Stoff, den der Redner ungebraucht lassen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der schon an sich selbst reich ist, giebt er durch seine eigenen Gedanken, Phantasien und Empfindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorstellung der Belagerung von Troja gefühlt, und Klopstock bey dem Leiden und dem Tode Jesu? Nichts scheint so geringe, das die Dichtkunst nicht interessant, und nichts so groß, das sie nicht noch weit mehr vergrößern könne. Denn eigentlich zeigt der Dichter seinen Gegenstand nicht, wie er in der Welt vorhanden ist, sondern wie sein fruchtbares Genie ihn bildet, wie seine Phantasie ihn schmückt, und was sein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir sehen durch ihn mehr die Scenen, die seine Phantasie und sein Herz beschäftigen, als Scenen der Natur. Also wird einem Dichter, dessen Kopf und Herz merkwürdig sind, der geringste Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung seines Charakters wählen; der einen großen und ernsthaften, der einen lieblichen; der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieser Wahl hat er, wenn ihn Verstand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rücksicht auf die, die seine Gesänge hören sollen. Nicht jeder

*) S. Anakreons Ode auf die Cicada,

außerordentliche Zustand seiner Einbildungskraft oder seines Herzens ist ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; so wol seine eigene Ehre, als das, was er der Gesellschaft, darin er lebt, was er den Menschen überhaupt schuldig ist, leitet seine Wahl, und dadurch versichert er sich der Hochachtung und Dankbarkeit seiner Zeitgenossen und der spätesten Nachwelt.

Dieses sind die Wirkungen der Dichtkunst auf den Dichter. Nicht weniger wichtig sind die, welche sie auf die Gemüther der Menschen hat, die ihm ein aufmerksames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten sehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entstanden ist, wieder in die Herzen dringt, so ist der Dichter ein Meister über die Herzen der Menschen. Nicht nur die Gedanken und Bilder selbst, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindsamen Herzens; auch der Ausdruck und der Ton der ganzen Rede bestätigen es, und lassen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforschliche Tiefe des menschlichen Herzens zeigt sich auch darin, daß bisweilen Vorstellungen, die sehr ofte ohne alle Wirkung vor uns vorübergegangen, bloß durch eine glückliche Wendung, selbst nur durch den Ton der Worte, in denen sie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, sich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man schon tausendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erstaunliche Wirkung, *) bloß weil sie den Ton getroffen haben, der alle Saiten der Seele in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunst ist vermögend, uns die Vorstellungen an die Hand zu geben, die in jedem besondern Fall in dem

*) S. Lied.

dem Gemüthe das bewürken, was wir zu bewürken wünschen. Aber der Dichter, dessen tieffühlerndes Herz ist von einem Gegenstand durchdrungen ist, äußert seinen Gemüthszustand auf eine Weise, die uns in dieselbe Empfindung setzt. Fühlt er ist selbst einen unüberwindlichen Muth, so flößt er auch uns ihn ein; ist er von harten Schlägen des Schicksals getroffen standhaft, so werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtschaffenheit, so wärmet er auch unsre Herzen mit derselben Gluth; sehen wir ihn mit der freudigsten Erwartung dem Tod entgegen gehen, so erlöschet auch in uns die Liebe zum Leben. Also kann die Poesie jede Triebfeder der Seele in Wirksamkeit setzen, und mit zauberischer Kraft über die Herzen der Menschen herrschen. Diese Wirkung hat sie nicht nur denn, wenn sie von feiner Kunst und tieforschender Critik unterstüzt wird: blos Natur und Genie sind dazu schon hinlänglich. Die Dichter scheinen noch immer die Größten zu seyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunst dem Genie sich zur Gehülfin angeboten hat. †)

Eine so wichtige Kunst verdiente in der genauesten Verbindung mit Religion und Politik zu stehen. Die menschliche Natur ist großer Dinge fähig, obgleich der Mensch selten große Dinge thut. Die Dichtkunst von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, wirksam machen. Wenn nach der Meinung eines der größten Philoso-

†) La poesie populaire & purement naturelle a des naivetés & des graces, par où elle se compare à la principale: beauté de la poesie parfaite selon l'art: comme il se void es villanelles de Gasconne & aux chansons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont connoissance d'aucune science, ni même d'écriture. - Montagne. L. I. c. 54.

phen alle Künste unter der Aufsicht und den Befehlen der Politik stehen sollten, *) so würde die Dichtkunst mit ihrer Schwester der Beredsamkeit, als die wichtigsten, vorzüglich die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber verdienen. Dieses ist auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falsche Politik aufgetommen, die meisten Gesetze zum einseitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geschehen. Die jüdischen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Gesetzgeber waren entweder selbst Dichter, oder hatten zum Dienst der Politik Dichter bey sich. Man weiß, was für einen ansehnlichen Rang bey den verschiedenen Eeltischen Völkern den Barden gehabt haben. Aber ist bemühet man sich mehr diejenigen Künste zu ermuntern, und in ihren verschiedenen Wirkungen zu lenken, die einem Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben scheinen. Die göttliche Kunst die Gemüther der Menschen zu lenken, den Verstand mit Vorstellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Wirkung die Seele ihre wahre Gesundheit und Stärke bekommt, wird dem Zufall überlassen. Wol dem Dichter, der auch ungerufen, durch das himmlische Feuer, das die Muse in seiner Seele angezündet hat, unsern Geist erleuchtet und unser Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindsam werden, der durch seine reizende Gesänge heilsame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen wirksam macht!

Der Ursprung der Dichtkunst ist unmittelbar in der Natur des Menschen zu suchen. Jedes Volk, das sich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu schwin-

*) S. Aristot. Elicor. L. I. c. 2.

schwin
gehal
keine
das,
dacht
chen
Nieder
gierde
dern i
gen is
sind i
Mensch
wärm
gewes
stand
zen G
Wichi
aus L
breite
in den
gleich
Bernu
entwilt
steiger
Dicht
bonsr
dekt u
gefühl
in wol
So
Dicht
tel,
nen a
ten, e
decken
abgem
te Ein
der G
eine a
wurde
Sprach
muthl
Versu
wie in
kurze
stehen
zunah
Allege
lehren
gehört
Er

schwingen gewußt, hat seine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlassungen gehabt, das, was sie stärker, als andre gedacht und empfunden, unter sinnlichen Bildern und in harmonischen Tönen ihnen vorzustellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon sie durchdrungen ist, mitzutheilen. Ohne Zweifel sind die ersten Dichter jeder Nation Menschen von größerm Genie und wärmern Empfindungen, als andre, gewesen; Menschen, die in ihrem Verstand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeckt, deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten gesucht haben. Man hat auch in den Geschichten der Völker, ob sie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung sich zu entwickeln angefangen haben, heraussteigen, Spüren, daß die ältesten Dichter verschiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die sie entdeckt und deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in volklingenden Sätzen vorgetragen.

So bald dieser erste Keim der Dichtkunst die Menschen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerksam gemacht hatte, entdeckten sie auch, daß außer dem gut abgemessenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruck der Gedanken, und lebhaftes Bild, eine ähnliche Wirkung thun, und so wurde nach und nach die poetische Sprache entdeckt und gebildet. Vermuthlich sind die ersten poetischen Versuche überall bloß einzelne Verse, wie unsre meiste Sprichwörter, oder kurze aus zwey oder drey Versen bestehende Sätze gewesen. Als die Kunst zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Gesetze und was zur Religion gehörte, wurde in diese neue Sprache

Erster Theil.

eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotischen Muth zu stärken. Die edelsten Seelen von lebhaftem Genie wurden, bloß durch die Musen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und so wurde die Dichtkunst zur Lehrerin und Führerin der Menschen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieser Kunst auf die Gemüther zu wirken so lebhaft, daß sie die glüklichen Menschen, die sie besaßen, mit besondern Vorzügen belohnten, und so kam die Ordnung der Profeten oder Barden auf.

Die wahre Geschichte der Dichtkunst nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geschichte dieser Kunst bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Genies: aber sie fehlt überall. Am meisten weiß man von dieser Geschichte, in so fern sie die Griechen betrifft. Man kann sie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben so viel Gestalten, in denen sie sich gezeigt hat. Die erste Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, ist die, darin sie angefangen hat aufzukommen, da ihre Werke Sittensprüche, oder auch sehr kurze Aeußerungen irgend einer aufwallenden Leidenschaft gewesen, die tanzend gesungen worden. In dieser Zeit war sie noch keine Kunst; wer etwa bey einer Versammlung ein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Gesang und Tanz, bey welchen der Gegenstand der Leidenschaft in hüpfenden Worten angezeigt wurde. So äußern sich gegenwärtig bey den noch nicht-gesitteten Völkern in Canada die ersten Versuche in Musik, Tanz und Poesie. Einige scharfsinnige Männer haben in der mosaischen Geschichte der ersten Menschen Spuren solcher unförmlichen Gesänge entdeckt. Aristoteles scheint eben diesen Begriff vom Anfang der Kunst gehabt

zu haben, und nennt diese ersten Versuche *αυτοχρηδιασματα* *) oder Werke, die aus Instinkt, ohne Absicht, entstanden sind.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon in dieser Zeit die poetischen Versuche Spuhren von dem verschiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyrischen, des epischen, und des dramatischen Gedichts, gezeigt haben. Die Karre des Thespis ist noch nicht sehr weit von diesen rohen Gestalten der entstehenden Dichtkunst entfernt; dennoch versichert Plato, daß die ersten Versuche der Tragödie sehr weit über die Zeiten des Thespis heraufsteigen. †) Das lyrische scheint natürlicher Weise die älteste Gattung zu seyn, da es durch den Ausbruch der Leidenschaften verursacht worden, und die Lustbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anstellt, können auch Spuhren der nachher entstandenen epischen Poesie gezeigt haben.

Auf diese erste Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reyhe von Jahren, die zweyte, in welcher die scharfsinnigsten unter den Autoschediasmatisten, oder den durch Instinkt gebildeten Poeten, über die Form und Wirkung der ersten Versuche nachgedacht, und nun aus Ablichten, entweder sich ein Ansehen unter dem Volke zu geben, oder dasselbe nach ihrem Willen zu lenken, oder wirklich aus väterlicher Zuneigung ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, so wol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieser zweyten Zeit scheinen Lehrer, Befehlgeber, Häupter und Füh-

*) Poetic. c. 4.

†) Pl. in dem Gespr. Mönos. Ἡ δὲ τραγωδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, ἢ ὡς αἰοῦνται, ἀπὸ Θεσπίδος ἀρχαμένη, ἢ ἀπὸ Φρυγίου. Ἄλλ' εἰ θελεῖς ἐννοῆσαι παντὶ παλαιῶν αὐτοῦ ἐυρησεῖς ὃν τῆς δὲ τῆς πόλεως εὐρημα.

rer der Völker gewesen zu seyn. In diese Zeiten möchte man, wiewol vielleicht schon etwas spät herunter, die ersten Dichter setzen, die von den Griechen namhaft gemacht werden, und deren Gesänge unter der Nation aufbehalten worden. Orpheus besang in dieser Zeit die Cosmogonie oder den Ursprung der Welt, und sein von den Aegyptiern gelerntes System der Theologie. Musäus sein Schüler besang in der Redart der Orakel, (in dunkeln Herametern) denselben Inhalt. Kumolpus faßte die Geheimnisse der Ceres in ein Gedicht, und trug darin alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. Thamyris besang den Krieg der Titanen, ein allegorisches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieses Zeitpunkts einigermassen mit den Propheten des jüdischen Volks vergleichen. Aus dieser Zeit haben sich verschiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, sind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunst ist die, da sie angefangen, als eine zu einer besondern Lebensart gehörige Kunst angesehen zu werden, da die Sänger einen besondern Stand ausmachten, und sonst nichts, als Sänger waren. Man könnte diese Zeit, die Zeit der Barden nennen. Diese waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerschaften gehalten wurden, wie Phämius an dem Hofe des Ulysses, und Demodokus an dem Hofe des Alcinous. Sie sangen bey festlichen Zusammenkünften, so wol zum Vergnügen als zum Unterricht der Gesellschaften, Lieder von allegorischem Inhalt über die Götterhistorie, oder von heroischem über die Thaten der Helden. Sie scheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die sie unterhielten, gewesen zu seyn. Dergleichen

chen
ten he
den H
me un
Ende
den M
den S
Die
Absehe
in den
den,
den W
keine
Barde
hielten.
zu seyn
von ein
besondi
Aber d
noch
Wessen
kunst h
ohne v
und ve
gewöh
man u
uns g
entwed
dersieh
um sich
Man
in zwei
arbeite
der Ph
drei bl
diese n
Mensch
Name
wie m
schöne
erstem
edlen
ein der
Philoi
Glük h
tische
der ge
weiter
te, Be
allgem

chen Sänger sollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unsre Tage von den Häuptern der schottischen Stämme unterhalten worden seyn. An das Ende dieser Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden setzen wir den Homer.

Die vierte Zeit ist die, da durch Abschaffung der königlichen Regierung in den meisten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menschen eingeführt worden, und keine Grofsen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da scheint es abgekommen zu seyn, die Sänger als Menschen von einem besondern Stand, oder von besondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Gesänge der Barden waren noch übrig und wurden gesungen. Wessen Genie sich gegen die Dichtkunst lenkte, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu bestellt zu seyn, und vermuthlich, ohne die ihm sonst gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte sich, wie noch ist unter uns geschieht, auf die Dichtkunst, entweder blos beylufig aus unwillkürlichem Trieb des Genies, oder um sich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieser Zeit in zwey Classen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienst der Religion, der Philosophie und Politik; ein anderer blos zu seinem Vergnügen, und diese machten damals die Classe der Menschen aus, die ist unter uns den Namen der witzigen Köpfe, oder wie man sie in Frankreich nennt, der schönen Geister bekannt sind. Die artern sahen die Dichtkunst aus dem edlen Gesichtspunkt, als eine Lehrerin der Menschen an, die ihnen als Philosophen, oder Menschen, die das Glück hatten, über sittliche und politische Angelegenheiten richtiger als der grofsen Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu sehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie safs-

ten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die sie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie Hesiodus, Aesopus, Solon, Epimenides, Simonides und andre; oder auf Veranlassung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie Aeschylus, Sophokles, Euripides, Pindar und andre. Diese haben die künstliche Poesie auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, Anakreon, Sappho, Alcaus und viel andre, haben zuerst die Dichtkunst blos zum Vergnügen, zur Belustigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit mufs man sich die Dichtkunst, so wie die Venus unter zwey Personen, einer himmlischen und einer irdischen, vorstellen; jene von erhabener, diese von buhlerischer Schönheit.

So lange Griechenland seine Freyheit genofs, und die vorzüglichsten Genie ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf lassen konnten, erhielt sich die Dichtkunst auf der Höhe, auf welcher sie allen Künsten vorzuziehen ist. Als aber mit der Freyheit auch die grofsen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrückt worden, mufsste nothwendig auch die Dichtkunst ihre beste Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menschen gesittet und tugendhaft zu machen. Durch die Neppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, schweifte man schon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar schädlich. Die Regenten, vornehmlich die Ptolemäer in Aegypten, beruften die witzigsten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philosophen und Rathgeber, sondern blos als Personen von angenehmen Talenten, die man zu guten Gesellschaftern brauchen konnte. Dieses zeugte ein neues Ge-

schlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und seine Zeitverwandten, sondern aus Mode, oder den Großen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmsucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verschiedenen Dichtungsarten versuchten. Unter diese gehören Callimachus, Theokritus, Apollonius und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden sind. Diese waren also Schriftsteller von der Art, wie sie noch ist Mode sind, und suchten als solche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu seyn, sondern durch ihre Talente berühmt zu werden, und mit ihnen fieng das silberne Zeitalter der Dichtkunst an.

Man muß gestehen, daß sie, ob sie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter sehr gut nachgeahmt haben. Sie stehen deswegen unmittelbar nach den besten Originaldichtern, und können als Muster für die Neuern angesehen werden. Aber nach ihnen kam die griechische Dichtkunst allmählig in Verfall, und sank immer tiefer, wiewol sie noch bis in die Zeiten der römischen Kayser beträchtliche Reste ihrer ehemaligen Schönheit behalten hat.

Es wäre für dieses Werk zu weitläufig, die verschiedenen Zeiten der Dichtkunst anderer Völker aufzusuchen. Ihr Ursprung und ihre verschiedenen Schicksale sind, da sie von dem Genie der Menschen abhängen, das im Grund immer dasselbe bleibt, ohngefähr überall einerley. Nur die verschiedenen Gestalten der deutschen Dichtkunst dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverlässig genug, daß die alten Deutschen ihre Barden gehabt, obgleich ist keine Spuhr von ihren Gesängen mehr übrig ist. Die

Gesänge Oskians, eines alten caledonischen Bardens, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unsre Barden schließen können, lassen uns vermuthen, daß es den deutschen Bardengesängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte sich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Größe und Schönheit sittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder so biegsam, noch so reich, noch so wol klingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geschmacks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in so vollem Maaße verliehen hat. So weit das griechische Klima an Lieblichkeit das, so unter einem weit nördlichem Himmel liegt, übertrifft, so weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutschen Bardengesängen vorgekommen. Man sieht an den ältesten Ueberbleibseln der deutschen Sprache noch gar wenig von Volklang und periodischer Einrichtung. So hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutschen sehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glüklichen Völker, die ehemals unter dem griechischen Himmel wohnten.

Nach den Bardens, die vermutlich durch Einführung des Christenthums abgekommen sind, scheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutschen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu seyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten besungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und persönliche Verdienste verstorbenen Männer ihren Zeitverwandten zur Nachahmung in Gesängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Gesanges auf den heiligen Anno, welcher allem Anschein nach eine Gebuhr des XIII Jahrhunderts ist, giebt uns zu

erkenn
vorher
ben.

Dicht
singen
ten,

stöhrt
nisi ge
nige

Zeit,
denken
aus di

Gedich
mals e
wesen,

dem,
krieger
dichte

von de
wähnt
gen zu

schließe
Dichter
nie und

als an
Sprach
doch ist

fer uns
und de
verdien

Samm
durch d
in dem

die blüß
kunst g
dem sch

Zweifel
feinere
große

deutsche
worden
gebliebe

Anzahl.

t) Wi
Vor
Wi
Wi

Wi
Nu
Wi

erkenn

erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten gesungen haben. Wir hörten öfter (sagt der Dichter) von alten Begebenheiten singen, wie schnelle Helden gefochten, wie sie feste Schlösser zerstörht, wie sie Friede und Bündniß gebrochen; wie viel reiche Könige umgekommen. Nun ist es Zeit, daß wir an unsern eignen Ende denken. †) Es läßt sich vielleicht aus dieser Stelle auch schließen, daß Gedichte von geistlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich gewesen, da der Dichter seinen Inhalt dem, wie es scheint, gewöhnlichen kriegerischen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen setzt. Wenn man von dem Werk, dessen so eben erwähnt worden ist, auf den damaligen Zustand der deutschen Dichtkunst schließen kann, so hat es diesen alten Dichtern weniger an poetischem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indessen sieht man doch ist, seit dem der unermüdete Eifer unsers um die deutsche Literatur und den guten Geschmack unsterblich verdienten Bodmers, die Manesische Sammlung ans Licht gebracht und durch den Druck ausgebreitet hat; daß in dem XII und XIII Jahrhundert die blühendste Zeit der deutschen Dichtkunst gewesen ist. Die Kaiser aus dem schwäbischen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geschmack und eine große Liebe zur Dichtkunst unter dem deutschen Adel ziemlich herrschend worden. Die aus diesen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte sind in großer Anzahl. Nur die Manesische Samm-

†) Wir horten je dikke singen
Von alten dingen,
Wi suelle helide vuhten
Wi h veste burge brechen
Wi sich lieb in vuiniscelle Schieden,
Wi riche Könige al zegiengen.
Nu ist cihrt daz wir dencken
Wi wir selve sülin enden.

lung †) enthält Lieder von 140 Dichtern, darunter viele vom höchsten Rang sind, als Kaiser Heinrich, König Conrad, König Wenzel von Böhmen, viele Marggrafen und Fürsten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunst einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

Und zwar nicht eine Dichtkunst, die als eine fremde Waare griechischen oder lateinischen Ursprungs, bloß zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, sondern eine Dichtkunst, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrschenden Empfindungen der damaligen großen Welt entsprungen ist, die also ganz natürlicher Weise einen eben so unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menschen haben mußte, als die ehemaligen Gesänge der Warden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in diesem schönen Zeitpunkt Deutschlands herrschten die höflichsten und galantesten Sitten, die zärtlichsten Empfindungen so wol der Liebe, als der Freundschaft und Gefälligkeit, seine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das schöne Geschlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach diesem Ton war der Geist der damaligen Dichter gestimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerst gegeben, durch ihr Genie verschönert, in angenehmen Gesängen wieder mittheilten. Es scheint, daß damals, wenigstens in Oberdeutschland, kein Hof gewesen, an dem nicht Dichter gelebt haben. Bodmer sagt sehr an-

gnehm

gnehm

†) Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkt CXL Dichter enthaltend &c. Zurich, bey Orell und Compagn. 1758. 4. 2 Theile.

genehm von diesem schönen Zeitpunkt der Dichtkunst:

Hier ist ein poetisches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
Dichter in seinem Schoos zu erziehen.
Kein annuthig Gefeld liegt zwischen dem Rhein und der Limmat.
Da nicht ein Dichter die Minn' und den May sang.

Und von der Muse Helikons sagt er in Beziehung auf diese Zeit:

Ihr dient ein fürstliches Volk von Gra-
ven, Werthen und Frien,
Der Ausbund des allemannischen Bluts.
Sie sangen einst um das Gefeld des Rheins, der Donau, der Elbe,
An Schwabens, an Oestreichs und Thü-
ringens Hof.

Damals war die Dichtkunst, nicht wie ist, ein Zeitvertreib weniger empfindsamer Menschen, deren Genie durch die Schönheit der griechischen und römischen Dichter, die sie zufälliger Weise durch die Schulgelehrsamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; sie war, wie sie ihrer Natur nach seyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entstandenes und auf dieselben wieder zurückwirkendes Geschäft. Die erwähnte Sammlung der Minnesinger enthält zwar meistens Lieder von galantem Inhalt; aber diese Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunst. Wir haben auch daher noch Werke von verschiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moralische Gedichte und einige von epischem Inhalt und ritterlichen Thaten. †) Ueberhaupt scheint es, daß die Dichtkunst dieses Zeitpunkts ganz in dem Geschmak der provenzalischen Dichter gewesen, deren Werke noch häufig in den französischen Büchersammlungen vorhanden, und von denen Johann von Nostradam, ein Bruder des bekannten Profeten, viel Nachrichten her-

†) Eines der beträchtlichsten ist das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rahe 1757. herausgegeben hat.

ausgegeben hat. In den epischen Gedichten dieser Zeit hat man Mühe sich über das Abenteuerliche, das darin herrscht, wegzusetzen, auch herrscht der Aberglaube in voller Stärke darin; aber weder die Charaktere der handelnden Personen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des XIV Jahrhunderts nahm die schwäbische Dichtkunst stark ab, in der Mitte desselben war sie schon sehr schlecht, und der gute Gesang gieng unter. Weder der Haufe der im XV und XVI Jahrhundert entstandenen Meistersänger, noch die Verfasser der ungeheuren dramatischen Stücke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geschichte der Dichtkunst einen Platz. Aber die Kirchenverbesserung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunst einen günstigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieser Zeit geistliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieser Gattung zukommt; nur sind sie unter der großen Menge ganz schlechter so einzeln, daß sie keine Epoche in der Geschichte der deutschen Dichtkunst machen können, die man von den Zeiten der schwäbischen Dichter an bis in das XVI Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in diese Zwischenzeit fallen, für erloschen ansehen kann.

Die Sitten und der Geschmak der Nation scheinen der Dichtkunst entgegen gewesen zu seyn; man fand mehr Gefallen an theologischen Untersuchungen, als an schönen Gegenständen der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger Johann Fischart und Sebastian Brand, die am Ende des XV und Anfange des XVI Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem poetischen Genie, machten keinen Eindruck auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyspiel beweist hinlänglich, daß die

die C
mali
geba
gewe
Gefü
dem
von i
in de
ausfi
In
Jahr
den d
für d
kunst
das G
hinlän
auszu
Spre
Ausd
sen,
Ne
in we
sunke
Dich
spiel
wiede
tion f
ben k
noch
ein g
nachd
starke
lich f
drükt
Deut
Dich
terie
gerin
Und
da ei
tische
nen 2
Wer
auf i
abent
pöbel
sche k

*)

u
f

die Sitten und der Geschmack der damaligen Zeiten schlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunst günstig gewesen. Die große Welt hatte das Gefühl dafür verlohren; sie gerieth dem Pöbel in die Hände, *) und ward von ihm so gemißhandelt, wie sie noch in den Schriften Hans Sachsens aussiehet.

In der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts erschien Martin Opitz, den die neuern Dichter Deutschlands für den Vater der erneuerten Dichtkunst halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, sondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten um es auszubilden, und Geschicklichkeit die Sprache dem starken und richtigen Ausdruck der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu seyn.

Nach einer so langen Barbarey, in welche die deutsche Dichtkunst versunken gewesen, hätte dieser große Dichter nicht nur durch sein Beyspiel andre Köpfe zur ächten Poesie wieder ermuntern, sondern der Nation selbst einen Geschmack daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Fast noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz so schöne Proben von starken Gedanken, von einer natürlich fließenden und dabey sehr nachdrücklichen Sprache gegeben, sah Deutschland eine Menge schlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringste Aufmerksamkeit verdienen. Und obgleich in dieser Zeit hier und da einzelne Spuhren des ächten poetischen Geistes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines Logau und eines Wernike erschienen, so bedekte doch auf der einen Seite ein falscher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geschmack die ganze deutsche Litteratur.

*) S. Sammlung kritischer, poetischer und anderer geistvoller Schriften, 7 St. f. 54.

Erst gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig schönen und starken Geister durch die Dike der Finsterniß hindurch, und zeigte Deutschland in vortrefflichen Proben, so wol das helle Licht der Critik, als den wahren Geist der Dichtkunst. Bodmer, Haller, Hagedorn sind die ersten gewesen, die den Schimpf der Barbarey in Absicht auf die Dichtkunst, von Deutschland weggenommen. Nun haben wir seit dreyßig Jahren manchen schönen Geist, manchen angenehmen, auch manchen starkdenkenden Dichter unter uns gesehen; wir haben von einheimischen Dichtern Proben, daß der Geist, der den Homer, Pindar und Horaz belebt hat, unter dem deutschen Himmel nicht fremd sey. Alles scheint uns gegenwärtig ein gutes Jahrhundert für die deutsche Dichtkunst zu versprechen. Aber der Geist und die Denkungsart dessenigen Theils der Nation, der durch seinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunst auf die Gemüther an sich empfinden und weiter ausbreiten sollte — Wird dieser Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunst bloß eine Beschäftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anscheinende Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem ansehnlichsten Theile der Nation so allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der schwäbischen Dichter gewesen ist? Werden unsre Dichter diesem Theil der Nation wichtige Männer seyn? Werden wir Dichter sehen, die es nicht deswegen sind, weil ihr noch junger Geist von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, sondern von dem Geiste getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu

Dichtern gemacht, und der dem Horaz seine starken Oden an das römische Volk eingegeben hat? *) Diese Fragen muß die Zukunft beantworten.

Dichtkunst. Poetik.

Eine so wichtige Kunst, als die Poesie ist, verdienet von Männern, die den feinsten Geschmak mit der schärfsten Beurtheilung vereinigen, in ihrem psychologischen Ursprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer besten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deswegen, daß durch die beste Theorie dieser Kunst ein Dichter könnte gebildet werden; denn nur die Natur kann dieses thun; sondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Bestimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem sie fortgehen müssen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, dessen ihr Genie fähig ist.

Obgleich sehr viel zu dieser Theorie dienendes geschrieben ist, so fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunst. Die, welche davon geschrieben haben, fanden das, was sie voraus setzen sollten, die Theorie der schönen Künste überhaupt, nicht vor sich, deswegen ließen sie sich in vielerley Beobachtungen und Untersuchungen ein, die die Poesie mit allen andern schönen Künsten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künste, oder die Aesthetik voraus setzt, so scheinete die Poetik insbesondere folgende Untersuchungen zu erfordern. Zuerst eine richtige Bestimmung des eigenthümlichen Charakters der Poesie, wodurch sie zu einer besondern Kunst wird, und der besondern Mittel, die sie anwendet, den allgemeinen Zweck der Künste zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Bestimmung seines absonderlichen Genies

*) Lib. III. od. 5. u. 6. Epod. 7. u. 16.

zu betrachten seyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein anderer Künstler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichts fest zu setzen und bestimmt zu zeigen seyn, wodurch es sich von jedem andern Werk der redenden Künste unterscheidet. Es würde sich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdruckes poetisch ist. Hierauf müßte man versuchen, die verschiedenen Sattungen des Gedichts allgemein zu bestimmen, und den besondern Charakter einer jeden Sattung festzusetzen. Man müßte den Ursprung der Sattung und Arten in der Natur des poetischen Genies aufsuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich angemessene Materie, die geschicktesten Formen, und den wahren Ton bestimmen.

Bei jedem besondern Theile dieser Untersuchungen müßte man eine beständige Rücksicht auf die praktische Anwendung der Theorie haben, da damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforschung und Ausbildung seines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er seine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er seinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in seiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem solchen System fehlet, so haben über alle zur Poetik gehörige Materien verschiedene große Männer alter und neuer Zeit so viel einzelne Betrachtungen vortragen, daß dem, der das Werk im Zusammenhang ausführen wollte, die Arbeit schon sehr würde erleichtert werden.

Aristoteles scheinete zuerst die Bahn hierzu eröffnet zu haben. Der Theil seiner Poetik, der auf unsre Zeiten gekommen ist, zeiget, wie die meisten Schriften dieses großen Man-

nes
Ein
Do
me,
von
Gri
ver
auf
Ge
ten
te.
wei
des
tig
kon
Da
Ku
ter
Ab
sch
sich
ein
ein
Gr
mi
ha
in
ku
ein
ter
hi
lie
se
w
G
C
n

nes, von scharfen philosophischen Einsichten und seinem Geschmak. Doch hat er, welches bey einem Genie, wie das seinige war, das immer von den ersten und allgemeinsten Grundsätzen anzufangen liebte, zu verwundren ist, sich bloß bey dem aufgehaltten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf seine Zeiten in der Poesie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter aussehend ist das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigsten Lehren der Kunst auf die vollkommenste Weise vorgetragen sind. Da es die größten Geheimnisse der Kunst anzeigt, so sollte jeder Dichter dieses Werk unaufhörlich studiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geschrieben, dem es nicht erlaubt war, sich in genaue Entwicklung der Sachen einzulassen. Er spricht in dem Ton eines Befehlgebers, dessen Wille für Gründe dienet. In diesem Ton und mit nicht geringerer Scharfsinnigkeit haben in Frankreich Boileau, *) und in England Pope **) von der Dichtkunst geschrieben.

Von den unzähligen in die Poetik einschlagenden dogmatischen Schriften, enthalten die in der Anmerkung hierunter †) angeführten, das gründlichste und wichtigste, was über diese Materien bis dahin entwickelt worden.

Dichtungskraft.

(Schöne Künste.)

Das Vermögen, Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie un-

*) Art. poetique.

**) Essay on Criticism.

†) Della ragion poetica Libri due di

Vicentio Gravina.

Muratori della perfetta poesia.

Reflexions sur la poesie et la peinture par l'abbé du Bos.

Von deutschen Schriften:

Die kritischen Werke von Bodmer und von Breitinger.

Homes Grundsätze der Critik.

mittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen. Jeder Mensch besitzt dieses Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht ist niemand, der nicht nach dem Beyspiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden sind, sich einbilde; aber den Künstlern ist sie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da sie uns die sinnlichen Gegenstände nicht eben so vorstellen, wie sie dieselben aus der Erfahrung haben, sondern so, wie sie dieselben zu einer desto lebhaftern Wirkung gern empfunden hätten; so müssen sie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, solche Gegenstände nach ihren Absichten zu bilden. Auch müssen sie Dinge, die nicht sinnlich sind, unter ähnlichen sinnlichen Gestalten darstellen, um das, was der Verstand schwer oder nicht lebhaft genug fassen würde, vermittelst der Einbildungskraft lebhaft zu machen; sie müssen also sinnliche Gegenstände, die genaue Abbildungen nicht sinnlicher Vorstellungen sind, erdichten können. Unter den Künstlern hat der Dichter dieses Vermögen im höchsten Grad nöthig, weil er den weitesten Umfang der Vorstellungen zu bearbeiten sucht, und besonders auch deswegen, weil er niemals für die Sinnen, sondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn schlechterdings nöthig hat, Gegenstände zu erdichten, die der Einbildungskraft sinnlich darstellen, was auf die unmittelbarste Weise sich bloß auf den Verstand bezieht. Es ist also nicht ohne Grund geschehen, daß ihm in unsrer Sprache der Namen Dichter vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künstlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und schwere Begriffe

Y 5 ein

Ramlers, Watteur.
Schlegels Abhandlungen, die seinem

übersetzten Watteur beygefügt sind.

ein körperliches Wesen, wodurch sie lebhaft und leicht faßlich werden; durch sie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit, indem jedes einzelne dadurch in sein rechtes Licht gesetzt, und die Wahrheit des Ganzen augenscheinlicher wird. Denn das, was wirklich geschieht, ist, wie schon Aristoteles angemerkt hat, nicht immer das wahrscheinlichste; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beschaffenheit der Sache, oder über ihre Ursachen: auch ist es nicht immer das, was in seiner Art die stärkste Wirkung auf uns macht. Durch glückliche Erdichtungen hat Homer in der Person des Ulysses einen vollkommen weisen und in allen Anschlägen richtig handelnden Mann, in der Person des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhaftesten und reizendsten Vorstellungen, von der Seligkeit des gottesfürchtigen und unschuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glückseligkeit des goldnen Weltalters; durch sie schrecken uns die fürchterlichen Vorstellungen von der Hölle, die der Gottlose in seiner Seele herumträgt; durch sie wird das geistliche Wesen der Dinge uns sichtbar. †) Der Dichtungskraft haben wir die großen und erhabenen Formen des Phidias und anderer griechischer Künstler, die erstaunlichen Charaktere in einigen Trauerspielen des Shakespear, die reizenden Muster der Tugend in den Schriften des Richardson zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenstände in Werken des Geschmacks

†) La favola é l'esser delle cose trasformato in geni humani ed é la verita travestita in sembianza popolare: perche il poeta da corpo a i concetti, e con animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia. Gravina L. I. c. 9.

gerade so rühren, als wenn sie wirklich vorhanden gewesen wären, und daß ein Roman uns eben so interessirt, als wenn alle seine Erzählungen wirklich geschehene Dinge zum Grund hätten. So bald die Erdichtung wahrscheinlich ist, so begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moralische Handlung vor, so ist es eben so viel, als wenn man uns auf eine andre Weise deutliche Begriffe von diesen Sachen gegeben hätte; wir sehen daraus, wie Menschen denken, empfinden und handeln können. Dieses ist eben so viel, als ob wir die wirkliche Erfahrung davon hätten. Sind es gute Muster, welche die Erdichtung uns dargestellt hat, so erwecken sie eben die Bewunderung, eben den Trieb sich auf diese Vollkommenheit zu schwingen, als wenn die Sachen wirklich vorhanden wären. Sind sie böse, so erwecken sie eben den Abscheu, als die Wirklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, so erkennen wir, was geschehen könnte, und dieses reizt unser Verlangen, unsre Bewunderung, unsern Abscheu, eben so gut, als wenn die Sachen geschehen wären. *)

Die Dichtungskraft ist eine Eigenschaft der Einbildungskraft, und ist desto ausgedehnter, je lebhafter diese ist. Wenn die Natur sie versagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß ersetzen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Übung verstärkt werden, so kann man auch in der Dichtungskraft eine größere Fertigkeit durch die Übung erlangen. Durch diese gewöhnt man sich an, jeden Gegenstand, der uns vorkommt, erst genau zu betrachten, denn einiges darin anders zu denken, Umstände davon zu lassen, oder hinzuzuthun, und so entstehen erdichtete Gegenstände.

*) S. Theilnehmung; Wahrscheinlichkeit; Täuschung.

Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erdichtung. So wie einer, der eine große Anzahl Maschinen gesehen hat, deswegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine große Menge hierzu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, so kann der, welcher die größte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber diese Dichtungskraft ist nur alsdenn wichtig, wenn sie von einem scharfen Verstand unterstützt wird, ohne welchen sie gar leicht ins Abentheuerliche ausschweift. Darum muß in der Seele des Künstlers der Verstand eine völlige Herrschaft über die lebhafteste Wirkksamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künstlern nicht ofte genug wiederholen, daß sie ihre größte Bemühung auf die Schärfung des Verstandes und eines gesunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrscheinlich und der Natur gemäß, in ihrer Wirkung aber wichtig werden können.

Dichtsäulig.

(Baukunst.)

Diejenige von den in der alten Baukunst gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu stellen, nach welcher sie am dichtesten oder engsten aneinander kamen. *) Nach dem Vitruvius kommen bey dieser Bauart die Iren der Säulen fünf Model weit auseinander, so daß der Raum zwischen zwey Säulenstämmen drey Model oder anderthalbe Säulendicke weit wird. Wenn man in den Gebäuden bloß auf die Festigkeit sehen wollte, so dürfte man die Säulen nie so nahe aneinander setzen; es ist also zu vermuthen, daß die Alten bey dichtsäuligen Gebäuden eine andre Absicht, als die Festigkeit gehabt

*) S. Säulenstellung.

haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtsäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verursachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Also schickt sich diese Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch scheint sie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. Perrault merkt sehr wol an, daß sich diese Art besser für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthische ist, als für niedrigere und stärkere schicket.

Dielenköpfe.

(Baukunst.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem dorischen, auch wol an andern Gebäuden gerade unter der Kranzleiste angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo sonst in der corinthischen und in der römischen Ordnung die Sparrenköpfe oder Modillion stehen. Und wie diese als die herausstehenden Enden der Dachsparren können angesehen werden, so kann man die Dielenköpfe für herausstehende Dielen halten; deswegen sie weniger dick oder hoch sind, als die Sparrenköpfe. Man sehe die Zeichnung im Artikel Gebälke. In der Baukunst der Alten kommen sie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieser Art, den Dreyeschlitzen, Sparrenköpfen und Zahnschnitzern, die wesentliche Regel beobachtet werden, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe. *) Dieses kann aber nicht bey jeder Säulenweite geschehen, es sey dann, daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwischenstiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit seyen. Einige Baumeister ver-

*) S. Dreyshlig.

zieren

zieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derselben hängen.

Diefsis.

(Musik.)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, dessen Größe aber verschiedentlich angegeben wird. Aristoxenus, der in seiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nannte den vierten Theil desselben, (also nach unsrer Art zu reden den Ton, der mitten zwischen C und Cis siele) eine enharmonische Diefsis, den dritten Theil die kleine chromatische Diefsis, den halben Ton aber die große Diefsis.

Von dieser letzten Bedeutung kommt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen \times , das die Deutschen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Diefsis geben, weil es die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton erhöht. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut - diësis oder diëse und Re - diëse genennt.

Dis.

(Musik.)

Der Name der vierten Sayte unsrer heutigen diatonisch = chromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{7}{8}$ zu 1. Sie macht also gegen C eine merklich unter sich schwebende kleine Terz aus, wird aber anstatt der reinen kleinen Terz zu C mol gebraucht. Eben diese Sayte wird als die große Terz zu H gebraucht; sie schwebt aber merklich über sich, indem ihr Verhältniß $\frac{4}{3}$ anstatt $\frac{3}{2}$ ist. Endlich wird sie auch selbst als ein Grundton gebraucht, aus welchem so wol in der harten als in der weichen Tonart kann gespielt werden. Dis mol kommt aber sehr

selten vor, weil es sehr schwer ist, daraus zu spielen.

Discant.

(Musik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menschliche Stimme in Ansehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchste, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Castraten erreichen. Diese Stimme wird deswegen von den Italiänern Soprano, und von den Franzosen le Dessus, die oberste genennt. Hiernächst nennt man auch den für diese höchste Stimme gesetzten Gesang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberste Stelle giebt.

Man unterscheidet aber in der Discantstimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieser letztere scheint wegen der Falle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt sich aus dem Namen dieser Stimme, der eigentlich so viel als einen zweyten Gesang bedeutet, muthmaassen, daß in den alten Zeiten der Gesang nur einstimmig gewesen, und daß geschickte Sängere, die diese Stimme mitsingen sollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu gesungen haben, † daß hernach dieses die Tonsezer auf die

† Deutlich erhellet dieses aus folgender Stelle des Johann von Muris, die Rousseau in seinem Wörterbuch unter dem Wort Discant anführet. DISCANTAT, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione. Diese concors mixtio zeigt deutlich das, was wir jetzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir jetzt Consonanz nennen, ehemem Concordanz genennt worden ist.

die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich singen zu lassen, woraus denn endlich der harmonische viestimmige Gesang entstanden und durchgehends eingeführt worden.

Der Discant ist überall, wo er vorkommt, die Hauptstimme, weil er die höchste ist; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denselben wenden. Wenn er sich gehörig ausnehmen soll, so müssen die sogenannten vollkommenen Consonanzen, nämlich die Octav und die Quinte, so viel möglich darin vermieden werden, damit sich dieser oberste Gesang desto besser ausnehme.

Da ferner die höchsten Töne weniger nachklingen als die tiefen, so ist es der Natur dieser Stimme ganz gemäß, daß sie mehr kurze Noten, oder sogenannte Diminutiones habe, als jede andre Stimme, insonderheit in Tonstücken für solche Instrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es ist ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen schneller reden und singen, als tiefe, welche durch ein zu geschwindes Fortschreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verursachen würden. *)

Aus eben diesem Grunde schiken sich alle Arten der melismatischen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in diese Stimme am besten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Zebungen, noch der sanften Schleifungen und anderer zum Nachdruck gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefere Töne ofte so sehr reizend werden, in dem Grad fähig ist, als andre Stimmen.

Dissonanz.

(Musik.)

Nach dem Ursprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey sich nicht sanft genug vereinigen-

*) S. Theilung.

de Töne unterscheiden kann; also einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Consonanz. Wie aber das Consoniren nichts absolutes ist, sondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Unisonus gestimmten Saiten allmählig abnimmt, bis man endlich zwischen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinstimmung empfindet; so läßt sich nicht mit Genauigkeit sagen, wo das Consoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfangt, wie bereits im Artikel Consonanz ist erinnert worden.

Damit die für die Musik wichtige Materie von den Dissonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, soll erstlich der Begriff der Dissonanz, so genau als es sich thun läßt, fest gesetzt, hernach die in der heutigen Musik vorkommenden Dissonanzen angezeigt, zuletzt aber, wie dieselben zu brauchen und zu behandeln sind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Consoniren aus einer solchen Uebereinstimmung zweyer Töne entsteht, die sie in einen Klang vereinigt, in dem man die Verschiedenheit der Töne ohne Widrigkeit fühlt, so entsteht das Dissoniren aus einer gewaltsamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerstreiten scheinen. Man merkt nicht nur die Verschiedenheit der beyden Töne in dem Klang, sondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen ist. Dabey ist dieses offenbar zu fühlen, daß diese Widrigkeit zimmt, je näher die beyden Töne in Ansehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn sie sich so nahe kommen, daß man sie für einerley hält, so wird das Dissoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt sich hieraus nicht abnehmen, daß das Dissoniren aus etwas Widersprechendem in der Empfindung entstehe? Wenn diejenige Dissonanz

die

die widrigste ist, in welcher die beyden Töne in Ansehung der Höhe nur wenig aus einander sind, so scheint es, daß das Urtheil gelenkt werde, sie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in sofern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darin scheint das Diffoniren etwas ähnliches mit der Widrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht sind, was sie nach unserm Urtheil seyn sollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verschiedenen Höhen der Töne eben so klar empfinden, als wir die Verschiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien sehen. Darin liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Consonanzen und Diffonanzen aus dem Verhältniß der Zahlen beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdecken, daß die eine nur die Hälfte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern sey, und indem wir dieses entdecken, uns gar leicht beyde in einer vereinigen, und dennoch jede besonders und in bestimmter Verhältniß gegen die andre vorstellen können, so ist es auch mit den consonirenden Tönen beschaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß sind, so daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrifft, gegen das Ganze nicht mehr abmessen, und also nicht sagen können, die kürzere sey um $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{4}$ kleiner, als die längere, so sind wir geneigt zu urtheilen, sie sollten gleich seyn, alsdenn macht der offenbare Augenschein, daß sie es nicht sind, eine widrige Wirkung auf uns.

Wenn diese Bemerkungen wahr sind, und sie scheinen es in der That zu seyn, so folget daraus, daß das Diffoniren zweyer Töne eigentlich darin liegt, daß man in dem aus bey-

den zusammengesezten Klang etwas widersprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht ist, was er einem dunkeln Urtheil nach seyn sollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, so entsteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkle Urtheil, daß sie gleich hoch seyn sollten; die Empfindung aber widerspricht diesem Urtheil. Dieses empfinden wir noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton seyn sollten, noch gewisser wird.

Es zeigt sich hiebey noch ein Umstand, der diese Muthmaassungen merklich bestätiget. Man kann ohne irgend etwas widriges zu empfinden, die ganze diatonische Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter singen, ohne das geringste widrige darin zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn sie auf einander folgen, nichts widriges, und warum haben sie es nur, wenn sie zugleich gehört werden? Ist es nicht deswegen, weil man im ersten Falle gleich merkt, daß es verschiedene Töne seyn sollen; im andern aber urtheilet, sie sollten einerley seyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Diffoniren gegeben haben, ihre völlige Bestätigung bekommen.

Ohne Zweifel fällt jedem, der dieses liest, dabey diese Folge ein, daß nach dieser Erklärung keine Töne gegen einander diffoniren, als die, welche um weniger als eine Terz auseinander sind, weil bekannt ist, daß die Terz nichts widriges mehr hat. Und daraus wird man einen Einwurf gegen unsre Erklärung des Diffonirens machen. Man wird sagen, daß verschiedene von allen Harmonikern für Diffonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer sind als die Terz, wie die falsche Quinte, die Septime und die None, die unmög-

lich
man
sie
halt
ben.
tung
Gru
Det
mer
Sep
Gru
ve,
dies
son
men
wei
Ba
Du
sche
Wie
nie
von
ben
stat
ver
nich
der
ter
Ter
ab
sich
De
als
we
G
sich
wi
des
au
for
ab
D
me
G
re
sen
jed
en

lich deswegen widrig klingen, weil man sie mit dem Grundtone, mit dem sie zugleich klingen, für einerley zu halten versucht wird.

Dieser Einwurf läßt sich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl seiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, seiner Quinte erweckt. Die Septime dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Octave, der sie zu nahe liegt. Aus eben diesem Grunde wird die Quarte, die sonst alle Eigenschaften einer vollkommenen Consonanz hat, verdächtig, weil sie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieses bey der Sexte, die der Quinte eben so nahe liegt, nicht geschehe, ist freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die schöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz desselben macht, daß das, ohnedem nicht starke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte also nichts widriges hat. Dieses sey von der Natur der Dissonanz gesagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder dessen Octave absteht, dissonire. 2) Daß ohne Rücksicht auf den Grundton oder dessen Octav zwey Töne, die um weniger als eine Terz aus einander liegen, wenn gleich jeder für sich mit dem Grundton consonirt, dennoch unter sich dissoniren.

Aus dem ersten Schlusse erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Absicht auf diese und auf seine Octave, die eigentlichen Dissonanzen seyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn sie gleich beyde gegen den Grundton oder seine Octave consoniren, eine von beyden eine Dissonanz sey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafteste Gefühl einer mit dem Grundton engeverbun-

denen Consonanz erweckt, den er selbst sehr nahe liegt, gegen diese dissonire, so begreift man auch deutlich, warum die falsche Quinte dissonirt; weil sie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erweckt.

Wir haben nunmehr zu untersuchen, wie der Gebrauch der Dissonanzen in der Musik aufgekomen ist. Nachdem der mehrstimmige Gesang eingeführt worden, fanden sich auch nach und nach die Veranlassungen dazu. Die natürlichste scheint die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Gesang fortführte. Jederman fühlt, wie natürlich es ist, wenn der Gesang um eine Terz steigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu steigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwischen ihren ordentlichen Gang behält, so werden die Töne, die man im Durchgang berührt, nothwendig gegen sie dissoniren. Fast eben so natürlich ist es auch, daß man anstatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfordert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorschlag, von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieser Vorschlag ebenfalls eine Dissonanz ausmacht. Man sehe folgende Beyspiele:

Hier

Hier ist allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig consonirend; nur in dem Uebergang von der ersten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundstimme, die inzwischen liegen bleibt, dissoniren. Da diese Durchgänge dem Gesang natürlich sind, so brauchte man sie, ob sie gleich mit dem Bass dissonirend gefunden wurden. Wegen der Geschwindigkeit des Ueberganges wird die consonirende Harmonie nur einen Augenblick unterbrochen, und sogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergestellt.

Diese Art der Dissonanzen scheint die erste zu seyn, auf die man gefallen ist. Man nennet sie *ist* durchgehende Dissonanzen. Sie sind aber von zweyerley Art. Entweder stehen sie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Consonanzen, in die sie in der schlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn Wechselnoten genennt; oder sie fallen auf die schlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Consonanzen über; jene sind etwas härter als diese. *) Eine solche Dissonanz kann in der nächsten Zeit über sich oder unter sich treten, wie im ersten und zweyten Beispiel zu sehen ist. Damit aber das, was solche Durchgänge wirklich im Gesang angenehmes haben, durch das Dissoniren nicht verdorben werde, so müssen diese dissonirende Töne schnell durchgehen, und in der nächsten Zeit des Takts muß die consonirende Harmonie wieder hergestellt seyn. Kommen sie im gemeinen oder langsamen Takt vor, so können sie nicht länger als ein Achteltakt, bey dem Allabreve oder der geschwinden Bewegung aber, nicht länger als Viertel seyn. Sonst sind diese durchgehende Dissonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder sie

*) S. Durchgang.

selbst sind an einen völlig bestimmten Gang gebunden (wie in dem ersten und zweyten Beispiel zu sehen, wo die Quarte das eine mal zurück in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Bass durch sie in seiner Fortschreitung gehemmet, also behalten in dem angeführten Beispiel so wol die obern Stimmen als der Bass, jede gerade den Gang, den sie, wenn diese durchgehende Dissonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Dissonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Dissonanzen zu behandeln die Rede ist.

Wollte man aber solche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruck bekommen, so würde das Dissoniren schon so empfindlich seyn, daß man gezwungen würde, der Harmonie einen bestimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieses wird aus folgendem Beispiel klar werden.



Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Bass auf mehr als einerley Art setzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Bass G oder H nehmen, um hernach in C zu schließen. Hat man aber, wie bey b auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Bass den Ton C einen Vierteltakt liegen lassen, und dadurch das Dissoniren empfindlich gemacht, so ist nun kein ander Mittel diese Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Bass um

einen
Das
ton
mon
und
erwe
Zeit
wird
fes
eine
ner
ter,
eine
wie
diese
vora
mit
nah
klein
Es
näch
thue
eine
die
gen
Reg
nan
har
ber
We
Be
so
alle
nich
ein
kein
che
nat
Be
der
ren

Wir merken von diesen Dissonanzen nur noch dieses an, daß wir ihnen in diesem Werk den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, weil sie nur eine Zeitlang die Stelle der Consonanzen, in welche sie eintreten, einnehmen, und sonst in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch diesen Namen unterscheiden wir sie von den Dissonanzen, von welchen so gleich soll gesprochen werden, die wir wesentliche Dissonanzen nennen.

Diese dritte Gattung der Dissonanzen können deswegen wesentliche genennet werden, weil dieselben nicht wie die vorhergehenden, bloß eine Zeitlang die Stellen der Consonanzen, in die sie übergehen, einnehmen, sondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den consonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemischt werden.

Den Ursprung des Gebrauchs dieser Dissonanzen hat der Herr d'Alambert auf eine sehr natürliche Weise erklärt, indem er angemerkt, daß sie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchem man schließen will, nothwendig werden. Folgende Beispiele werden dieses deutlich machen.

The musical examples are arranged in three rows. Each row contains a treble clef staff and a bass clef staff. Example 1 (labeled '1') shows a C major triad (C-E-G) in the treble and bass clefs, with an 8th (F) and 7th (B) added in the bass clef. Example 2 (labeled '2') shows a C major triad in the treble and bass clefs, with an 8th (F) and 7th (B) added in the bass clef. Example 3 (labeled '3') shows a C major triad in the treble and bass clefs, with a 7th (B) added in the bass clef.

Man setze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in dem Hauptton C schließen wolle; so wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müsse zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne diese Septime ist nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G stehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig consonirender Accord die Fortschreitung der Harmonie ganz unbestimmt läßt. Ferner ist auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß ist, in welchem Haupttone man sich befindet, in dem diese Harmonie so wol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Diese doppelte Ungewißheit oder Unbestimmtheit in Ansehung der Harmonie und Fortschreitung wird gehoben, so bald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn diese läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Haupttones C dur sey, weil der Hauptton G dur in seiner Tonleiter nicht F, sondern Fis hat. Eben so würde man im dritten Beispiel, in dem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen lassen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Haupttones C dur zu bezeichnen. Da nun aber diese hinzugefügte Septime stark dissonirt, so entsteht die Nothwendigkeit, sie in der nächsten Harmonie in eine Consonanz übergehen zu lassen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, dessen Quarte die Septime der Dominante ist, so tritt sie natürlicher Weise einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones.

Diese

D
schieb
mena
Terz
aus t
bereit
wesen
gezeig
Di
Disso
oder
ihr
Die
diener
aufzu
dersel
haben
gen,
Einflu
ander
Aufm
die dr
chen,
bey d
finden
dem C
monie
schieb
Accor
pfind
halter
Als
daß d
keit in
tige
sind;
haltu
tunge
erwel
En
ken,
chung
beson
übern
gesch
als
oder
man
hinein
*)

Diese Dissonanz wird in den verschiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton, *) wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflösungen dieser wesentlichen Dissonanz deutlich angezeigt sind, zu sehen ist.

Dieses sind also die drey Arten der Dissonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlassungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführt worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die consonirende Harmonie aufzubalten, um das Verlangen nach derselben zu erwecken, zugleich aber haben sie, vermittelt der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen Einfluß, in dem sie die Takte in einander verschlingen, und dadurch die Aufmerksamkeit unaufhörlich reizen: die dritte Art, nämlich die wesentlichen, hindern die Ruhe, die man sonst bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schlusse auf der nächsten Harmonie, und können, wenn sie in verschiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

Also kann man überhaupt sagen, daß die Dissonanzen viel Lebhaftigkeit in die Musik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruck sind; da sie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwicklungen, Erwartungen und Täuschungen des Gehörs erwecken.

Endlich ist noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Dissonanzen von einer besondern Art entstehen, nämlich die übermäßigen Intervalle. Nichts ist geschickter einen Ton anzukündigen, als das subsemitonium desselben, oder seine große Septime. Wenn man daher ganz schnell in einen Ton hineintreten will, so kann dieses füg-

*) G. Septime.

lich dadurch geschehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plötzlich seine große Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entstehen die übermäßigen Dissonanzen, wovon die Beispiele in der folgenden Tabelle zu sehen sind.

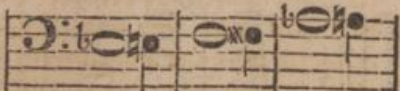
Tabelle der Dissonanzen,

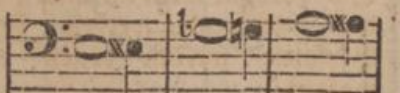
in welcher ihre Verhältnisse und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen sind.

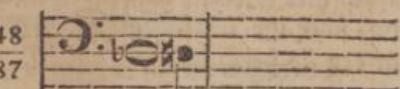
I. Die übermäßige Prime und in der Umkehrung die verminderte Octave.

Sie ist eigentlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz, folglich nach ihrem reinen Verhältnisse $\frac{2}{3}$; kommt aber in unserm System in viererley Verhältnissen vor.

$\frac{243}{256}$ 

$\frac{128}{135}$ 

$\frac{15}{16}$ 

$\frac{2048}{2187}$ 

Die beyden letzten Arten sind zu groß, um als übermäßige Primen gebraucht zu werden; das Ohr empfindet die kleine Secunde.

Diese Dissonanz wird gebraucht

1) durchgehend in den obern Stimmen: da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Basse verläßt, und sie um einen halben Ton erhöht nimmt, um dadurch, als durch ein Subsemitonium

nium in den nächsten Ton darüber zu gehen, als:



2) Auf folgende Weise, da die Erhöhung im Basse geschieht, und die natürliche Octave in den obren Stimmen gelegen hat.

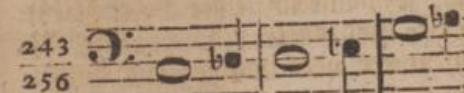
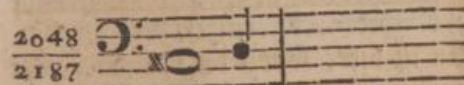


Auch hier wird sie zum Subsemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den sie herauftritt.

†) Diese durchgehende Dissonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß sie ihnen vorgeschrieben werden. Sie erwecken eine desto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat sich aber in acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geschehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch \times A gehen, weil dieses \times A zu keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton, ein Intervall ist. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones ist.

II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime.

Sie macht den halben Ton aus, so wol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältnissen vor.



Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Dissonanz ist im Basse, und tritt in der Auflösung einen Grad unter sich.



Die große Septime wird als eine wesentliche Dissonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflösung einen Grad unter sich in der Terz des Grundtones;



sie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als ein Vorhalt der Octave vor, in welche sie herauftritt.



Sie ist hier, so wie die Quarte, eine zufällige Dissonanz, die man auf der ersten Hälfte des Takts behält, weil sie schon gelegen hat.

Die große Septime geht also über sich, wenn sie ein Vorhalt der Octave ist, und unter sich, wenn sie die wesentliche oder hinzugefügte Septime ist.

III. Die große Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime.

Diese Secunde ist das Intervall eines ganzen, so wol großen als kleinen Tones, und kommt in dreyerley Verhältnissen vor.



Diese Dissonanzen werden eben so, wie die beyden vorhergehenden gebraucht. Nämlich in der dritten Verwechslung des Septimenaccords.



Als eine wesentliche Septime auf der Dominante.



Als ein Vorhalt der Sexte, in welche sie übergeht.



IV. Die übermäßige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.

Ihr Verhältniß ist eigentlich 6/4 C-Dis, auf dem temperirten System aber kommt sie in folgenden Verhältnissen vor.





Die beyden letzten Arten sind aber unbrauchbar, weil sie wirklich kleine Terzen sind.

Sie entsteht aus einer Verwechslung des Septimenaccords, in welchem anstatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird Nämlich, wenn dieser Septimenaccord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,



erstlich so umgekehrt wird, daß die Terz in den Bass kommt; so entsteht daher dieser Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt sie ist, übergeht,



durch nochmalige Verwechslung aber, da die Septime in den Bass gesetzt wird, entsteht dieser Accord der übermäßigen Secunde.



Diese übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Dissonanzen, als das Subsemitonium des nächsten Grundtones gebraucht, und geht deswegen über sich, wie auch in folgendem Beispiel.



V. Die verminderte Terz, und in der Umkehrung die übermäßige Sexte.

Diese Terz ist völlig unbrauchbar, weil sie, auch wo sie am größten ist, als Cis - b E, das Verhältniß $\frac{9}{8}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßige Sexte kommt sie vor, wie in folgendem Beyspiel zu sehen ist.



VI. Die verminderte Quarte, und in der Umkehrung die übermäßige Quinte.

Ihr reines Verhältniß wäre $\frac{25}{24}$ sie kommt aber in dem temperirten

ten System in folgenden Verhältnissen vor:



alle kleinere, z. E.



u. f. sind nicht als Quartan zu brauchen, weil sie reine große Terzen $\frac{4}{3}$ sind. Diese Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deswegen vermindert, weil ihr Grundton im Basse, da er das Subsemitonium des folgenden Tones abgeben soll, um einen halben Ton höher genommen worden.



Als übermäßige Quinte kommt sie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem ersten Takt sollte der Accord E kommen, als der Dominante des Haupttones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte,

te, und auf diesen Accord müßte anstatt der kleinen Terz G die große Cis als das Subsemitonium von A, genommen werden. Statt dieses Accords aber wurde seine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Basse die Untersecunde C, die schon lag, vorgehalten; auf diese Weise ist der vorhergehende Gang, eigentlich aus diesem entstanden.

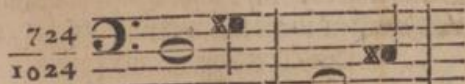


VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Dissonanz ist, und überall, wo sie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.



VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falsche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältniß ist $\frac{32}{27}$, sie kommt aber in folgenden Verhältnissen vor:



3 4

Sie

Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimenaccords die kleine Terz des wahren Grundtones in die große verwandelt worden, damit sie das Subsemitonium des folgenden Tones werde, wie hier.



Der zweyte Accord auf C ist eigentlich die dritte Verwechslung des Septimenaccords auf D als der Dominante von G, da an statt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden.

Als falsche Quinte zeigt sie sich hier:



In den beyden Accorden, wo sie hier vorkommt, hätte natürlich im Bass F müssen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subsemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. Die Note.

Wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo sie liegt.



Distichon.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht in zwey Versen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafteste Weise darstellt. Es kann aber diese Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Versen gegeben werden, die einen außer der Verbindung bestehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyspiele findet. Das Distichon kann demnach eine Aufschrift seyn, wie folgendes, das Voltaire an dem Fuß eines ausgehauenen Amors gesetzt hat.

Qui que tu fois, voici ton
maitre,
Il l'est, il le fut ou le doit
être.

Oder es kann ein Sinngedicht seyn, wie dieses, welches dem Plato zugeschrieben wird. *)

Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φίλων ἐπὶ χελ-
λεσιν ἔχον;
Ἦλθε γὰρ ἢ τλήμων ὡς διαβητομένη.

Welches sehr artig durch folgendes lateinische Distichon gegeben wird.

Suavia dans Agathon animam
ipse in labra tenebam;
Aegra enim properans tanquam
abitura fuit.

Wenn das Distichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter besteht, so scheint es die bequemste Form zu haben, um leicht ins Gedächtnis gefaßt zu werden. Aus diesem Grunde haben schon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denksprüche in solchen Distichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Disticha Dionysii Catonis sind.

Distichon

*) Diog. Laert.

Dithyramben.

(Dichtkunst.)

Diesen Namen führen bey den Griechen gewisse Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren gesungen wurden. Da von dieser lyrischen Dichtart nichts auf unsre Zeiten gekommen ist, so läßt sich auch nicht ganz bestimmen, wodurch sie sich von andern verwandten Arten auszeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygischen Tonart abgesungen, wenn die Sänger gut betrunken waren; *) daher leicht zu urtheilen ist, daß so wol das Gedicht, als die Musik etwas ausschweifendes und wildes müsse gehabt haben. Vermuthlich hatten sie auch viel dunkles, das das Ansehen einer geheimen Bedeutung haben sollte; denn Aristophanes setzt die Dithyrambendichter mit den Sophisten, Wahrsagern und Marktschreibern in eine Classe, und hält sie für Windbeutel, die mit großen und künstlich zusammen gesetzten Worten nichts sagen. **) Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel Geheimnißvolles hatte, und da ohne dem betrunkene Leute weder ihre Ausdrücke noch ihre Gedanken genau abmessen; so war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrücken etwas ganz besonders und zum Theil ausschweifendes und verwegenes haben mußten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge.

— per audaces nova Dithyrambos

Verba devolvit, numerisque fertur

Lege solutis. ***)

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich

*) Athen. L. XIV.

**) In dem Lustspiel die Wolken 1 Aufz. 4 Auftr.

***) Od. L. IV. 2.

wegen des rasenden Tones derselben; denn schreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That sehr häufig müssen vorgekommen seyn, da der dithyrambische Ausdruck zum Sprüchwort worden; endlich sagt er, sie binden sich an kein Metrum. Ein alter Scholiast merkt hiebey an, daß der Gesang mit einerley Stimme oder Ton, vom Niederschlag bis zum Aufschlag fortgegangen. Aus diesem allein aber läßt sich doch die eigentliche Beschaffenheit dieser Lieder nicht genau erkennen. Pindar sagt, sie seyen in Corinth zuerst aufgekommen, und Aristoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

Ein deutscher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel Dithyramben herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, sondern Siege und Kriegesthaten sind. Der Zweck des Dichters war, wie er selbst sagt; kühne lyrische Poesien zu liefern, die den höchsten Grad der Begeisterung hätten, und in einer derselben angemessenen rauschenden und volltönenden Sprache vorgetragen wären. Dieses sind also nur in ganz uneigentlichem Verstande Dithyramben. *)

Ueberhaupt scheint der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunst, nach welchem sie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigstens von solchen, wo eine hüpfende Begeisterung statt hätte, ausgeschlossen ist, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unsern Dichtungsarten auszuschließen. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß eine etwas ausgelassene Freude bisweilen gute Wirkung auf Leib und Gemüth haben könne, und also das Horazische Dulce est desipere in loco gern unterschreiben; aber dazu sind eben keine Dithyramben nothwendig.

§ 5

Dito:

*) S. Briefe über die neue Litteratur XXI. Theil S. 42 u. f. f.

Dithy

Ditonus.

(Musik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen großen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{9}{4}$, etwas größer als unsre reine große Terz, die aus einem großen und einem kleinen ganzen Ton besteht, und die den Alten, die nur große Töne hatten, unbekannt war. Inzwischen kommt dieser Ditonus in unsern heutigen Tonleitern verschiedentlich vor, und wird statt der reinen großen Terz gebraucht, als ^bD-F , ^bE-G , $B-d$.

D o k e n.

(Baukunst.)

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe stehen, einen Sims tragen und mit denselben ein Geländer ausmachen, das daher ein Dokengeländer genennet wird. Solche Geländer schiken sich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgesimsen um das Dach besser, als die ausgeschnittenen Barockgeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geschmak der verschiedenen Ordnungen verfertigt werden. Eine Doke hat, so wie die Säule, drey Haupttheile; den Fuß den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber ist unten bauchig, und endet sich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeister ihre Verhältnisse und Gestalt weniger eingeschränkt. Daviller hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet sich nach der Höhe der Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach

übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die viereckichten, es sey denn, daß sie mit Laub und Schnitzwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alcoven von dem übrigen Raum, auch bey großen Staatszimmern gewisse Plätze, wohin nicht jederman kommen soll, abgeschlagen.

Dominante.

(Musik.)

Dieses französische Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, besonders wenn derselbe im Bass, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutschen Harmonisten nannten dieses Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen ist, wird auch seine Dominante genennet. Weil es aber bisweilen nöthig ist, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stück gesetzt ist, besonders zu nennen, so hat man dieser den Namen der tonischen Dominante gegeben.

Dorische Tonart.

(Musik.)

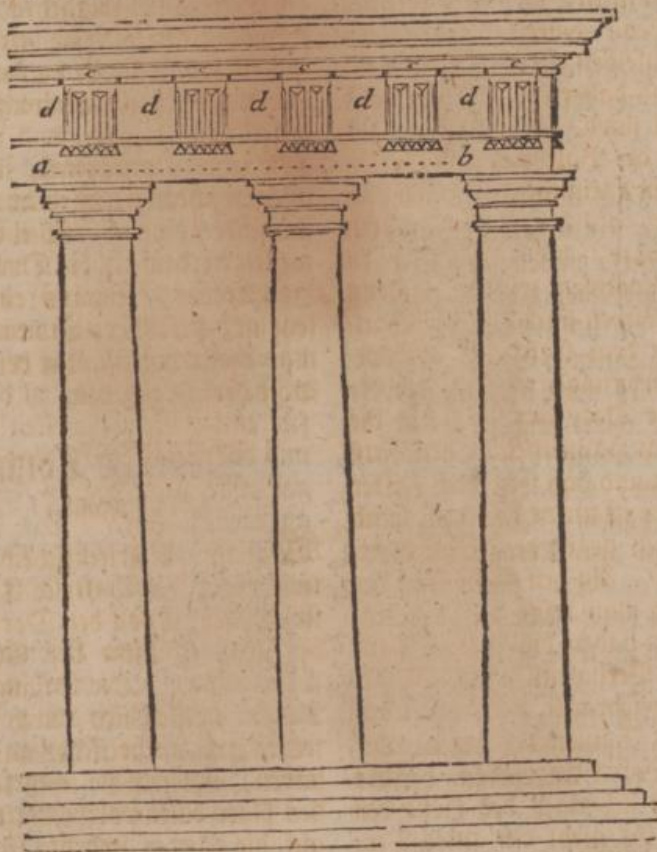
War in der griechischen Musik die tiefste und ernsthafteste Tonart, die ihren Namen von den Dorieren einem der Hauptstämme der Griechen bekommen hat. Die Gesänge in dieser Tonart müssen sich durch etwas gesetztes und pathetisches ausgezeichnet haben, wodurch sie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüthsart der Menschen bekamen. In der alten Kirchenmusik, die ist noch in den ehemals verfertigten Chorälen beygehalten wird, ist die dorische Tonart die,

die, welche den Ton D zum Grund, und seine Ausdehnung von D bis d hat. Da aber die wenigsten Orgeln gegenwärtig nach dem ehemaligen diatonischen System gestimmt sind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältniß $\frac{8}{6}$, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{2}{3}$ waren, *) so haben wir auch in den aus D gesetzten Chorälen, die wirkliche dorische Tonart nicht mehr.

Dorische Säule. Dorische Säulenordnung.

Ist von den fünf Ordnungen der Baukunst die zweyte, **) und scheint die älteste und auch die gewöhnlichste der

drey griechischen Ordnungen zu seyn. Sie unterscheidet sich durch ein starkes und etwas strenges Ansehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Ursprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entstanden sind. Sie ist vornehmlich durch ihren Fries kennbar, dessen Dreyschlise oder Triglyphen c, c, deutlich die Köpfe der in bloß hölzernen Gebäuden, auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und dessen Metopen d, d, den leeren Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der dorischen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füße gewesen sind.



Die Griechen sagten, wie Vitruvius berichtet, daß Dorus König in Acha-

ja einen Tempel gebaut habe, der diese Bauart gehabt, die den Griechen so wol gefallen, daß sie hernach vielfältig nachgeahmt worden. Nach

*) S. System.

**) S. Säulenordnung.

P o t k s

f. Die Annehm- n, es sey Schnitz- rden auch n, die M- im, auch n gewisse man kom-

e.

das man bedeutet desjenigen besang und besonders der Grund- nmt. Die ten nannten Der fünfte n den man h seine Do- es aber bis- minante des n Stück ge- men, so hat r tonischen

art.

n Musik die Tonart, die orieren einem Griechen be- unge in dieser ch etwas ge- ausgezeichnet dem Urtheil asten Einfluß Gemüthsart

In der al- st noch in den dorälen beybe- dorische Tonart die,

Potoks Bericht aber findet man in Amara, einer sehr alten Aegyptischen Stadt, Säulen, die eine große Aehnlichkeit mit den dorischen haben. Ohne Zweifel ist diese Ordnung anfänglich bloß zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwischen den Balken offen. Vermuthlich sah man noch zu den Zeiten des Euripides ganz alte Tempel, wo das Gebälke so war; denn dieser Dichter läßt, wie Winkelmann*) sehr wol anmerkt, in seiner Iphigenia den Pylades dem Orestes den Vorschlag thun, sie wollen durch den offenen Raum zwischen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinsteigen. Ein ehemaliger guter Baumeister in Berlin hat den Einfall gehabt, dieses so gar in einem von Stein gemachten dorischen Gebälke nachzuahmen, wie daselbst an dem Ende des sogenannten Mühlendamms zu sehen ist.

Dieser offene Raum zwischen den Balken mag einen Priester auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opfethieren dahin zu setzen, und daher entstand vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieses zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man so sehr gewohnt, Schädel von Opfethieren an diesen Stellen zu sehen, daß solche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine sehr übertriebene Liebe fürs Alterthum haben, um dieses noch ist nachzuahmen. Gegenwärtig ist es unendlich schicklicher, die Metopen mit Sachen auszuieren, die eine Beziehung auf die Bestimmung der Gebäude haben. Dieses ist mit guter Ueberlegung und viel Geschmak an dem Berlinischen Schloß und an dem Zeughause geschehen.

*) Ueber die Baukunst der Alten. S. 24.

Es sind noch Ruinen von alten dorischen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rohen Form und den plumpen Verhältnissen der Säulen kann abgenommen werden. Diese sind conisch, die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken.**) Man findet, daß die Alten die Verhältnisse der dorischen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derselben nach und nach von vier Säulendiken bis auf sieben heraufgetrieben haben, bey welchem letzten Verhältniß man noch ist bleibet, da man dem Säulenstamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

Diese Ordnung ist wegen der Auftheilung der Triglyphen die schwerste,***) und die Alten konnten sie nur zu dreyerley Säulenweiten, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder sie mußten darin die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über eine Säule ein Dreysechlig zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeigt worden. Goldmann hat dieser Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältnisse der Dreysechlige zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verschiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältnisse der Haupttheile dieser Ordnung sind an einem andern Ort angegeben worden.***)

Obgleich diese Ordnung die willkürlichen Zierrathen verwirft, so ist sie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit schicklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern Fläche in Felder abgetheilt werden; wenn der

*) S. Winkelmann. l. c.

**) S. Dreysechlig.

***) S. Ordnung.

der
chen
welch
der
hafte
Sie
Gebä
mehr
sten
hafte
re
darü
man
tung
des
Hau
alles
dorif
theil
Ber;
Bau

2

M
wür
lung
grie
Har
die
der
des

2
bey
sich
gen
teste
Die
so,
Vor
glei
eink
Sel
han
und
und
glei
teri

der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die größte Mannigfaltigkeit der Theile zeigt, und bey ihrem ernsthaften Wesen die meiste Pracht hat. Sie schicket sich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geschosse sind, an dem untersten angebracht werden. Die ernsthafte Pracht dieser Ordnung und ihre schöne Abwechslung gegen die darübergesetzte jonische, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berlinischen Schlosses, wo die Hauptwache ist: wie denn überhaupt alles, was an diesem Schlosse von dorischer Ordnung, sowol in Austheilung und Verhältniß, als in Verzierungen, zum Muster dieser Bauart kann genommen werden.

Drama. Dramatische Dichtkunst.

Man ist schon gewohnt, ein zu wirklicher Vorstellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechischen Worte Drama, (eine Handlung) zu benennen; daher ist die dramatische Dichtkunst der Theil der Kunst, der sich mit Verfertigung des Drama beschäftigt.

Die Handlungen der Menschen, bey denen das Genie und das Herz sich in so mannigfaltigem Lichte zeigen, sind ohne Zweifel der interessanteste Gegenstand der Dichtkunst. Die Epöee erzählt dieselben, doch so, daß sie uns in den wichtigsten Vorfällen die handelnden Personen gleichsam abmahlet, und daß wir uns einbilden, sie handeln zu sehen; die Schaubühne aber stellt uns wirklich handelnde Menschen vor's Gesicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wenn also gleich beyde Gattungen einerley Materie behandeln, so müßte die Art

zu verfahren notwendig sehr verschieden seyn. Denn der Hauptumstand, daß wir bey der dramatischen Vorstellung bey der Handlung gegenwärtig sind, erfordert, daß sie kurz sey, daß alles in einem ununterbrochenen Zusammenhang in Ansehung der Zeit und des Orts geschehe.

Das dramatische Schauspiel giebt einem versammelten Volk eine interessante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu sehen. Untersucht man nun, wie dieses auf die beste und natürlichste Art geschehen könne, so entdeket man die Regeln, so wol für die Beschaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weise ist die Handlung auf eine gewisse Kürze der Zeit eingeschränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle stehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zusehen kann. Ein paar Stunden hält man dieses aus; währet es länger, so müssen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher ist die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich sind, die ganze Handlung zu sehen: und wenn es wahr ist, daß die Chineser Schauspiele haben, die Tagelang währen, so sind sie barbarisch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieser Regel angesehen werden. So lang also muß das Spiel der Handlung oder die Vorstellung währen.

Aber die Handlung selbst kann aus verschiedenen Umständen so beschaffen seyn, daß sie mehr Zeit erfordert. So bald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuschauers geschehen, so kann man die dazu erforderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig ist, daß gewisse Personen herbey gerufen, oder daß gewisse Nachrichten von andern Orten her eingeholt

holt werden, oder wo sonst etwas außer dem Gesicht des Zuschauers geschehen soll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu setzen, als in der Natur nöthig ist. Der Bote, der eine Meile weit weggeschickt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuschauer das Unmögliche dieser Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlt. Aus diesem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgestellt werden, ohne die Zuschauer das Unnatürliche dieser Kürze fühlen zu lassen.

Darin waren die Alten mehr eingeschränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber lassen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das Gefühl des Zeitmaßes der Dinge, die inzwischen geschehen. Allein auf der andern Seite scheint diese völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatischen Vorstellung zu seyn; weil der Zuschauer dadurch leichter aus der Täuschung herauskommt. Noch ungeschickter aber ist es, daß der Zwischenraum, in welchem man von der Handlung nichts sieht, mit ganz fremden Gegenständen, dergleichen die Ballette sind, angefüllt werden. Dieses ist eine Barbarey, die unwidersprechlich beweiset, daß es uns bey dem Schauspiel mehr um Lustbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun ist, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen ist.

Die Regel also, welche befiehet die Handlung so einzurichten, daß man ohne etwas unnatürliches zu empfinden, sie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge ansehen könne, ist nicht eine bloß willkürliche Einschränkung der dramatischen Kunst, sondern in der

Natur der Sache gegründet, und ist das, was die Kunsttrichter die Einheit der Zeit nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgestellt werden, so muß sie so beschaffen seyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Personen sehen, nichts widersprechendes sey. Was seiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geschehen muß, soll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geschehen soll, nicht auf öffentlichem Platz vorgestellt werden. Man muß eine sehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geschehen, und der Orter da sie geschehen, beobachten. Darin waren die Alten sehr streng, und man wird schwerlich etwas ungeschickliches in dieser Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachteten hierin, wegen der insgemein sehr schlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man sieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauses, wo jederman durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferencz-cabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jederman unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können so anstößig werden, daß sie die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen merklich schwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatischen Vorstellungen in Ansehung des Orts diese Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorstellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuschauers geschah, natürlicher Weise geschehen mußte; diesen einzigen Ort behielten sie unverändert die ganze Vorstellung hindurch, und was als geschehen erkannt werden mußte, das doch an diesem Orte nicht geschehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieses nennen die Kunsttrichter die Einheit des Orts. Die Neuern binden sich weniger an diese Regel; sie stellen oft

dem
lung
den
lung
weil
öf
in e
gen
lung
endl
türk
Ein
Fad
chen
hat
mar
und
dig
dan
an
ma
an
zu f
ter,
le
unt
nöt
ode
fü
hei
lei
ins
ste
M
S
da
all
di
se
hi
w
M
M
de
di
m
re
P
E
dem

det, und ist
ter die Ein-
türlich vorge-
so beschaffen
Orte, wo wir
sehen, nichts
Was seiner
öffentlich
ll nicht in ei-
in geheim ge-
öffentlichem
Man muß
reinkunft der
und der Der-
beobachten.
n sehr streng,
ich etwas un-
bey ihnen an-
bachten hierin,
sehr schlechten
es, weniger Ge-
isweilen, daß
r der Flur eines
an durchgeht,
men Conferen-
sentheil ein Ca-
Durchganges,
tritt, wo jeder
inkommen darf.
igkeiten können
daß sie die Auf-
ie Hauptsachen
hteten in ihren
llungen in An-
se Regel unver-
schaubühne einen
welchem alles,
des Zuschauers
Weise geschehen
zen Ort behielten
ganze Vorstellung
als geschehen er-
e, das doch an
geschehen konnte,
or. Dieses nen-
die Einheit des
n binden sich we-
l; sie stellen ofte
dem

dem Auge des Zuschauers die Handlung so vor, daß es unmöglich wird denselben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man sieht bisweilen einen Theil derselben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer, deswegen wird die Scene während der Handlung ofte verändert. Man kann sich endlich über das, was hierin unnatürlich ist, wegsetzen; aber bey der Einheit des Orts ist doch der ganze Faden der Vorstellung ununterbrochen; die Reih der unsrer Vorstellungen hat nicht so viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerksamkeit wird beständig auf die Hauptsache geheftet. Und dann scheint es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuschauer bald an diesen, bald an einen andern Ort zu führen. Der ist unstreitig geschickter, der die Zuschauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauspiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, sie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorstellten, als die sind, die von den Neuern gewählt werden. Aeschylus, Sophokles und Aristophanes sahen, daß eine sehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geschieht, durch die Personen, und die sich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchst interessant seyn könne, und sie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Ansehung des Außerlichen der Handlung, durch desto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit dessen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu ersetzen. Drey oder vier Personen konnten fast ohne von der Stelle zu rücken, den Zuschauern ein

wichtiges Schauspiel vor Augen stellen. Die Neuern scheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus wirklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit gesetzt zu seyn, einen weitläufigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Personen, mehr Vorfälle, und so gar Nebenhandlungen oder so genannte Episoden nöthig, um ihre Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit zu unterhalten. Sie getrauen sich selten eine oder zwey Hauptpersonen so groß zu bilden, daß man sich mit ihrer Art bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beschäftigen könnte; sie haben noch andre Personen nöthig, um der sinkenden Aufmerksamkeit aufzuhelfen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauspiel Leben zu geben, und können daher sich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieser Reichthum der Materie ist im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu ersetzen sucht, was den wenigen Hauptsachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungeduldig sind ihre Vorstellungen in abgemessenen Schranken zu halten. In diesem letztern Fall scheint Shakespear gewesen zu seyn, der bey dem größten Vermögen, eine sehr einfache Handlung höchst interessant zu machen, sich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu seyn.

Diese Einfachheit der Handlung, da nur ein einziges Interesse von Anfang bis zum Ende vorkommt, das durch keine episodische Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, ist die Einheit der Handlung genannt worden, und macht also mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geschehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt. *) Ohne sie

*) S. Einheiten.

sie kann die Handlung nicht natürlich genug seyn, und deswegen halten viele sie für eine wesentliche Eigenschaft des dramatischen Gedichtes. Wie sie aber seinen eigentlichen Werth, von dem sogleich soll gesprochen werden, nicht ausmachen, so ist auch nicht zu leugnen, daß die Neuern interessante Stücke gemacht haben, denen dieser Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß diese Stücke noch mehr Verdienst haben, und noch besser gefallen würden, wenn ihre Verfasser sich die Mühe gegeben hätten, alles so einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig gewesen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuschauer ein paar Stunden lang überaus angenehm, durch bloß einzelne Scenen aus ganz verschiedenen Trauerspielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieses wäre denn kein Drama. Da wir also, indem wir von der Natur dieser Dichtungsort sprechen, sagen, die drey Einheiten müssen darin beobachtet werden, so wird dieses dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stücke gern sieht, darin sie nicht beobachtet worden; denn diese Stücke würden noch gefallen, wenn man gar alle Neben-scenen wegließe, und nur die vornehmsten ohne Verbindung vorstellte. Als denn aber wäre ein solches Stück kein Drama mehr, sondern es wären einzelne Theile eines Drama.

Diese Anmerkungen betreffen größtentheils das Aeußere des Drama, wodurch es natürlich und von anstößigen Fehlern der äußerlichen Form frey wird.

Wichtiger ist es, von seiner innerlichen Vollkommenheit bestimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauspiel muß nicht nur, so wol in seinem Inhalt überhaupt, als in seinen einzelnen Theilen, interessant seyn, und Menschen von Geschmack in einer ununterbrochenen lebhaften

Beschäftigung des Geistes und des Herzens unterhalten; sondern am Ende Eindrücke zurück lassen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erste Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines interessanten Inhalts. Er wählt einen Gegenstand, der für Menschen von Geschmack und von empfindsamem Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menschen so wol aus der Geschichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, ist die Materie zum Drama unerschöpflich. Aus der Geschichte selbst stellen sich die größten oder die mächtigsten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder schlechtes Schicksal zu verdanken haben. Er weiß sie wieder ins Leben zurück zu führen, uns fürs Gesicht zu stellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigsten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themistokles, eines Alexanders, eines Cicero, und anderer classischer Männer, in ihren Reden und Handlungen sich in unsrer Gegenwart entfalten sehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die größten Männer seiner eigenen Nation, aus den verstorbenen Jahrhunderten, seinen Zuschauern wieder vors Gesicht bringt. Will er seine Materie aus der allgemeinen Naturgeschichte des sittlichen Menschen nehmen, so hat er einen noch reichern Stoff. Die verschiedenen Charaktere der Menschen, ihre seltsamen Schicksale, ihre Leidenschaften und deren Wirkungen, die mannigfaltige Lebensarten und Sitten der Völker und der verschiedenen Stände der Menschen, bieten sich ihm zur Bearbeitung dar.

An interessantem Stoff kann es dem dramatischen Dichter nie fehlen, wenn er nur selbst nach Beschaffenheit seiner Materie eine große, oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von seinem Wis und guter Laune

La die fei Di mü Ge Net Die Per zu s schä in d voro Du Auf festg Dick Anfa schar tung heit Sach In muß nach neue Je m wart bey a keit gnüge Di Zeit i nen m alles neue zu bil die H teresse Gesich chung Verbi sogleit der H Ma eine G und d hinau müssen Er

tes und des
sondern an
en, die einen
if die Gemü-

Dichters geht
essanten In-
Gegenstand,
eschmack und
n hinlängli-
inen Dichter
ischen so wol
aus der tag-
men gelernt
Drama un-
schichte selbst
er die mäch-
en ganze Na-
echtes Schick-

Er weiß sie
führen, uns
und uns zu
gsten Thaten
großen See-
ines Alexan-
dander clas-
n Reden und
r Gegenwart
mehr kann er
ften Männer
aus den ver-
seinen Zu-
esichte bringt.
us der allge-
des sittlichen
hat er einen
die verschiede-
enschen, ihre
e Leidenschaf-
en, die man-
nd Sitten der
denen Stände
ihm zur Be-

ff kann es dem
e fehlen, wenn
affenheit sei-
oder eine em-
der ein großes
ig und guter
Laune

Laune hat. Aber die Bearbeitung dieses Stoffes hat eigene Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müssen so wol die Personen, als das Geschäft, welches sie vorhaben, die Neugierde der Zuschauer stark reizen. Diese müssen begierig werden, die Personen näher kennen zu lernen und zu sehen, was für Eindrücke das Geschäft auf sie machen, wie sie sich in den verschiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerksamkeit gleich von Anfang festgesetzt werden. Also muß der Dichter seiner Handlung einen guten Anfang zu geben wissen, der den Zuschauer gleich in bestimmte Erwartungen setzet, und dieses ist insbesondere in der Comödie eine schwere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neugierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwicklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuschauer laufen, dabey aber in völliger Wahrscheinlichkeit sind, je größer wird ihr Vergnügen dabey seyn.

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas still stehen kann, um alles vergangene zu übersehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptpersonen und das Hauptinteresse der Handlung nie aus dem Gesichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht sogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß ofte denken, daß nun eine Entwicklung der Sache nahe sey, und durch neue Hindernisse sie weiter hinausgesetzt sehen. Aber endlich müssen alle Erwartungen des Zu-

Erster Theil.

schauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er sich während der Handlung gemacht, hat, völlig beantwortet finden, so daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibt, und damit muß sich das Drama endigen.

Aber das unterhaltende ist nur eine der guten Eigenschaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Ausichten in das innere des menschlichen Herzens giebt. Das größte Verdienst des Dichters entsteht daher, daß er uns Menschen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Größe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder schrecklichen Wirkungen des Lasters oder der hinreißenden Leidenschaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menschen und Sitten lebenswürdig oder verächtlich ist, fühlbar macht. Er muß so wol unsern Geist, als unser Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beschäftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Wirksamkeit reizen. Dieses alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unsrer Seelenkräfte abzielen. Der Schrecken, den der Dichter in uns erweckt, muß dienen uns vom Bösen zurück zu halten; das Lachen muß uns selbst vor dem lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menschlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der schönen Harmonie der Empfindungen zu stimmen, darin sie für jedes Gute und Böse, in dem Maaße wie es solches verdienet, empfindsam wird.

Auf diese Weise wird das Drama eines der vornehmsten Werke der Dichtkunst, und das Schauspiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beschäftigung denkender und empfindsamer Zuschauer.

Es ist überhaupt so etwas interessantes, die lebhaftesten Ausstritte des menschlichen Lebens zu beobachten, daß

U a

daß sich vermuthen läßt, die dramatische Dichtkunst möchte in ihrer ersten rohen Gestalt bey nahe so alt seyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Versammlungen leidenschaftliche Scenen in Nachahmungen vorstellen. Daraus aber ist hernach, da die Dichtkunst durch glückliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entstanden. (Es ist schon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß das Drama weit älter ist, als man insgemein glaubt. Es ist ein bloßes Compliment, daß einige griechische Kunst-richter dem Homer gemacht haben, wenn sie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerspiels und die Odysee zur Comödie die Veranlassung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlicheren Ursprung, den Casaubon von den uralten Lustbarkeiten herleitet, die die Menschen natürlicher Weise nach vollendeter Einsammlung der Erdfrüchte angestellt haben. †) Man sieht noch ist an einigen Orten Deutschlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauspielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Lustbarkeit, die sehr genau die roheste Gestalt der Comödie vorstellt. Das Trauerspiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbnisse aufgekommen seyn.

Dem glücklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenstand des Geschmacks in seiner höchsten Vollkommenheit zu erblicken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht sehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen,

*) S. Dichtkunst.

†) Satyricae igitur poeseos non secus ac Tragoediae et comoediae Origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetustissimi mortales, collectis Frugibus cogere soliti, ut -- animum relaxarent ac jucunditati se darent, De Satyrica poesi p. 9. 10.

eine Kunst erwachsen ist, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menschen interessantes haben, auf eine so lebhaft, so unterhaltende und so lehrreiche Art, zugleich so natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur selbst zu sehen glauben.

Bey den neuern abendländischen Völkern finden sich schon im 12. Jahrhundert Spuren von dramatischen Schauspielern, *) und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewisser Albertino Mussato aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter gestorben ist, zwey Trauerspiele in der Manier des Seneca geschrieben, die einige Regelmäßigkeit sollen gehabt haben. **) Indessen ist die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert fast durchgehends sehr barbarisch gewesen.

Scaliger berichtet ***) uns, die dramatischen Schauspiele seyen im XVI Jahrhundert in Frankreich noch mit so schlechten Anstalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz bloß gewesen. Wer nicht mehr unter den redenden Personen stand, wurde für abwesend gehalten. In Frankreich hat man den guten Geschmack der Aufführung dieser Schauspiele dem Cardinal Richelieu zu danken, und alle übrige europäische Nationen haben hernach sich nach dem Beyspiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieser Minister trug dem Abbé d'Aubignac auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauspiele aus den Schriften der Alten zusammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, so würde Frankreich vielleicht die Schauspiele wieder in der Größe und Pracht gesehen haben, die

*) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

**) Theatro Ital. T. I. p. 4.

***) Poet. L. I. c. 21.

die uns al-
die Angele-
interessantes
ste, so un-
liche Art, zu-
Schaubüh-
n der Natur

endländischen
hon im 12.
von dramati-
und nach dem
ein gewisser
Padua, der
hohen Alter
rauerspiele in
a geschrieben,
heit sollen ge-
ist die Schau-
Jahrhundert
barbarisch ge-

**) uns, die
iele seyen im
Frankreich noch
ten aufgeführt
aubühne ganz
cht mehr unter
stund, wurde
In Frank-
iten Geschma-
r Schauspiele
ieu zu danken,
ische Nationen
dem Beyspiel,
gegeben hat, ge-
nister trug dem
die ganze Ma-
der Schauspie-
der Alten zu-
nd wenn er län-
irde Frankreich
iele wieder in
gesehen haben,
die

onolog. An. 1160.

P. 4.

die sie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er starb, ehe der Abbé sein Werk vollenden konnte. Was er über diese Materie geschrieben, ist hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

Es fehlt inzwischen unsern Schau-
spielen noch sehr viel, um die Voll-
kommenheit der Alten zu haben.
Nicht zu gedenken, daß unsre Dich-
ter, aus Ursachen, die in die Augen
fallen, noch sehr weit hinter den Grie-
chen zurück bleiben; so ist unsre ganze
Veranstellung zu diesen Schauspielen,
in Vergleichung dessen, was Athen
in dieser Art gesehen hat, armselig.
Unsre Schaubühnen sind gegen den
griechischen nicht viel besser, als Na-
ritätenkasten, und es ist auf keiner
heutigen Bühne möglich, irgend eine
große Handlung völlig natürlich vor-
zustellen.

Das Drama hat sich in verschiede-
ne Gattungen zertheilet, die Oper,
das Trauerspiel, die Comödie und
das Schäferspiel, davon jede wieder
ihre verschiedene Mittelarten hat,
von welchen in den besondern Artikeln
über die Hauptgattungen ausführlich
gesprochen wird.

Dreyklang.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet im Grund je-
den aus drey verschiedenen Interval-
len bestehenden Accord; aber der Ge-
brauch hat es nur auf diejenigen Ac-
corde eingeschränkt, in denen die drey
vornehmsten consonirenden Interval-
le, die Terz, die Quinte und die Octa-
ve vorkommen. Einige nennen die-
sen Accord den harmonischen Drey-
klang; aber auch ohne dieses Bey-
wort bezeichnet man insgemein den
aus bemeldten drey Hauptconsonan-
zen bestehenden Accord, bloß mit dem
Namen Dreyklang.

Dieser Dreyklang ist von dreyerley
Art; a der große *) oder harte, da
der Octav und der reinen Quinte die
große Terz beygefügt wird; b der
kleine oder weiche, in dem bey jenen
Intervallen die kleine Terz steht, und
c der verminderte, in welchem zu der
Octav und der kleinen Terz die kleine
Quinte genommen wird.

Der erste bestimmt die große oder
harte Tonart, **) der zweyte die klei-
ne oder weiche, der dritte aber be-
stimmt keine besondere Tonart, weil
er keine ihm zugehörige besondere dia-
tonische Tonleiter hat, wie die beyden
andern. Er würde seine besondere
Tonleiter haben, wenn man in den dia-
tonischen Tonleitern der sieben Haupt-
töne, die noch fehlende Consonanz
6 : 7 oder die kleinste Terz einführen
wollte. Es ist schon im Artikel Con-
sonanz angemerkt worden, daß diese
kleinste Terz von den besten unter den
neuen Harmonisten für eine Conso-
nanz gehalten werde. Hätte man sie
noch in das System aufgenommen,
so würde zwischen A und B noch eine
Sayte hineingekommen seyn, die wir
mit ^bB bezeichnen wollen; sie würde
gegen G eine verminderte Terz aus-
gemacht haben, wie in dem Notens-
System, das im Artikel Consonanz †)
steht, zu sehen ist. Alsdenn wäre der
Accord E, G, ^bB, der verminderte
Dreyklang. Diesem Dreyklang kommt
in unsrer diatonischen Tonleiter jeder
Dreyklang auf der Septime der har-
ten Tonarten und auf der Secunde
der weichen, sehr nahe. Daher der
Accord H, d, f, wirklich für den ver-
minderten Dreyklang zu halten ist,
weil die Terz d-f, $\frac{3}{2}$, von der ver-
minderten Terz $\frac{9}{8}$ nur um $\frac{1}{8}$ unter-
schieden

A a 2

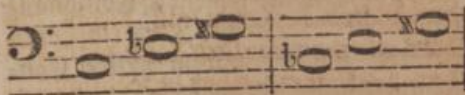
*) Diese drey Arten des Dreyklanges sind
in der am Ende dieses Artikels stehen-
den Tabelle mit a, b, c, bezeichnet.

**) C. Tonart.

†) S. 309.

schieden ist. Da aber von diesem Dreyklang in einem besondern Artikel gesprochen wird, *) so sind hier nur die beyden erstern in Betrachtung zu ziehen.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte C-Gis offenbar dissonirt, so kann man dergleichen Accorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-System ankäme, so müßte man auch folgende und noch andre dergleichen Accorde



für Dreyklänge halten.

Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob sie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz consonirend ist, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.



Die eine oder andre dieser über einander liegenden Terzen ist immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man spielt. So gehört in dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht statt hat. Dieses fühlen alle geübte Spieler, die deswegen, so ofte die große Terz zufällig über der Bassnote steht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn sie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieser Gang vorkommt,



*) S. Verminderter Dreyklang.

da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Bass also bezeichnet wäre.



Also giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre, die man für consonirend halten könnte.

Es ist schon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß unter allen dreystimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenste Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die größte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden sey. Hieraus läßt sich der Gebrauch des Dreyklanges bestimmen.

Er schicket sich 1) beym Anfang eines jeden Tonstücks, und zwar auf der Tonica desselben; denn dadurch wird das Gehör sogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stücks eingenommen, weil man nicht nur die drey wesentlichsten Töne desselben wirklich höret, sondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch schon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eingepägt werden. 2) Beym Ende des Stücks; weil auf dieser Harmonie die größte Ruhe ist, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges so befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen ist; damit die Tonleiter dieses Tones dem Gehör eingepägt werde, und 4) beym Schluß eines Hauptabschnitts; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das Ende eines solchen Abschnitts dadurch fühlbar wird.

Der

*) S. Accord, S. 15.

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle seine drey Consonanzen bey sich; die Terz allein ist ihm unentbehrlich, weil sie die Tonart bestimmt, von den beyden andern Intervallen kann eines weggelassen, und dafür ein anders verdoppelt werden. Dieses wird so gar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erscheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen a, *) oder mit zwey Octaven e; oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es ist aber bey besondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen soll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutsamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortschreitungen zu fallen. So kann man die große Terz auf der Dominante des Tones, darin man ist, nicht verdoppeln. Denn da sie das Subsemitonium des Tones ist, der im nächsten Accord angeschlagen wird, folglich über sich treten muß, so würden durch diese Verdopplung verbotene Octaven entstehen, wie an diesem Beyspiel deutlich zu sehen ist.



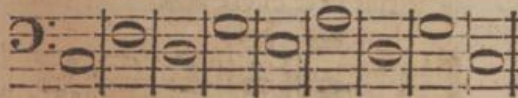
Aus eben diesem Grunde geht es selten an, daß eine zufällig vorkommende große Terz, welche über dem Bass mit x angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn diese zufällig eintretende Terz ist das Subsemitonium eines neuen Tones, in den man aus-

weichen will, und würde also durch ihre Verdoppelung die schon erwähnte verbotene Fortschreitung verursachen.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung; denn man kann, ohne daß er seine consonirende Harmonie verlieret, so wol die Terz, als die Quinte desselben in den Bass setzen. Im ersten Fall entstehen die Sextenaccorde h, i, k, *) und im andern die consonirenden Quart- Sextenaccorde, l, m, n.

Von dem Gebrauch dieser Accorde wird in ihren besondern Artikeln gesprochen.

Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, so wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutsamkeit auf andre Accorde fortschreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, so ist es eben so viel, als wenn man lauter Schlüsse oder Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demselben Ton bleibet, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt ist. Solche Folgen von Schlüssen kann man erhalten, wenn man durch Quartten und Quinten heraufsteigt oder fällt. Als:



Allein dergleichen Fortschreitungen können selten nützlich seyn, weil sie gar zu einförmig sind. Man kann aber, um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweise zurück gehen. Denn folgende Fortschreitungen sind gut:

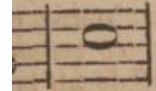
U a 3

Wenn

*) S. die Tabelle.

*) S. die Tabelle.

Spieler die
n der Bass al-



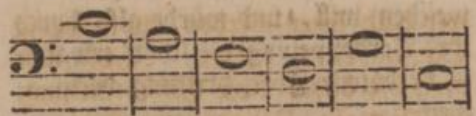
drey angezeig-
nges keine an-
onirend halten

andern Ort *)
daß unter allen
en der Drey-
aste Harmonie
daß in der gro-
Befriedigung
den Dreyklang,
t aber im wei-
den sey. Hier-
auch des Drey-

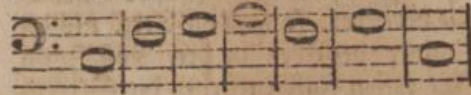
eym Anfang ei-
nd zwar auf der
t dadurch wird
on dem Haupt-
des Stückes ein-
nicht nur die drey
esselden wirklich
undeutlich von
vernimmt, wo-
der ganzen Ton-
geprägt werden.
Stücks; weil auf
größte Ruhe ist,
ym Eintritt des
diget wird, daß
vernehmen ver-
fang einer neuen
in einen Neben-

damit die Ton-
em Gehör einge-
) bey dem Schluß
S; weil durch die
e im Dreyklang
eines solchen Ab-
lbar wird.

Der



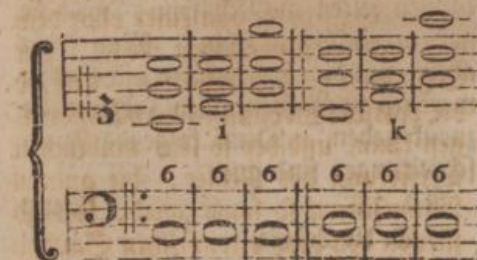
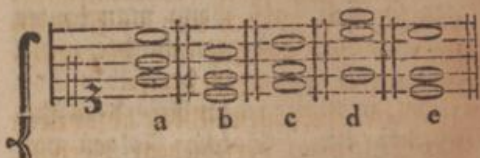
Wenn man nun einen Accord von falscher Terz überspringt, so kann folgende Fortschreitung entstehen.



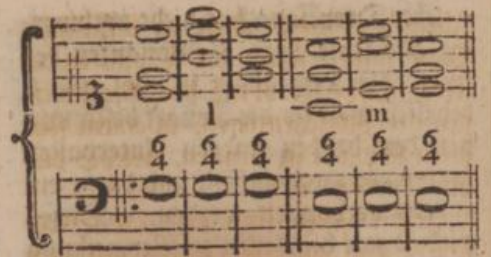
Auf diese Weise kann man mit Accorden bisweilen Stufenweise in die Höhe kommen.

Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine große Terz zu steigen, hat für das Gehör etwas hartes. Hierüber aber, so wie von der Fortschreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte gesprochen. *)

Tabelle der Dreyklänge, und aller daher entstehenden consonirenden Accorde.



*) S. Fortschreitung.



Dreyschlig.

(Baukunst.)

Eine Zierrath an dem Fries der dorischen Gebälke. *) Es ist zu vermuthen, daß in den ältesten Zeiten der Fries nichts anders gewesen ist, als der Raum zwischen dem Unterbalken und dem Kranz, den zum Theil die Köpfe der Querbalken, zum Theil der leere Raum zwischen denselben eingenommen haben. Von diesen Balkenköpfen sind die Dreyschlige oder Triglyphen entstanden, und geblieben, nachdem der Zwischenraum ausgemauert worden.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe bloß darum senkrecht herunter gehende Schlige gemacht, damit das Wasser desto leichter davon ablaufe und sich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine bloße Zierrath wäre, so ist zu vermuthen, daß man auf etwas anders gefallen seyn würde, wie man denn noch jeko an alten hölzernen Häusern die Balkenköpfe mit Rosen und anderm Schnitzwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen stehenden oder hangenden Tropfen

*) S. die Figuren in den Artikeln, Dorisch und Gebälke.

scheinen es noch mehr zu bestätigen. Man findet schon die Spuhren der Drey-schlisse sowol als der Verzierung der Zwischentiefen, in einem sehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Taetyra ist.

Ursprünglich sind also die Drey-schlisse Balkenköpfe, welche mit drey gerade herunterlaufenden prismatischen Schlissen vertieft sind. Man hat nachher, da so wol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwischen, mit Steinen bedekt und zugesezt worden, die Drey-schlisse und Zwischentiefen, als Zierrathen des Frieses beybehalten. Allein es läßt sich nicht sagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben sey. So viel ist aber gewiß, daß dadurch die dorische Ordnung überhaupt ein gutes Ansehen bekommt, und daß die Drey-schlisse und die darunter hängenden Tropfen, als die einfachesten geschmisten Zierrathen dem Gebälke ein gutes Ansehen geben.

Die griechischen Baumeister haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Drey-schlisse in ihren Verhältnissen von den Zwischentiefen unterschieden. Diesen haben sie die Form eines gleichseitigen rechtwinklichten Vierecks gegeben, da sie die Drey-schlisse etwas höher, als breit gemacht. Vitruvius giebt dieses als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite sich wie 3 zu 2 verhalten, diese aber 1 Model seyn müsse. Allein diese Regel ist von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhältnisse können statt haben, wenn sie nur größer als 2 : 1 und kleiner als 6 : 5 sind. Es ist kaum zu begreifen, wie die Hochachtung für die griechischen Verhältnisse, auch da, wo sie die Natur nicht zum Grunde haben, so viel neuere Baumeister hat zwingen können, das so sehr unbequeme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das sich, wie

wir bald sehen werden, zu so wenig Säulenweiten schicket. Goldman verwirft daher diese Einschränkung, die Vignola, Palladio und Scamozzi beybehalten haben, mit Recht.

Das vitruvische Verhältniß ist darin unbequem, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der wesentlichsten Regeln der Baukunst gegründet ist. Denn es ist ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Setzet man die Säulen unter den ersten und dritten Drey-schliss, so wird die Säulenweite von fünf Modeln; setzet man sie aber immer unter den fünften Drey-schliss, so wird die Säulenweite von 10 Modeln, und von fünfzehn, wenn man immer unter den siebenten Drey-schliss eine Säule setzet. Nithin können in der dorischen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von 5, 10, und 15 Modeln statt haben, welches die Bogenstellungen sehr ungeschickt macht.

Dieser Unbequemlichkeit abzuhelfen hat Goldman verschiedene Verhältnisse angenommen. Erstlich behält er die Vitruvischen für die bemeldten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälke aus, darin die Drey-schlisse etwas kleiner sind, dieses schicket sich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Drey-schlisse zur Breite sich verhält, wie 4 zu 3. Dieses schicket sich auf 7 Model Säulenweite. Durch diese weise Abweichung von einer ohne dem gar nicht nothwendigen Regel, hat Goldman so viel erhalten, daß er die dorische Ordnung überall anbringen kann, und der so sehr mühsamen Verstekung der Fehler, die andern Baumeistern so sauer wird, so bald sie von den drey vitruvischen Säulen-

weiten abgehen müssen, überhoben ist.

Die Erhöhung zwischen den Schlißen wird der Steg genannt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theil der Dreyschliße, sein Capiteel.

Dreystimmig.

(Musik.)

Ein Tonstück ist dreystimmig, wenn darin drey verschiedene Stimmen sind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Gesang durch mehrere Stimmen oder Instrumente, die denselben Gang oder dieselbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einmüßig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stück, oder kommen nur in einzelnen Theilen oder Gängen desselben vor: auch findet sich dieser Unterschied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptstimmen sind, oder es sind nur zwey Hauptstimmen, die dritte aber ein bloß begleitender Bass; oder es ist nur eine Hauptstimme, mit dem begleitenden Bass und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelstimme.

Im ersten Fall bekommt das Stück den Namen des Trio, worüber der besondre Artikel nachzusehen ist; im andern Fall wird das Stück eine Gattung des Duets, wo zwey Hauptstimmen mit einem begleitenden Bass, der keine Melodie hat, vorkommen. Weil diese Stücke so gemacht seyn müssen, *) daß der Bass auch davon weg bleiben kann, so werden sie, ihrer dreystimmigen Beschaffenheit unachtet, Duette genannt.

Von dem dreystimmigen Satz ist überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonie dabey auf das strenge se man beobachtet werden, weil bey den wenigen Stimmen jeder Anstoß gegen die Regeln empfindlich

*) S. Duet.

wird, da in vielstimmigen Sachen, kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stück, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreystimmig ohne Fehler zu setzen, erfordert schon einen ganz geübten Setzer, dem auch die kleinsten Regeln des reinen Satzes völlig geläufig sind.

Druker.

(Mahleren)

So nennen die Mahler gewisse Pinselstriche von starken und ganzen Farben, auf den nächsten oder vordersten Gegenständen des Gemähltes, wodurch die Haltung dieser Gegenstände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden so genannt, weil sie die andern Gegenstände gleichsam zurück drücken, indem sie den, worauf sie angebracht sind, dem Auge näher zu bringen scheinen.

Es geschieht ofte, daß ein einziger Pinselstrich einem Gegenstand auf dem ersten oder zweyten Grund des Gemähltes seine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht ist erhalten worden, so lange dieser glückliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft scheint etwas zauberisches zu haben. Allein um zu ergreifen, wie in Gemählten, die von einem einzigen bestimmt einfallenden Licht erleuchtet worden, die Haupthaltung von solchen einzeln Pinselstrichen abhängen kann, darf man nur verschiedene auf einem Tische liegende Gruppen von allerhand Gegenständen; die nur von einem angestekten Licht erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden, daß die nächsten durch kleine vorzügliche helle Stellen dem Auge ihre Nähe empfinden lassen. Je weiter ein Gegenstand entfernt ist, je weniger hat er solche Lichter oder Schatten. In einem weit entfernten Baum ist die ganze Krone

nur

nur eine einzige an Farbe gleichförmige und also auch flache Masse; ganz nahe zeigt er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkle Stellen, und so ist es mit allen Gegenständen. Die Drucker sind also diese einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen ist, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einem Brennpunkt gesammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrengt und die Stellen ganz weiß macht.

D u e t.

(Musik.)

Ein Tonstück, das aus zwey concertirenden Hauptstimmen besteht, es sey, daß sie wirklich ganz allein gehört werden, oder daß sie einen Bass und Mittelstimmen zur Begleitung haben; denn in diesem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptstimmen so beschaffen seyn müssen, daß sie eine völlige Reinigkeit und Vollständigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitende Stimmen weggelassen werden.

Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterschieden sind. Die eine Art besteht bloß aus zwey Hauptstimmen, ohne alle Begleitung; diese nennen die Tonlehrer insgemein *Bicinia*: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptstimmen, aber diese haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung, so daß der Satz bisweilen, vier, fünf und mehrstimmig darin vorkommt. Von dieser Art sind die Duetten in der Oper, wo außer einem begleitenden Basse noch verschiedene Mittelstimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erste Art kann entweder für einerley, oder für verschiedene Stimmen und Instrumente verfertigt werden, als für zwey Discantstimmen,

für zwey Violine, für zwey Flöten u. s. f. oder für eine Discant- und eine Tenorstimme, für eine Flöte und eine Violin u. s. w. Nur muß bey der Verschiedenheit der Stimmen oder Instrumente dieses in acht genommen werden, daß sie in Ansehung der Höhe nicht zu weit auseinander seyn, als wie z. B. eine Bassstimme und eine Discantstimme seyn würden; denn dadurch würde die Harmonie zu sehr zerstreut werden, die Stimmen würden zu sehr gegen einander abstechen, und eine würde die andre verdunkeln. Diese Art erfordert einen überaus reinen und dabey Harmonie-reichen Satz, der so beschaffen seyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Satz in seiner höchsten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, so muß das Gehör durchaus so befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterstützung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonstücke sind also nur den geübtesten Tonsetzern zu überlassen, die alle Geheimnisse der reinen Harmonie völlig besitzen.

Die andre Art ist die, welche überall aus den Opern bekannt ist. Zwey Sänger singen bald wechselsweise einer nach dem andern, bald beyde zugleich, ähnliche Melodien, welche von einem beständigen Bass und von verschiedenen Mittelstimmen begleitet werden.

Beide Arten der Duetten kommen darin überein, daß beyde darin vorkommende Stimmen Hauptstimmen sind, und keine über die andre herrscht; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang sich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem besondern Gang. Hieraus entsteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet zugenügend und völlig nach der Kunst

des doppelten Contrapunkts gesetzt seyn müsse, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine schöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erstere Art, die ohne Begleitung ist, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zusammen faßt; so muß auch die andre Art so bearbeitet seyn, daß der Bass und die Mittelstimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen sich doch vor den begleitenden so sehr aus, daß das Gehör sich damit hauptsächlich beschäftigt. Sollten also die beyden Hauptstimmen so beschaffen seyn, daß sie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, so würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör sich, wie es allemal geschieht, vorzüglich mit den beyden Hauptstimmen beschäftigte. Dieses wird durch folgendes Beyspiel begreiflich werden.



Dieser Satz hat so, wie er hier steht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwischen könnte man ein Duet nicht nach dieser Art sehen; denn wenn man den Bass wegließe, so würden die beyden obern Stimmen in Quartan gegen einander stehen, und sehr unangenehm werden.

Man muß also bey solchen Duetten auch ohne Rücksicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptstimmen auch ohne den Bass ihre harmonische Richtigkeit bekommen. Deswegen

ist das Duet allemal ein Werk, das nur der Setzer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmonist ist, und so wol die Kunst der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in seiner Gewalt hat. Zwey schöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruck, ihre eigenen Verzierungen hat, so zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies ist der Gipfel der Kunst: wer darin stark ist, wie ein Händel oder Graun, der kann mit Recht auf dem obersten Rang der Tonsetzer seinen Platz nehmen.

Da in der heutigen Musik die Duette von zwey Singstimmen, so wol in Cantaten, als in dem Drama die wichtigsten und lieblichsten Tonstücke sind, so verdienen sie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. Rousseau hat mit Einsicht und Geschmak davon geschrieben, *) und verdienet von Dichtern und Tonsetzern über diese Materie nachgeschlagen zu werden.

Dem ersten Anschein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Personen zugleich eine Zeitlang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigsten scheint dieses sich für handelnde Personen von hohem Rang zu schicken, wie sie in der Oper insgemein sind. Indessen giebt es doch Fälle, wo die Leidenschaft, besonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergestalt hinreißt, daß eine so überfließende und vom Anstand ungehemmte Aeußerung derselben, wie sie im Duet vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter diese Fälle natürlich genug vorstellt, und der Tonsetzer dieselben als ein Mann von feinem Geschmak behandelt. Man kann sich auf die Empfindung aller Menschen berufen, die in verschiedenen berlinischen Opern,

*) Diction. de Musique Art. Duo.

Werk, das
men kann,
rmonist ist,
Fugen und
doppelten
Bewalt hat.
eren jede ih-
sdruk, ihre
t, so zu ver-
idre verdun-
der Kunst:
ein Händel
mit Recht
der Tonsefer

Musik die
stimmen, so
dem Drama
lichsten Ton-
sie auch eine
der Critik.
licht und Ge-
en, *) und
und Tonse-
nachgeschla-

nachhält man
h, daß zwey
Zeitlang ihre
einander au-
auf die andre
denigsten schei-
elnde Personen
iken, wie sie in
nd. Indessen
wo die Leiden-
von zärtlicher
gestalt hinreis-
rfließende und
nte Aeußerung
uet vorkommt,
wenn nur der
atürlich genug
nsefer dieselben
nem Geschmak
n sich auf die
nschen berufen,
linischen Operr,
wo

Art, Duo.

wo der Dichter nur einigermaßen natürlich gewesen ist, die reizenden Duette unsers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts so tief in das innerste der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duet.

Der Dichter muß das Duet mit großer Behutsamkeit und nur in solchen Umständen der Handlung anbringen, wo natürlicher Weise die Empfindungen zwey handelnder Personen auf einen Grad steigen, der an den Wahnsinn gränzet. In solchen Umständen wird es natürlich, daß die Empfindung sich abwechselnd, bald durch wenig schwermerische Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrücklichsten Gebehrden äußere; daß von zwey Personen, die ein Gegenstand außer sich gesetzt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und ofte nur in ein paar Sylben. Also muß das Duet keine zusammenhängenden Sätze der Rede, sondern abgebrochene kurze Reden in unvollständigen Sätzen, und abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Personen, enthalten. Nicht jede starke Leidenschaft erlaubt diese Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, schicken sich dazu am besten. Es ist aber nöthig, daß jede der beyden Personen die Leidenschaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen sich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geschmak angebracht und vorgetragen hat, so wird dem Tonsefer zwar seine Arbeit erleichtert; aber dennoch hat sein Genie die glücklichste Stunde dazu nöthig. Er muß sich den Gemüthszustand jeder der beyden Personen lebhaft vorstellen, und dann kurze melodische Sätze finden, die sich für bey-

de zugleich passen, die zu der contrapunktischen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung schicklich sind. Erst läßt er jede Person allein singen; die zweyte Stimme muß einen andern Gesang haben, als die erste, und dennoch muß dieses der Einheit des Gesanges nicht schaden; denn nun befällt die Leidenschaft beyde zugleich, und abwechselnd wird sie igt in der einen, dann in der andern stärker.

Alles, was die Kunst der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons schweres hat, ist kaum noch hinreichend, dem Tonsefer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor sich findet, heraus zu helfen. Wer das höchste und glücklichste Genie zur Musik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewundern will, der studire nur die Duette unsers Grauns, wodurch er die unempfindlichsten Seelen außer sich gesetzt hat. Es würde ein unerseklicher Verlust für die Kunst seyn, wenn diese entzükende Duette sollten verlohren gehen; und doch ist die Gefahr dieses Verlusts vorhanden, so lange sie nicht durch den Druck vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutschland kann damit allein gegen alle andre Nationen auftreten, um den Vorzug in der Musik zu behaupten: aber eben dieser Vorzug kann ihm durch die Achtlosigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieser himmlischen Gesänge zur größten Schande gereichen.

Duodecime.

(Musik.)

Bedeutet ein Intervall, dessen beyde Töne um zwölf diatonische Stufen voneinander abstehen, als C-g. Das Verhältniß der beyden Saiten ist wie 1 zu $\frac{1}{2}$. Der höhere Ton ist also die Octave der Quinte des Grundtones. Es ist im Artikel Harmonie ange-

merkt

merkt worden, daß der Klang einer reinen Saite aus vielen einzelnen Klängen zusammengesetzt sey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte ist.

Insgemein wird dieses, nach der Art aller zusammengesetzten Intervalle, mit der Quinte verwechselt, und bekommt den Namen der Quinte; also nennt man in diesem Beyspiel



den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des untersten ist, seine Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt lassen sich diese beyden Intervalle nicht verwechseln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerst in die Quinte, und von da wieder in die Octave versetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Unifonus, zur Secunde u. s. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. s. f. wie in diesem Beyspiel zu sehen ist:



Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet sind, stehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

Durchgang.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich die Art von einem Ton auf den andern dergestalt

zu kommen, daß man zwischen beyden noch einen mittlern Ton hören läßt, der gleichsam die Stufe ist, durch welche man von dem einem zum andern auf oder absteiget. Wenn man nach C will E hören lassen, und durch den Ton D nach E heraufsteiget, so wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genannt.

Wenn man in einem Gesang alle durchgehende Töne wegließe, so müßten die übrigen einen regelmäßigen und guten Gesang ausmachen; also sind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die daseyn, oder wegbleiben können, ohne in der Hauptsache, weder in Absicht auf die Melodie noch auf die Harmonie eine Aenderung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Haupttone zum andern. Denn da man im Singen die consonirenden Intervalle als leichter dissonirende trifft, so kann man jene als Durchgänge zu diesen ansehen, wie folgende Beyspiele zeigen:



2) zu einer engern Verbindung der Haupttöne, wodurch ofte der Gesang etwas gemilderter wird, wenn er Stufenweise, als wenn er Sprungweise fortgeht: 3) dienen sie auch zu allerhand artigen melismatischen Auszierungen, welche überall, wo der Gesang nicht ernsthaft, sondern lieblich und etwas schwazhaft seyn soll, der Melodie die größte Annehmlichkeit geben.

Aus diesen Gründen kommen überall in der figurirten Musik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Basse, durchgehende Töne vor, die man in Ansehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen sie aber

ischen beyden
hören läßt,
e ist, durch
inem zum an-
Wenn man
lassen, und
E. heraufstei-
als im Durch-
et, und daher
, und in No-
dote genannt.

a Gesang alle
ließe, so müß-
regelmäßigen
machen; also
g vorkommen-
e, die daseyn,
n, ohne in der
Absicht auf die
Harmonie eine

Töne dienen 1)
Ueberganges
zum andern.
ngen die conso-
ls leichter disso-
n man jene als
ansehen, wie
en:



Verbindung der
ofte der Gesang
d, wenn er Stu-
er Sprungweise
ie auch zu aller-
atistischen Auszie-
all, wo der Ge-
sondern lieblich
ft seyn soll, der
nnehmlichkeit ge-

en kommen über-
Musik in den
ach bisweilen im
e Töne vor, die
r Harmonie nicht
Sollen sie aber
die

die Harmonie nicht verderben, so müssen sie auch schnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Dissoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Also müssen sie in langsamer Bewegung wenigstens Achtel- oder Viertel- oder Sechselfel- oder Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bassen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden, hingegen dienen sie da, nun in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darin man ist, festzusetzen.

Natürlicher Weise muß die Stimme über diese Töne gleichsam nur hinschlüpfen, und keinen Accent auf sie legen, weil sie gegen die unterste Stimme meistens dissoniren. Also müssen sie auf die schlechten Zeiten des Takts, oder so angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerst eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwischen hat man gefunden, daß sie auch auf die guten Zeiten anzubringen sind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des regelmäßigen Durchgangs belegt, diese den unregelmäßigen genannt. Bisweilen werden beyde Arten so vereinigt, daß wechselsweise in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieses wird der vermischte Durchgang genannt. *) Zu Beyspielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

Regelmäßiger Durchgang.



*) Transitus regularis; irregularis; mixtus.

Unregelmäßiger Durchgang.



Vermischter Durchgang.



Durchschnitt.

(Baukunst.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche seine innere Beschaffenheit so vorstellt, als wenn es nach seiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeschnitten, und die vordre Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Ausführung eines Gebäudes aufgetragen ist, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus bestimmt sehen könne. Der Durchschnitt ist von allen architektonischen Zeichnungen die schwerste, die eine vollkommene Kenntniß jedes einzelnen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile, erfordert.

Duschen.

D u s c h e n .

(Zeichnende Künste.)

Mit einer ganz dünnen oder flüssigen Wasserfarbe mahlen. Man zeichnet die Umrisse mit Bleystift, oder auch mit der Feder, und streicht die Farbe erst sehr dünne und wässrig auf, verreibt sie mit einem bloß feuchten Pinsel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas stärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu stark ist, da wäscht man mit bloßem Wasser, in welches der Pinsel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann also im Duschen die Farbe eben so gut wieder schwächen, als verstärken.

Das Duschen ist eine der geschwindesten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deswegen gut, weil

man das helle und dunkle, so wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgestrichene trocken geworden ist, wieder ändern und bessern kann.

Zum Duschen kann man nur die Farben gebrauchen, die sich im Wasser auflösen, daß sie nicht zu Boden fallen, sondern so darin bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber sie müssen sich in das Papier nicht so stark, wie die Tinte einziehen, damit sie wieder abgewaschen oder geschwächt werden können, wo sie zu stark aufgetragen worden. Die hierzu dienlichen Farben sind der schwarze chinesische Dusch, Summigute, Saffran, Wassergrün, Indigo, Ultramarin, Lac, Carmin und verschiedene andre Farben, welche mit Wasser, in dem Summi aufgelöst worden, sehr fein abgerieben werden müssen.



W
 Sayte
 Tonleit
 gegen d
 wie 2
 reine gr
 Ton wi
 Grundt
 braucht
 ten Ton
 chen E
 den Fall
 sehen.

Eine f
 Ebeile i
 keinen d
 theil de
 merkbar
 stand
 wenn je
 ner Ver
 mende C
 maaf n
 andre K
 in den
 ist der
 Körper
 kleinste
 des Eb
 lung ist
 derselbe
 faltigen
 ihr Gle
 kommen
 einseitig
 mit alle
 Erste