

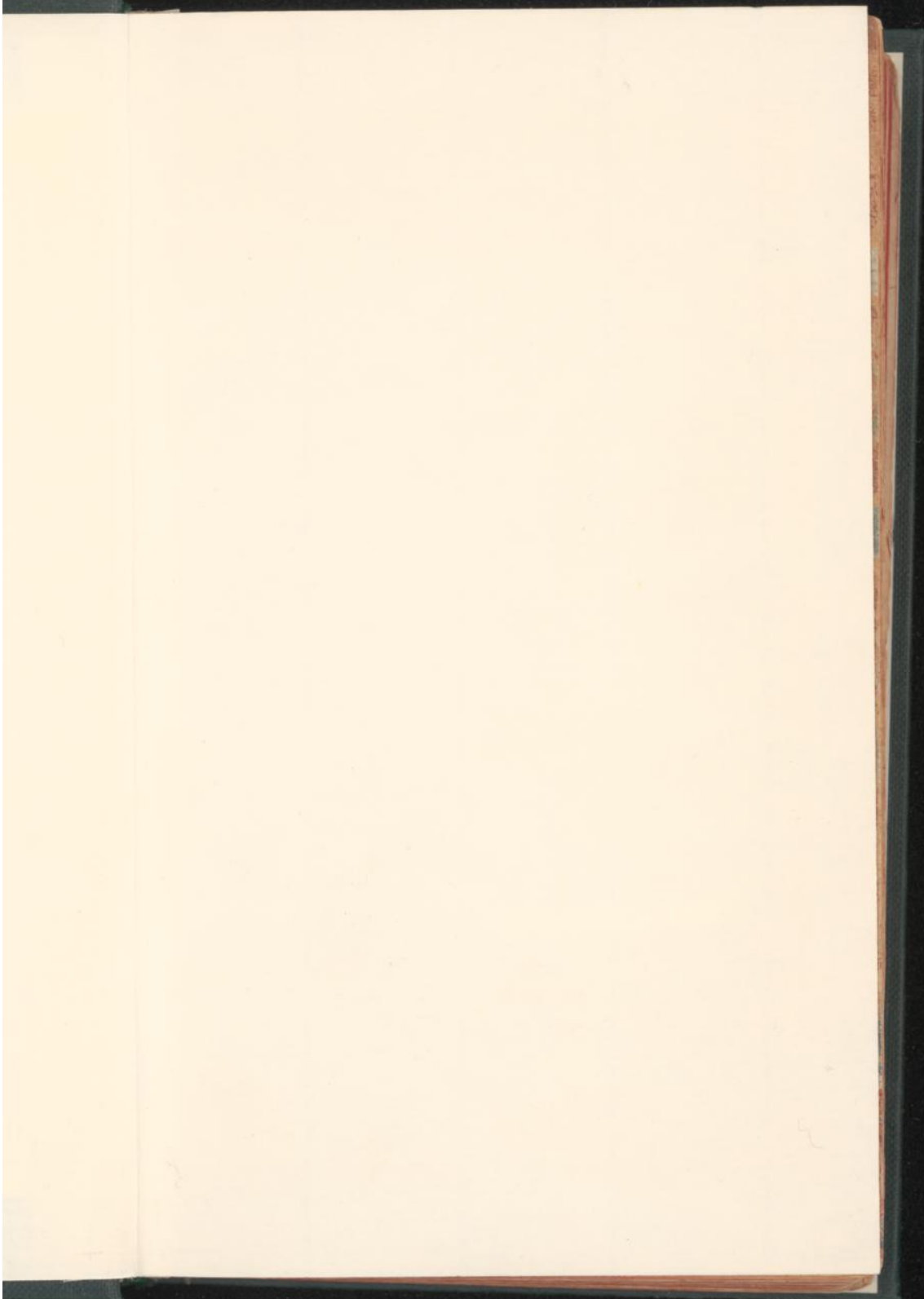
ie

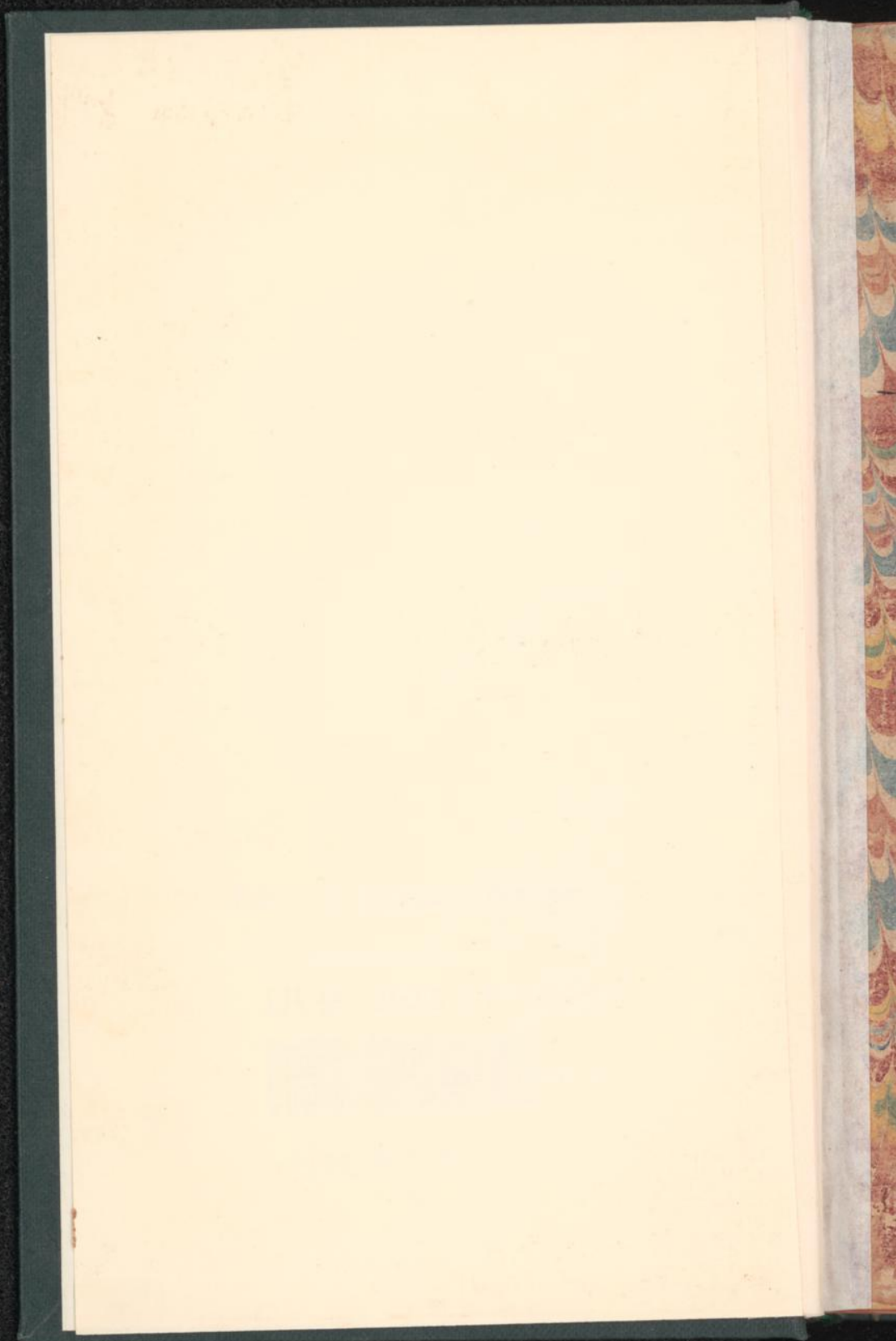
**Nicht ausleihbar** ✓

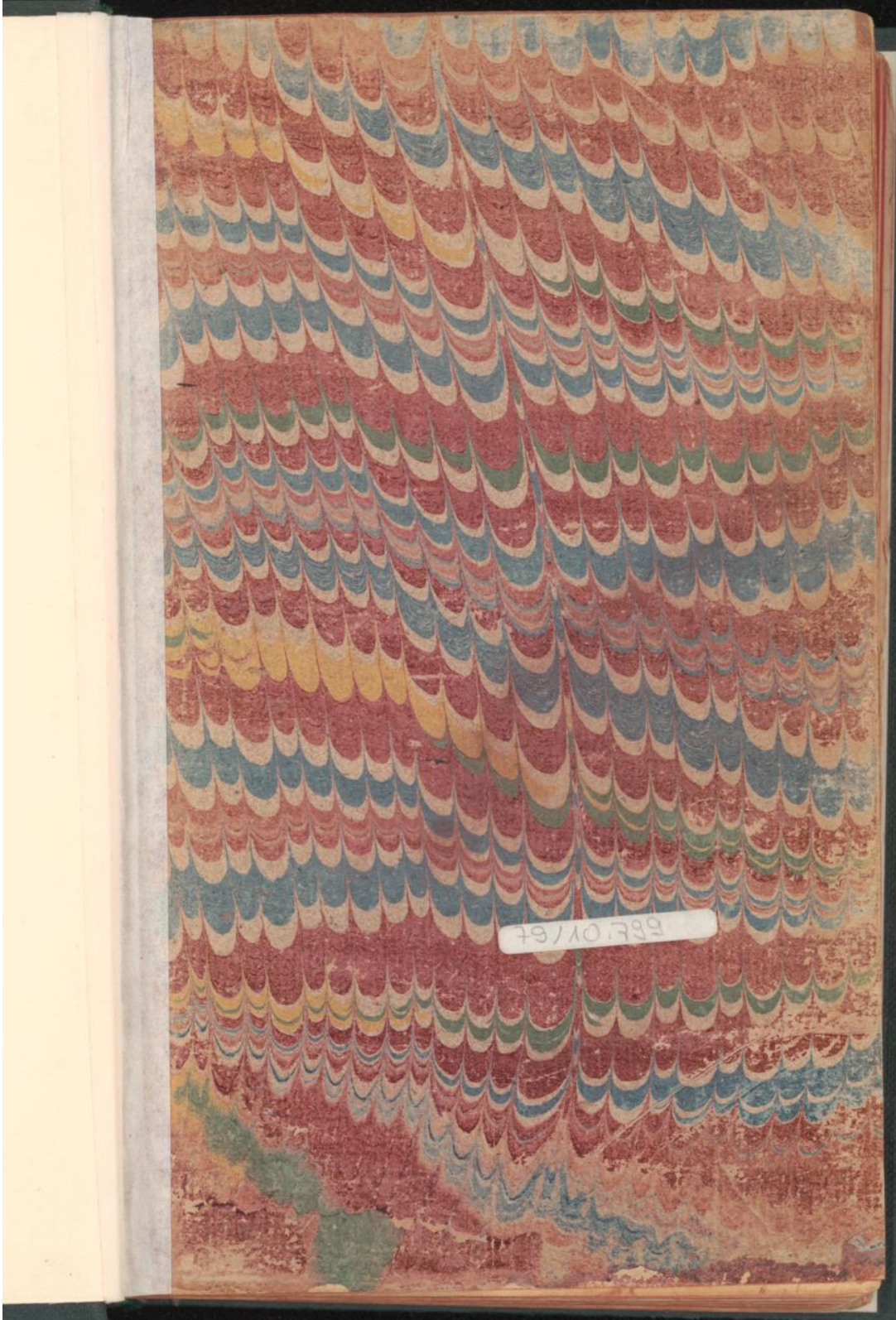
**ULB Düsseldorf**



+4169 907 01







BBF 01/64

S

nad

Mit

---

be

---

Allgemeine Theorie  
der  
**Schönen Künste**

in einzeln,  
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter  
auf einander folgenden, Artikeln  
abgehandelt,

von

**Johann George Sulzer,**  
Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften in Berlin ꝛc.

---

**Zweyter Theil,**

*1. Hälfte von K bis Z.*



---

Leipzig,

bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1775.

Handwritten text at the top of the page, likely a title or header, which is mostly illegible due to fading and bleed-through.

K.H. 328

v. H.

LANDES-  
UND STADT-  
BIBLIOTHEK  
DUISBURG

Handwritten marks in the bottom left corner, including a red 'd' and a black '8'.

ten,  
ih  
und  
gen,  
fen  
ren.  
burg.  
Herr





## V o r r e d e .

**I**ch würde den Leser hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in diesem Theile die meisten und vorzüglichsten Artikel, die in die Musik einschlagen, nicht von mir, sondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem wirklichen Virtuosen herrühren. \*) Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine

2

Arbeit,

\*) Herr Schulze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der musikalischen Sekunst unterrichtet worden, begab er sich in Dienste einer polnischen Fürstin, wodurch

## Vorrede.

Arbeit, der ich selbst bey weitem nicht gewachsen war, auf sich zu nehmen. Von ihm sind also vom Anfange des Buchstabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über musikalische Materien, nur wenige ausgenommen, die ich schon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieser Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den ersten Theil des Unterrichts und Beystandes eines der gründlichsten Consequenzer seiner Zeit, des Herrn Kirnbergers, genossen habe, so war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu sagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meistern in der Kunst eigen ist, vorzutragen. Indessen hat Herr Kirnberger auch in diesem

wodurch er Gelegenheit bekam, zu erwerben, die berühmtesten durch Reisen nach Frankreich Virtuosen zu hören, und da- und Italien sich eine gute Kennt- durch seine Einsicht in die Kunst niß des gegenwärtigen Zustan- zu erweitern. des der Musik in diesen Ländern

## Vorrede.

fem Theile, sowol mir, als dem Herrn Schulze viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leser nichts zu sagen. Denn ich finde es weder nöthig noch schicklich das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den ersten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr ist, wird ohne mühesame Vertheidigung oder Rechtfertigung sich von selbst gegen allen Tadel schützen. Der Theil meiner Theorie, der sich nicht durch seine eigene Kraft halten kann, mag in Vergessenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel bestehen kann, seinen Fall verdiene, und durch keine Schutzschrift vor demselben verwahrt werden könne.

## Vorrede.

Das einzige, dessen ich meine Leser zu überzeugen wünschte, ist dieses, daß ich nichts, ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeschrieben, und daß ich an den Orten, wo ich andre tadle, nie die Absicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, sondern blos die Wahrheit zu sagen, wo ich es für wichtig genug hielt, sie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuschärfen.

Daß es mir einige Kunstrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zuuneingeschränktem Lobe von gewissen Werken des Wißes sprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meynung darüber geäußert habe, sicht mich wenig an. Ich schätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deswegen nicht jeden Gebrauch desselben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die schönen Künste ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken

eines

## Vorrede.

eines bloß spielenden und scherzenden Witzes, so fein er auch seyn mag, sondern von den ernsthafteren Werken bekommen, die auf den großen Zweck, die Besserung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Diese Wahrheit wird auch der wichtigste Kopf gewiß nicht umstoßen; er müßte denn beweisen können, daß die Wolkfarth einzelner Menschen und der Gesellschaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtschaffenheit, sondern auf Witz und lachende Phantasie zu gründen sey.

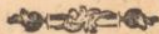
---

Verzeich-

# Verzeichniß

einiger fremder Kunstwörter, über die in diesem  
Werk unter andern Namen eigene Artikel  
vorkommen.

Localfarben S. Eigenthümliche Farben.	Recapitulation S. Wiederholung (Summarische.)
Medaille S. Schaumünz.	Reflex S. Widerschein.
Medailleur S. Stempelschneider.	Resolution S. Auflösung (Ruff).
Modillon S. Sparrenkopf.	Rhetorik S. Redekunst.
Modus S. Tonart.	Roulade S. Lauffe.
Monument S. Denkmal.	Sentenz S. Dentspruch.
Nische S. Bilderblinde.	Simplicität S. Einfalt.
Parquetterie S. Tafelwerk.	Situation S. Lage der Sachen.
Pas S. Schritt.	Stil S. Schreibart.
Paffionen S. Leidenschaften.	Stof, Stokwerk S. Gefchoß.
Platfond S. Defengemähl.	Theater S. Schaubühne.
Poesie S. Dichtkunst.	Triglyphen S. Dreyschlig.
Poet S. Dichter.	Transitus S. Durchgang.
Poetik S. Dichtkunst.	Transposition S. Verfehung.
Point d'Orgue S. Orgelpunkt.	Unifonus S. Einklang.
Proportion S. Verhältniß.	Variationen S. Veränderungen.
	Volute S. Schnecken.



R. Kälber-



S  
chen L  
des Ki  
rade u  
was v  
gleiche  
me Ja  
nen ge  
näher

Diese  
Künfte  
in figu  
gewöhn  
und g  
leidens  
sagt v  
faltem  
Gebliu

\*) S  
L  
Zw



R.

### Kälberzähne.

(Baukunst.)

So nennen einige deutsche Baumeister die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den untersten Theil des Kranzes ausmachen, und also gerade über dem Fries einer Reihre etwas von einander absteigender Zähne gleichen. \*) Schicklicher ist der Name Zahnschnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort sie näher beschrieben werden.

### Kalt.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönsten Künsten, bey mehreren Gelegenheiten in figurlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichsten bedeutet es eine ruhige und gelassene Gemüthsfassung bey leidenschaftlichen Gegenständen. Man sagt von einem Menschen, er sey von kaltem Charakter; (er habe ein kaltes Geblüt) wenn er bey solchen Gelegen-

\*) S. die Figur im Artikel Gebälk, 1 Th. S. 568. wo diese Glieder gerade über der Linie c f sehen.

Zweyter Theil

heiten, da fast alle Menschen in Leidenschaft gerathen, ruhig und gelassen, ohne merkliche Lebhaftigkeit ist. Eine solche Fassung ist, so gut als die Leidenschaft selbst, ein Gegenstand der schönen Künste. Denn ob sie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt; abziehen, und in so fern gebraucht werden, dem menschlichen Gemüthe eine heilsame Wirkksamkeit zu geben, und seine Triebfedern zu spannen; so kann doch die kalte Gemüthsfassung auf mancherley Weise der Gegenstand, oder das Ziel der Werke des Geschmacks seyn. Aber alsdenn muß sie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, sondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Mensch, ist fast immer ein armes, unbrauchbares Geschöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, verdient überall unsre Aufmerksamkeit.

Es scheint um so mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf diesen Gegenstand aufmerksam

4

311

zu machen, da er gewöhnlich ganz übersehen wird. Die meisten Kunst-richter sprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn sie die einzigen wären, worauf die redenden Künste zielen: und selten trifft man in Werken der Kunst merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, für den Künstler ein weniger vortheilhafter Gegenstand seyn, als der durch Leidenschaft aufgebrachte? Dieses werden nur die Künstler behaupten, denen es selbst an einem gewissen Grad der Stärke des Geistes fehlt. Nur diese werden allemal einen aufbrennenden Achilles, einem kalten Regulus vorziehen. Freylich ist es sehr viel leichter jenen, als diesen nach seinem Charakter reden und handeln zu lassen. Der leidenschaftliche Zustand ist dem Menschen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Wirkung der Vernunft ist; darum wird jener dem Künstler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung, und im Genuß leichter, als dieser.

Aber eben deswegen hat der Künstler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, solche schwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feinsten Kennern den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menschen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geistes, über die andern erhebt. Das Kalte ist der Erhabenheit eben so fähig, als das Leidenschaftliche, und rühret noch mehr, weil es seltener ist, und höhere Gemüthskräfte erfordert. Ein Beyspiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchst leidenschaftlichen Gelegenheit in den Mund legt. \*) Qu'il mourût, wird mit Recht unter den

\*) S. Artikel Groß. 1 Th. S. 665.

Beyspielen des Erhabenen angeführet. Sie ist kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geistes. Und so ist der Abschied des Noah und Siphä in der Noachide. \*)

In Absicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar sehr ofte nöthig hat, den trägen Menschen anzutreiben, seine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu ofte sind die Nerven der Seele zu reizbar, und fordern den Einfluß der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epischen und dem dramatischen Dichter, ein ernstliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen sie gleich selten vor, so sind sie dann von desto größerm Gewichte. Selbst die Ode, oder wenigstens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Lust hat in diesem Fach Versuche zu machen, der kann sich dazu am besten dadurch vorbereiten, daß er sich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeschines bekannt macht. Denn nirgend erscheint die Vernunft so sehr in ihrer wahren Stärke, als in diesen beyden Schulen der Philosophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieser Art glücklich zu seyn; wie leicht ist es nicht hier matt und langweilig zu werden? Die Kunst erfordert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar selten ist diese mit der starken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauspielern ist in Ansehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu sagen. Auch da scheint es, daß man auf den feurigen Ausdruck so viel Aufmerksamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergessen wird. Und doch ist dieser überall notwendig, wo der Inhalt selbst bloß Vernunft ist. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berath-

\*) S. Artikel Heroisch. 1 Th. S. 718.



schlagung und der Ueberlegung geschrieben sind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrücklich seyn. In der Kälte des Redners selbst liegt ofte schon die Kraft der Ueberzeugung, so wie er, wie es im Gegentheil ofte durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

Es trifft sich so gar, daß bey sehr wichtigen Gegenständen, die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruck bekommen, als der lebhafteste, feurigste Vortrag hätte bewirken können. Der Schauspieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes seine Größe. Und wie groß ist nicht das, was von dem Epikter erzählt wird, der seinem grausamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton sagt: Ich hatte dir wol vorhergesagt, daß es so kommen würde. Es ist offenbar, daß dieses um so viel stärkern Eindruck machen muß, je kälter es gesagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Malerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenständen das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, so lange sie leben, eine innerliche Wärme haben, sondern auch Landschaften, wo die Natur in ihrer vollen Wirkksamkeit ist, erwecken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar ofte die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewissen Farben schreibt man so gar ein Feuer zu, und so scheinen andre kalt. Die schönen ganzen Farben, besonders wenn sie glänzen, erwecken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber, den Begriff der Kälte. Also ist jedes Ge-

mähl, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der besten Erfindung und Zeichnung sehr viel von seinem Werthe, wie man an den Gemählten des Poussin sehen kann. Je mehr der Maler in Mischung und Zusammensetzung seiner Farben künstelt, und sie, wie die französischen Kunstrichter es wol ausdrücken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil also vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man sie voll und stark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntnis und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meisten Maler würden ins bunte fallen, wenn sie das Warme und äußerst schöne Colorit eines Corregio nachahmen wollten. \*)

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Absterben nennt; die also mit der Zeit kalt werden. Dieses geschieht, wenn der Maler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt, oder übereinander trägt, die sich nach und nach zerstören; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deswegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art

A 2

von

\*) S. Warm.

von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

## K ä m p f e r.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer herausstehenden Stein, oder andren Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch ist an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Kämpfer. Gegenwärtig drückt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposte giebt, das als der Knauff der Nebenpfeiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man sehe die Figur im Artikel Bogenstellung, \*) wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern stehen.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Wiederlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein sehr mageres und kahles Ansehen, wie jedes geübtes Auge fühlen wird, wann es z. B. in Berlin die Fenster an dem Pallast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geschmak, der in dem Gebäude herrscht, erfordert. In den einfachesten Gebäuden, sind es bloße

\*) 1 Theil. S. 240.

Bänder, in zierlichen aber, müssen schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschickliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauff des Nebenpfeilers anzusehen sey. Daraus kann er leichte, nach Maasgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgesimse zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumphbogen des Constantinus mit höchster Beleidigung des guten Geschmaks geschehen ist.

Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geschos, nach ganz einfacher Art gebaut ist; da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oeffnungen, als Bandgesimse durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

## K a r n i e s.

(Baukunst.)

Dieses Wort, das aus dem Lateinischen \*) herkommt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es wird aber durchgehends von Tischern, und auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein, zu oberst an den Gesimsen ist, und eine Kinnleiste genennt wird, \*\*) gebraucht. Dieses Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten sie zu machen, sind hier vorgestellt.

\*) Coronix fr. Corniche.

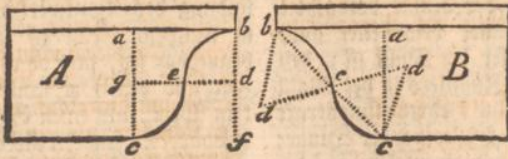
\*\*) S. die Figur Artikel Glied.

In

In be  
der H  
Art n  
und b  
und a  
g, die  
einwe  
Nach  
b c i  
und i  
und c  
schrie  
die B  
werde

Ein  
allen

Die  
Zwei  
cher t  
innerl  
die v  
Form  
Der  
ler u  
Jene  
Kunf  
führ



In beyden Arten ist die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der ersten Art werden die senkrechten Linien a c und b f in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g, die Viertelkreise b e und c c, jener einwärts, dieser auswerts beschrieben. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte b e und c e ein gleichseitiges Dreyek beschrieben, aus dessen Scheitel d, d, die Bogen b e, und c e beschrieben werden.

Rinnleiste ist. Es w. d also eb. nfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden ist die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der ersten Art A, wird die Linie b c in vier gleiche Theile getheilt, so daß b e und c e jede der vierte Theil dieser Linie ist. Aus den Punkten e, werden die Linien e d auf b c perpendicular gezogen, und so lang, als b e oder c e genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen b f und c f gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichseitiges Dreyek, wie die Figur zeigt, gezogen; aus dessen Scheitelpunkten d die Bogen b e und c e gezogen werden.

**Kehleiste.**

(Baukunst.)

Ein Glied in den Gesimsen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte



**Kenner.**

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdient in jedem Zweig der schönen Künste, der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt

haben; dieser empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glücklich oder unglücklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wie fern

er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was ausser der Kunst ist; den Geschmack des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeckt das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilt das Werk bloß nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistens Leuten gegeben, die weitläufige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben; die aus der Manier den Meister erkennen; die die ganze Geschichte berühmter Werke besitzen; die von den mechanischen Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen wissen. Aber alles dieses gehört noch nicht zu dem Wesentlichen der Wissenschaft, die ein Kenner besitzen muß. Die wahre Kenntnis gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Er-

findung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schätzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schicket; er sieht kein Werk, als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zweck bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher in wiefern es seine Wirkung thun könne, oder müsse. Er kennet den Geschmack verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachstums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn. Sein eigener Geschmack ist sicher und überlegt; darum fühlt er die so mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das seiner Bestimmung nach die erste rohe Gestalt des Schönen haben muß, deswegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechanische der Kunst erkennet er für Unvollkommenheiten, hält sie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht. Seine Urtheile über Kunstwerke sind allemal bestimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrücken lobt oder tadelt, sondern immer die besondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen, zu nennen weiß.

Hier entstehen die Fragen, in wiefern der Künstler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunst

Kunst  
hau  
der K  
E  
tig,  
der b  
Kunst  
beträ  
viel  
wird  
sie se  
len fi  
Nicht  
den  
auch  
werd  
einen  
ein K  
ner l  
sich  
Mar  
zügli  
so w  
von  
frey  
ten  
nen.  
richt  
Kun  
nik  
gent  
leite  
nier  
zu  
viel  
zu  
brin  
ten  
wir  
bar  
des  
K  
Ku  
und  
Ken  
nu  
der  
ih

Kunst urtheilen können, und wer überhaupt, über den Werth eines Werks der Kunst der beste Richter sey.

Es scheint natürlich und vernünftig, daß der Künstler in jeder Absicht der beste Richter über die Werke der Kunst sey; und doch leidet dieses eine beträchtliche Einschränkung. Wer viel mit Künstlern umgegangen ist, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß sie sehr selten von gewissen Vorurtheilen frey sind, die sie zu partheyischen Richtern machen. Was Webb von den Malern beobachtet hat, kann auch von andern Künstlern angemerkt werden. „Selten, sagt er, hab ich einen Künstler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewunderer irgend einer besondern Schule gewesen, oder sich nicht an irgend eine besondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen sie, so wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreynen und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung, des natürlich Schönen. Denn ziehen auch die Schwierigkeiten, die sie in der Ausübung der Kunst finden, sie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eitelkeit und etwas Eitelkeit sie verleiten, die Pinselstriche, die ihrer Manier am nächsten kommen, vorzüglich zu schätzen.“ \*) Es gehört so sehr viel dazu es in Ausübung der Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, daß fast das ganze Nachdenken des Künstlers dahin gezogen wird: hat er denn nicht ein sonderbar glückliches und etwas weit reichendes Genie, so bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunst liegende, oder von der Kunst unabhängige Schöne, so wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Mensch in Beurtheilung der Dinge zuerst auf das fällt, was ihm am geläufigsten ist, so fällt auch

die Aufmerksamkeit des Künstlers in Beurtheilung der Kunstwerke, zuerst auf das, was bloß Kunst ist; und gar ofte bleibt er nicht nur dabey stehen, sondern richtet auch wol seine Beurtheilung bloß auf einen einzeln Theil der Kunst. Man sieht also Maler, die den Werth eines Gemäbldes bloß aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonsetzer, die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie schärfen; andre die bloß auf den schönen Gesang sehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter, jedes Gedicht erheben, das wolklingend ist, andre das, was wichtig ist.

Dieses sind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweisen, daß nicht jeder gute Künstler ein guter Richter über den Werth der Kunstwerke sey. Es kann ein Werk in Ansehung eines Theils der Kunst, große Vollkommenheit haben, und doch sehr wenig werth seyn. \*) Daher kommen die einander so gerade widersprechenden Urtheile der Künstler aus verschiedenen Schulen.

Ein Werk ist zwar nie vollkommen, so lang ein wirklich geschickter Künstler Fehler darin entdeckt; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen, als Künstler, nichts auszusetzen haben. Man sieht Gesichter, die jeden Menschen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verschiedenes auszusetzen ist, das doch Niemand aussetzt, als wer über Verhältnis und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Mensch lieft, als die Dichter, die also außer der Kunst gar keinen Werth haben. So sieht man ofte die Tonkünstler mit Entzücken einer

U 4

Musik

\*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting. Dial. II. am Ende.

\*) S. Werke der Kunst.

mmt,  
und  
sicht  
der  
einem  
an,  
rn es  
oder  
t ver-  
e ver-  
ums,  
darin  
npsin-  
gehen-  
slichen  
en ist.  
Men-  
ein ei-  
über-  
annig-  
Schö-  
s nach  
s min-  
wirft  
mung  
Schö-  
weil  
es für  
fertig-  
ler ge-  
erken-  
hält  
lkom-  
nicht  
dafür,  
er me-  
Wert  
Werk  
Kraft  
urtheile  
il be-  
neinen  
ondern  
Voll-  
en, zu  
n wie-  
er und  
en der  
Kunst

Musik zu hören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundsatz annehmen, was an einem andern Orte bewiesen worden ist, \*) daß das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege; so können wir auch behaupten, daß der Künstler, der nicht zugleich die Kenntnis des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunstwerke sey.

Wollt ihr wissen, ob ein Werk Kunstmäßig sey, so fraget den Künstler darüber; verlanget ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzweck der Künste schätzbar sey, so fraget den Kenner; aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entscheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen soll, dieses müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage wiesern jederman berechtigt, oder tüchtig sey, über Künstler und Kunstwerke zu urtheilen, ist alt; und Cicero spricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiesern Apelles der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über seine Gemälde zugestanden hat. Die Sache läßt sich auf ganz einfache Grundsätze bringen, und völlig entscheiden.

Wir müssen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläufigkeit geschehen. Jede klare Vorstellung, auf die wir Achtung geben, würkt entweder auf unsre Empfindung, oder sie beschäftiget unsre Vorstellungskraft. Jenes geschieht auf eine mechanische, uns meistens unbekante Weise, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck von der Sache empfinden: dieses äußert sich auf zweyerley Art; entweder bestreben wir

\*) S. Werke der Kunst.

uns die Sache deutlich zu fassen, oder wir beurtheilen sie. Diese drey Wirkungen zeigen sich gar oft auf einmal, so daß wir sie nicht unterscheiden. Daher geschieht es nicht selten, daß wir von den vorkommenden Gegenständen ganz unbestimmt sprechen, und Empfindungen wie Urtheile aussprechen. Anstatt zu sagen, die Sache gefalle, oder mißfalle uns, sagen wir, sie sey schön, vollkommen, gut, oder schlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wohlgefallen, oder Mißfallen, kommt gar ofte nicht von der Sache selbst her, sondern entsteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung sie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieses schreiben wir ofte den Gegenstand zu, wo es doch nur von uns selbst herkommt.

Auf diese Weise muß nothwendig in unsern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entstehen. Aber es mangelt der Critik nicht an dem Leitfaden, vermittelst dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden. 1. Den unmittelbaren Eindruck des Wohlgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwirkung unsrer seits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen, oder mißlungenen Bemühung entsteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorstellung von dem Gegenstand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erste ist, wie schon angemerkt worden, ganz mechanisch, wie der Geschmak an Speisen, und diese Art des Eindrucks haben wir von den Sachen, indem sie sich unsrer Vorstellungskraft darstellen, es sey daß wir sie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolgt niemals,

mal  
Sach  
kung  
theil  
wir  
gen e  
re ob  
dani  
W  
wird  
schm  
der  
den  
ge, d  
len.  
traue  
schen  
ihn  
2. W  
ten, r  
scheid  
Abste  
pfind  
tigste  
heit,  
Wert  
Urbil  
chen  
D  
worte  
gehör  
und  
feiner  
ist; n  
nicht  
beschr  
nicht  
nehm  
Mens  
leben  
angen  
mäßig  
(wenn  
angen  
werde  
richtig  
art a  
ser M  
Sinn  
schon

mal, als nach einer Bestrebung die Sache zu erkennen, weil sie eine Würkung dieser Bestrebung ist. Das Urtheil aber hat nie statt, als da, wo wir den vorhabenden Gegenstand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinstimmung damit entdecken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wer über Werke des Geschmacks oder der schönen Künste der beste Richter sey, so müssen wir den hier entwickelten Begriffen zufolge, diese Frage in drey andere zertheilen. 1. Wem soll man am meisten trauen, wenn er nach den mechanischen Eindrücken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Wessen Urtheil soll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entscheiden, ob es einen Werth hat, in Absicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer ist der zuverlässigste Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in so fern es einen gewissen Urbild oder idealen Muster entsprechen muß?

Die erste Frage wird also beantwortet. Jeder Mensch, der dem Werk gehörige Aufmerksamkeit zuwendet, und so viel Besonnenheit hat, daß er seiner eigenen Empfindungen gewiß ist; muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeständigkeit beschuldigen wollen, der sie gewiß nicht schuldig ist; so müssen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menschen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen besondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausspruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) ist richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern sehr viel darin ab. Dieser Mensch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat sein Gefühl schon durch lange Übung geschärft.

Ihm ist nun schon angenehm, was der erste noch gar nicht fühlt; ihm ist das schon zu rohe und hart, was dem ersten gerade recht ist. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deswegen, daß die Gründe der Empfindung verschieden seyen; denn ehedem urtheilte, der nun feinere Kenner, eben so, wie ist, der noch ungeübte; sondern weil jeder das Angenehme nur denn empfindet, wenn es das Maas der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man also nicht fragen, wer am richtigsten urtheile, sondern wer den feinsten Geschmack habe. Der gemeine Mann, der in seinen Lustbarkeiten noch roh ist, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze, und etwas grobe Lustbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte sie ehedem; ist aber, da er schon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze; und Lustbarkeiten, die ihn auch nicht erschüttern. Dieser hat also recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunstrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rücksicht auf den Zuschauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn sie für rohere Zuschauer bestimmt, und die feinere, wenn sie für feinere Menschen gemacht ist. Obgleich also die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede ist, ganz mechanisch ist, so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt, oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget.

Sollen wir Europäer, dem Asiater ein unrichtiges Gefühl zuschreiben, wenn wir seine Musik unharmonisch, grob und barbarisch finden? Keinesweges; wir müssen ihm auf sein Wort glauben, daß sie ihn ermuntere. Diese Wirkung hätte sie auch auf uns,

wenn wir so ungeübet wären, als er. Aber den könnten wir auszischen, der uns mit einer Musik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft absprechen, der mit einer feinen und sehr künstlichen Symphonie, ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anstrengung des Geistes, deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, gesehen. Der unmittelbare Zweck der schönen Künste geht nicht auf deutliche Erkenntnis; da sie aber eine von den Ursachen des Vergnügens ist, so ist sie in so fern doch ein Gegenstand derselben. Gar ofte kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der schönen Künste haben, aus dem gesuchten Uebergang, von undeutlicher Erkenntnis zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatischen Dichter, der eine verwickelte Handlung deutlich entfaltet, und so zu Ende bringt, daß jede Ursache ihre natürliche Wirkung erreicht. In dem Umfang der schönen Künste, giebt es häufige Schönheiten von dieser Art. Also kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer diese am besten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menschen, die dieses Vergnügen nicht kennen, weil sie das Bestreben deutlich zu erkennen nie fühlen; diese würden also über diesen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man sagen, daß die verständigsten Menschen sich am meisten bestreben, überall, wo es angeht, deutlich zu sehen. Dieses Bestreben aber kommt sowol von einem dazu angebohrnen Triebe, den Menschen von viel Verstand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wissenschaften. Ob ein Werk

der Kunst gut angeordnet sey, daß das Ganze einen gewissen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwickelte Handlung sich gut entwicke; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beschreibung ordentlich und bestimmt sey; ob ein Bild, ein Gleichnis, eine Metapher, von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich sey, und noch andre Fragen dieser Art, kann der Verständigste und der Philosoph am besten beantworten, wenn er sonst gleich weder Kenntniß der schönen Künste, noch einen geübten Geschmack hat.

Hingegen bleibt ein Zweig des Vergnügens aus deutlicher Erkenntnis, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in so fern er daher entsteht, bloß dem Künstler und dem Kunstrichter; das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunst setzt eine Wissenschaft voraus, die der Kunstrichter in dem vollkommenen Werk anschauend erkennt. Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzelne Regel des harmonischen Sazes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landschaft, hat der die Theorie seiner Kunst besitzende Mahler, alle Regeln der Perspektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und sieht die Uebereinstimmung des Werks mit denselben. Gar ofte ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunstrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlt. Wo die Rede von dieser Art der Vollkommenheit ist, da sind sie die einzigen Richter.

Nun ist noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil sowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derselben betrifft. Beynahe in jedem Werke

Wer  
deru  
wiff  
ge,  
Die  
der  
und  
che  
dun  
sit,  
steh  
sche  
Vol  
Sch  
türk  
beun  
sehr  
tige  
derr  
eige  
steh  
keit  
Obi  
eine  
ver  
len;  
rich  
cher  
Bli  
nir  
Ph  
bild  
ein  
nur  
Ge  
Me  
die  
da  
sch  
ster  
in  
lich  
ma  
oft  
det  
die  
die  
Ne  
Au



Werke der Kunst, machen die Schilderungen, oder die Darstellung gewisser in der Natur vorhandenen Dinge, das vornehmste des Inhalts aus. Die Dichtkunst schildert Charaktere der Menschen, bildet jede Tugend und jedes Laster ab; drückt die Sprache jeder Leidenschaft und Empfindung aus; dieses thut auch die Musik, und die zeichnenden Künste bestehen ganz aus Schilderungen. Es scheint der wichtigste Theil ihrer Vollkommenheit zu seyn, daß diese Schilderungen bis zur Täuschung natürlich seyen. Wer soll nun dieses beurtheilen? Hier ist die Antwort sehr leicht. Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunst eigene Art des Ausdrucks richtig versteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntniß der eigentlichen Kunst. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verstehen, ist es möglich zu beurtheilen; ob die Töne die man höret, ein richtiger Ausdruck einer leidenschaftlichen Sprache seyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur sehr helle Vorstellungen von Physiognomien, von redenden Gesichtsbildungen und Stellungen hat, ist ein zuverlässiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem historischen Gemälde: und so ist ein Kenner der Menschen ein guter Richter, der Gedichte, wenigstens der einzeln Theile, da Menschen und menschliche Eigenschaften geschildert werden. Die besten Richter sind in diesem Stück die, in deren Köpfen das reineste Tageslicht leuchtet. Dieses ist nicht allemal der Fall der Künstler; die gar ofte durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorstellungen sind die lebhaftesten, aber nicht allemal die richtigsten und deutlichsten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunst eigenen Ausdruck erfordert. Man mag noch

so deutliche und so bestimmte Begriffe von allem, was zum Menschen gehört, haben; so kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man sich nicht völlig mit seiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdrucks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und so verhält es sich auch mit den übrigen Künsten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältnisse nachgedacht, und sein Auge nie an Zeichnung und Gemälden geübt hat, dem ist doch in der Sprache der zeichnenden Künste nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unsrer Vorstellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunsterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunst erlangt wird. Demnach urtheilet der philosophische Kenner hier am besten; obgleich auch jeder Mensch von hellem Geist wol urtheilen kann.

Noch ist vielleicht die wichtigste der hier untersuchten Fragen übrig. Was wird dazu erfordert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerst muß der Grund angegeben werden, auf den sich dieses Urtheil stützen soll; darüber ist in einem andern Artikel gesprochen worden. \*) Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunst auf etwas bestimmtes abzielen müsse. Seinen Zweck, das was es seyn soll, muß man aus seiner Art abnehmen können. Ist dieses geschehen, so hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen ist, und der wird es am besten beurtheilen, der sowol das Urbild, als das Werk am vollkommensten gefaßt hat: fehlt uns das Urbild, so können wir dem Werk überhaupt keine Stelle nicht anweisen.

Welcher

\*) S. Werke der Kunst.

daß  
der  
ver-  
sichle;  
zählt,  
d be-  
leich-  
erklä-  
rind-  
n die-  
e und  
orten,  
menis  
geüb-

des  
kennt-  
über  
ern er  
instler  
ernü-  
kennt-  
breten  
lkom-  
get ei-  
Kunst-  
Werk  
inseher  
if, wie  
armo-  
t wor-  
er voll-  
st, hat  
besitzen-  
spektiv  
endunt-  
d sieht  
eks mit  
s Ver-  
ler und  
Kunst  
Werke,  
innerer  
von die-  
ist, da  
e übrig,  
ganze  
eile der-  
n jedem  
Werke

Welcher verständige Mensch würde die Frage beantworten, ob ein gewisses Instrument gut sey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen soll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekanntem Art sähen; so könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleiß und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt sey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Festigkeit habe: aber ob der Baumeister in der Anlage, und in der Einrichtung, sich als ein verständiger Mann, oder als ein leichtsinniger Kopf gezeigt habe, davon können wir gar nichts sagen. Wir wissen ja nicht, was es für ein Gebäude ist.

Es giebt gar viel Liebhaber, die diese so sehr einfache und so einleuchtende Grundsätze der Beurtheilung ganz aus den Augen setzen. Und daher kommt es, daß sie denn auf gutes Glück loben und tadeln, oder daß sie sich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wissenschaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunst zu urtheilen. Dieser Wahn macht, daß sie jedem, den sie, bisweilen sehr unverdienter Weise, für einen Kenner halten, nachsprechen, und aus vollem Munde loben, oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß so mancher Künstler ohne Verdienst, oder Schuld, in einem guten oder schlechten Rufe steht.

Gleichwol ist es keine schwere Sache zu wissen, was in jeder Kunst, jede Art des Werks eigentlich seyn sollte. Wem fällt es schwer zu begreifen, daß das historische Gemälde Menschen vorstellen müsse, die in einer interessanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall versammelt sind; daß des Malers Schuldigkeit ist, uns diese Handlung so vorzustellen, daß das was jede der gemahlten Personen da-

bey empfindet, in ihrem Gesicht, in ihrer Stellung, und in ihren Gebärden, richtig und lebhaft ausgedrückt werde? Hat man nun Begriffe von einer solchen Handlung; besitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenschaftlichen Mienen, Gebärden, und Stellungen; so ist gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wissen, daß jedes Tonstück entweder Aeußerungen eines in Leidenschaft gesetzten Herzens, durch den Gesang ausdrücken, oder unser Gemüth in gewisse Empfindung setzen soll? Selbst die Werke der dramatischen Dichtkunst, über deren Beschaffenheit die Kunstrichter so geheimnißvoll sprechen, sind gar nicht schwer zu beurtheilen. Man darf sich nur erst sagen, daß das Schauspiel eine interessante Handlung vorstellen müsse, bey welcher wir das Verhalten der interessirten Personen, so natürlich vor uns sehen, als wenn die Sache selbst vor unsern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauspieler nicht bloß für diesen Fall erdichtete, sondern wirklich in diesem Handel begriffene Personen wären. Welcher Mensch von einigem Nachdenken wird sich denn scheuen sein Urtheil zu sagen, ob das Schauspiel ihm das wirklich gezeigt hat, was er hat sehen wollen? Oder was für Wissenschaft gehört dazu, zu sagen, ob die Handlung, die wir sehen, eine interessante und natürliche Handlung sey; ob dieser Mann, den man uns, als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachsüchtigen Menschen beschrieben hat, wirklich ein solcher sey?

Also brauchen bloße Liebhaber sich gar nicht um die Regeln der Kunst, sondern bloß um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zweck der verschiedenen Arten der Kunstwerke zu bekümmern. Nach diesen

sen  
Ku  
den  
urt  
Be  
Eu  
gef  
fac  
leic  
we  
Ge  
läß  
ma  
das  
daß  
geb  
ich  
für  
kön  
len  
leic  
Bu  
1  
the  
unf  
ser  
Sc  
her  
sch  
gel  
Ge  
Ku  
um  
gen  
fen  
bal  
Ge  
che  
jed  
vor  
die  
Ein  
Re  
5  
Ku  
der  
urt  
Kur  
unt

sen

sen Begriffen, können sie ohne alle Kunsttheorie, das Wesentlichste von dem Werth solcher Werke selbst beurtheilen. Rousseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verstandes und Herzens geschriebenen Bücher, einen sehr einfachen Grundsatz angegeben, der sich leicht auf die Beurtheilung der Kunstwerke, in so fern sie zu allgemeinem Gebrauch bestimmt sind, anwenden läßt. „Ich meiner seits, läßt er jemand sagen, habe keine andre Art, das, was ich lese, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorstellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leser nicht zum guten lenkt.“\*) Mit diesem Grundsatz ist es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben so leicht würde die Beurtheilung der Kunstwerke seyn, wenn unsre Kunsttrichter und die Verfasser der mannigfaltigen periodischen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geschmacks beurtheilet werden, sich angelegen seyn ließen, anstatt so viel Geheimnisvolles von den Regeln der Kunst, in einer dem gemeinen Leser unverständlichen Kunstsprache, zu sagen, ihn auf die rechte Spuhr hülfsen, selbst zu urtheilen. Dieses wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunst überhaupt, und jedes Zweiges derselben besonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und so die allgemeine Critik in ihrer wahren Einfachheit darstellte, und auf populäre Kenntniß zurückführte.

Man überlasse den Künstlern und Kunsttrichtern über die Geheimnisse der Kunst, und über die Regeln zu urtheilen, und halte sich an die Würdigung, die ihre Werke auf verständige und nachdenkende Menschen machen.

\*) Nouvelle Heloïse T. I. Lett. 13.

Wem ist etwas daran gelegen zu wissen, nach was für Regeln das Kleid gemacht ist, das ihm gut sitzt und commod ist; oder wie die Speise zugerichtet worden, die ihm gut schmeckt, und wol bekommt? Man bekümmere sich nur erst überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte sich ein Urtheil über die Beschaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was sie eigentlich seyn soll. Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst; so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmack allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber, zuletzt ein Kenner werden. Man setze, daß bey einem noch etwas rohen Volke, dramatische Schauspiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geschmack dieses Volkes für solche Schauspiele nach und nach anzubauen. Wenn dieser Kenner verständig genug ist; so wird er sich begnügen das Volk nur auf die ersten Grundbegriffe der dramatischen Kunst aufmerksam zu machen. Er wird ihm sagen, daß es die verstellten Menschen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derselben, gerade so beurtheilen soll, wie es die Menschen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor sich findet; er wird ihm bloß rathen, das für schlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch schon einigermaßen kennt, widerspricht; die erdichteten Menschen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur ist, die abgeschmakt reden und handeln, wie gar kein Mensch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug seyen; ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder schon verfeinert seyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Diese Dinge werden sich allmäh-

allmäh-

allmählig von selbst einfinden. Wenn der Mensch nur einmal auf dem rechten Weg des Geschmacks und des Nachdenkens ist, so geht er von selbst weiter. Aber wen man durch willkürliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverständlicher Vorschriften, den Weg schwer gemacht hat, dem ist hernach sehr schwer wieder fortzuhelfen.

## K i r c h e.

(Baukunst.)

Aus der Bestimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeister den Plan seiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen ist die gemeinsten öffentlichen Gebäude sind, so verdienen sie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeisters. Weisentheils sind sie zu einem doppelten Gebrauch bestimmt; zur Anhörung der geistlichen Reden, und zur Feyer gottesdienstlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Protestanten, wo das erstere die Hauptsache ist; andre aber, wie die größten und prächtigsten Kirchen der Römisch-Catholischen Christen, sind vorzüglich zum zweyten Gebrauch bestimmt, und der erstere ist nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeister beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet sind, werden natürlicher Weise so angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Absseiten, und den Chor. Das Schiff ist der vornehmste und größte innere Platz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien steht. Die Absseiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her, gemächlich in das

Schiff kommen könne. Der Chor ist der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum ist er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über daselbe erheben, damit alles was darauf vorgeht, von dem im Schiffe versammelten Volke könne gesehen werden. Die Halle ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz stoßen.

An der vordern Seite des Chors steht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor selbst ist nach einer eyförmigen Figur abgerundet, und hat von oben seine eigene gewölbte Decke. Beydes darum, weil der Chor der Platz ist, wo die zum Absingen der Hymnen und anderer Gefänge bestellten Sänger stehen. Darum muß der Baumeister den Chor nach den Regeln der Akustik, oder der Wissenschaft, der besten Verbreitung des Schalles einrichten. Was in dem Chor gesungen wird, muß ohne verwirrenden Widerschall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben dem Chor sind noch ein paar besondere Abtheilungen, davon eine die Sacristey genannt wird, wo die zum Gottesdienst gehörige Geräthschaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienstlichen Feyer sich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchturm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff seine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geschmak, der in einer solchen Kirche, sowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich herrschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk der Baukunst, wo der Baumei-

Baumeister so viel großen Geschmak nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblick, muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da seyn: auch nichts schimmerndes, das nur blendet. Einfach mit Größe verbunden, ist der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum sind einzelne, hier und da zerstreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Deckengemählde über dem Schiff, ist das Vorzüglichste. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, so müssen sie sich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile desselben ausmachen, welches allemal möglich ist. Alle einzelne Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, so gebräuchlich sie auch sind, streiten gegen den wahren Geschmak, der in einem solchen Gebäude herrschen soll.

Vielleicht ist eine einzige besondere Anmerkung hinlänglich, einem verständigen Baumeister die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es ist in Brüssel eine Kirche, (auf den Namen derselben besinne ich mich nicht mehr) wo an jedem Pfeiler des Schiffs, die Statue eines Heiligen steht. Diese Statuen sind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude, aber zum Ganzen thun sie nicht die geringste Wirkung, weil jede für sich steht, die eine vorwärts nach dem Altar, die andre gerade vor sich, die dritte nach der Halle zu kehrt u. s. f. Wie leichte wär es da gewesen, alle diese Statuen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte sie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn sie dem Volke das Beyspiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Person. Dergleichen Verzierungungen dienen die Wirkung des

Ganzen zu verstärken, und sind der wahren Absicht der Kunst gemäß.

Es ist sehr gewöhnlich, daß an den Abseiten der Hauptkirchen verschiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieses ist, ob es gleich durchgehends üblich ist, ein Mißbrauch, gegen dessen Fortpflanzung die Baumeister arbeiten sollten. Denn dieses hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz besondere Gelegenheiten dienende gottesdienstliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menschen kommen; können ja besondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieses wenige kann hinlänglich seyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen, oder bauen lassen, zu zeigen, wie nöthig es sey, überall auf den wahren Zweck der Sachen zu sehen. Auch diesem Theile der Kunst, fehlet es noch an einer wahren gründlichen Critik, die den Baumeister in seinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkürlich verfährt, so läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die protestantischen Kirchen, erfordern eine andre Anordnung, der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an dessen Stelle, am Ende des Schiffs ein etwas erhabener Platz ist, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke sichtbar sind. Auch die Abseiten sind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk versammelt ist, ehe mit dem Gottesdienst der Anfang gemacht wird. Indessen schaden die Abseiten nichts, wenn sie als Gänge gebraucht werden: nur müssen sie nicht, wie häufig geschieht, zu eben dem Gebrauch bestimmt werden, als das Schiff; denn es ist geradezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu stellen, wo es weder den Prediger, noch die Geistlichen sehen kann, die in andern gottesdienstlichen

er Chor  
iener der  
iche ver-  
Ende des  
über das  
was dar-  
hiffe ver-  
hen wer-  
am Ein-  
r Kirche  
offenen

s Chors  
n Schiff.  
er ersör-  
hat von  
e Decke.  
Chor der  
igen der  
e bestell-  
muß der  
den Re-  
Wissen-  
ung des  
in dem  
hne ver-  
t, und  
hiff ver-

ein paar  
von eine  
wo die  
Geräth-  
u. d. gl.  
die Die-  
nstlichen  
ndre Ab-  
er Trep-  
arm und  
führt.  
ine eige-  
Gebälke  
Säulen

solchen  
innern  
erungen  
ist, ist  
Und es  
wo der  
Baumei-

lichen Berrichtungen begriffen sind. Kirchen, wo diese Ungereimtheiten vorkommen, und sie sind nicht selten, beweisen, wie wenig man auch in einem so wichtigen Gebrauch der Baukunst, nach Grundsätzen verfährt.

Das Wichtigste bey Anordnung einer protestantischen Kirche, ist eine solche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne gesehen und auch verstanden werde. Dazu ist nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteste. Ein nicht allzulängliches Viereck, geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, sondern an einer schmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung ist es, die ich irgendwo gesehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstisches und Taufsteines, eine Art einer sogenannten Emporkirche steht, an deren Mitte die Kanzel ist.

Um in solchen Kirchen den Platz ins engere zusammen zu ziehen, wird oft über die Abseiten eine offene Gallerie herumgeführt, die man Emporkirchen nennet, weil der Platz, da das Volk sitzt, empor gehoben ist. Dieses ist überall nöthig, wo die Versammlung sehr zahlreich ist, und der Zuhörer über Tausend sind. Denn ein Schiff diese zu fassen, würde schon zu groß seyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verstanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen bestimmt sind, ersodern inwendig eben keine Pracht, wenigstens keinen Reichthum; denn dieser würde nur die Aufmerksamkeit stören. Also kann man sich hier mit edler Einfachheit, und mit den schlechterdings wesentlichen Verzierungen der Baukunst begnügen. Aber diese Kirchen müssen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieses die Zuhörer, die den Prediger im Gesichte haben müssen, blen-

den würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet seyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anstand haben, daß kein Mensch von Geschmack sich an irgend etwas stoße. Weiß sollten Decken und Wände, nicht gelassen werden, weil sie blenden; eine sanfte grünliche oder röthliche Farbe, schitet sich besser. Ueberall aber müßte auf die höchste Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit gesehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den ersten Anblick Größe und Würde zeigen. Große Partien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierathen der Wohnhäuser; weit mehr glattes, als buntes; wenigstens ein schönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und veredelmekeltes Hauptportal. Die Thürme, wenn sie nur gute Verhältnisse haben, geben den Kirchen ein schönes Ansehen. Weit mehr aber eine Cupel. Die sehr hohen und schmalen, wie Nadeln gespizten Thürme sind Einfälle eines schlechten arabischen Geschmacks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, stehen am besten.

Schon die Griechen hielten in den schönsten Zeiten der Baukunst, die jonische Ordnung für die schicklichste zu den Tempeln ihrer Götter \*), und sie ist es auch für unsre Kirchen. Wir wollen die dorische Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß kein Baumeister die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieses nach antiker Art, mit Opferthieren und Hirschädeln von Opferthieren zu verzieren. Was sich für einen heidnischen Tempel schikte, kann darum nicht an einer Kirche stehen.

Billig sollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze gesetzt seyn. Nur die Klosterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöstern müssen

\*) S. Ionisch.

müssen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnisplätze zu machen, ist ein Mißbrauch, über den schon lange geschrieben wird. Zu Monumenten für Verstorbene könnten sie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis selbst.

Die größte, schönste und prächtigste Kirche der Welt ist wol die Peterkirche in Rom, und nach dieser die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunst, die jemals unternommen worden. Der Jesuit Bonanni hat eine eigene Geschichte der Peterkirche geschrieben. \*) Um denjenigen Lesern, die selbst nicht an die Quellen der Kunstnachrichten kommen können, einigen Begriff von diesem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an.

Das Ganze dieses erstaunlichen Werks besteht aus der Kirche selbst, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit ist. Diesen Vorhof schliesen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen stehen. Das Dach über die beyden Säulengänge ist flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, besetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegen über, steht der berühmte Obeliscus des Sesostris, den ehemals der Kayser Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabst Sixtus V. durch den berühmten Baumeister Fontana in diesen Vorhof hat setzen lassen. \*\*) Dieser Obelisk ist von Granit aus einem Stück, 80 Fuß hoch, ohne das Postament, das an sich 32 Fuß hoch ist.

\*) Historia templi Vaticani Romæ. 1700. Fol.

\*\*) Die Beschreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man bey Plinius Hist. Nat. L. XVI. c. 40. lesen.

### Zweyter Theil.

Die Kirche selbst ist ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauern mit eingerechnet, beträgt 970 römische Palmen, oder 666 $\frac{2}{3}$  pariser Fuße. Die Breite des Gewölbes über das Schiff ist 123 Palmen, und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauern 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt sich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeister della Porta und Fontana ausgeführt worden. Am Haupteingang ist eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen ist.

Den Anfang zu diesem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeister Bramante. Nachher haben die größten Meister der Kunst, M. Angelo, Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini u. a. ihre Kunst daran gezeigt. Fontana, der ein eigenes Werk über diese Kirche geschrieben hat, schäset, daß es zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemälden, Statuen und Denkmälern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zuletzt an die Cupel 215 Fuß hoch, und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß. \*)

### Kirchen-Musik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste

\*) S. Description de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guill. Dugdale & de Christ. Wren.

älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsetzer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernehme, die Materie von der mannigfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grundaus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdecken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches, als unschicklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichsten Formen der Kirchenmusik einschränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerst kommt der Choral in Betrachtung, oder das Absingen geistlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verschiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder ursprünglich einstimmig, und die Gemeinde sang sie im Unisonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein solcher Gesang klingen, da viele Stimmen beständig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieses Gesanges durch die Orgeln etwas zu verbessern gesucht; wiewol es nicht hinlänglich ist. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Gesang vierstimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten ist. Die ursprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal festgesetzte Gesang genannt, zu

welchem noch andre Stimmen mußten fertig gemacht werden.

Daher geschiehet es noch ist, daß in den meisten Kirchen von der Gemeinde nur die ursprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus gesungen wird, da die andern Stimmen unter einen besonders dazu bestellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonsetzer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach seinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu fertigsetzt. Und hieraus läßt sich auch verstehen, was die Lehrer der Musik damit sagen wollen, wenn sie in der Anweisung zum Satz vorschreiben, daß der Cantus Firmus bald in diese, bald in eine andre Stimme soll verlegt werden. Von diesem unverzierten und schlechten Choral ist in einem andern Artikel gesprochen worden. \*)

Man hat hernach diesen Choral nicht nur noch mehrstimmig gemacht, sondern ihm noch verschiedene andre Formen gegeben, und einige Stimmen davon verschiedentlich ausgezigt: daher der sogenannte figurirte Gesang entstanden ist, von dem gegenwärtig so viel Mißbrauch gemacht wird, daß man ofte sich bey der Kirchenmusik besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey.

Der figurirte Kirchengesang hat nach Verschiedenheit der Gelegenheiten mancherley Gestalt angenommen. Der Choralgesang selbst wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beygehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Jagenart gesetzt sind, begleitet wird. Diese Art kann von großer Wirkung seyn, wenn der Tonsetzer sich nur keine Ausschweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruck sieht.

\*) S. Choral.



sieht. Sie schicket sich auch nicht zu jedem Inhalt des Gesanges, sondern nur da, wo natürlicher Weise eine Menge Menschen zugleich verschiedentliche Empfindungen äußern können. Es würde höchst ungereimt seyn, stille Empfindungen der Andacht auf solche Weise setzen zu wollen.

Um den Gesang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterstützen, wurden auch Instrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Bass, und die Posaunen um einige Singestimmen zu verstärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrigen Instrumente in die begleitenden Mittelsstimmen ein.

Um dem Kirchengesang mehr Mannigfaltigkeit zu geben, suchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzelne Verse nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige Choralmäßig, andre durchgehends als Fugen gesetzt, und denn verschiedentlich von ausfüllenden Instrumentstimmen begleitet wurden. Auf diese Art werden bisweilen Psalmen und Hymnen gesetzt. Dabey hat nun der Tonsetzer vorzüglich darauf zu achten, daß diese Abwechslungen nicht willkürlich seyen, sondern sich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus so gemacht seyn, daß einige Verse desselben am besten nach Art eines Chors, andre, als eine rauschende Fuge, und noch andre, nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, gesungen werden. Dieses muß der Tonsetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die schicklichste Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer solchen Musik macht, den Inhalt zu diesen Abwechslungen einrichten.

In der römisch Catholischen Kirche hat die Kirchenmusik ihre bestimmten und festgesetzten Formen, die unverändert beygehalten werden; bey den Protestanten aber haben Dichter und Tonsetzer sich neue Formen erlaubt, und sind nicht allemal glücklich dabey gewesen. Mit der Einführung geistlicher Cantaten haben sich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweifende Geschmak der Opermusik herein gekommen. In einigen protestantischen Kirchen Deutschlands ist man so gar auf den abgeschmackten Einsall gekommen, die Kirchenmusik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat Dratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beständig untereinander abwechseln; so daß eine Handlung von verschiedenen Personen vorgestellt wird. Eine Erfindung eines wahrwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geschmaks noch an vielen Orten beygehalten wird. \*)

Rousseau hält davor, daß die einfachste Kirchenmusik, aus den Trümmern der alten griechischen Musik entstanden sey. Es ist der Mühe wol werth, daß wir seine Gedanken hierüber hersehen. „Der Cantus Firmus, sagt er, so wie er gegenwärtig noch vorhanden ist, ist ein, zwar sehr verstellter, aber höchstschätzbarer Ueberrest der alten griechischen Musik, welche selbst von den Barbaren, in deren Hände sie gefallen ist, ihrer ursprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubt worden ist. Noch bleibt ihr genug davon übrig, um ihr, einen großen Vorzug über die weibische, theatralische oder elende und platte Musik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernsthaftigkeit, noch Geschmak, noch Anständigkeit, noch Ehrerbietung für

B 2

\*) S. Dratorium.

den Ort, den man dadurch entheiligt, zu bemerken ist.“

„Zu der Zeit da die Christen anfiengen, Kirchen zu haben, und in denselben Psalmen und andre Hymnen zu singen, hatte die Musik bereits fast allen ihren ehemaligen Nachdruck verloren. Die Christen nahmen sie, so wie sie dieselbe fanden, und beraubten sie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaasses und Rhythmus, da sie dieselbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Prose der heiligen Bücher, oder, auf eine völlig barbarische Poesie, die für die Musik noch ärger, als Prose war, anwendeten. Damals verschwand einer der zwey wesentlichen Theile der Musik, und der Gesang, der ist, ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeschleppt wurde, verlor mit dem rhythmischen Gang alle Kraft, die er ehemals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verse, weil das Zeitmaass der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden.“

„Aber dieser wesentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Priester der römischen Kirche, so wie alles, was zum äusserlichen des Gottesdienstes gehört, in seinem ursprünglichen Charakter erhalten haben, höchst schätzbare Ueberbleibsel des alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonarten, so weit es möglich war, sie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatonischen Klanggeschlecht zu erhalten. Das wahre diatonische Geschlecht hat sich nur in diesen Chorälen in seiner Reinigkeit erhalten, und die verschiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Gesang geht, das andre von der Lage der gehaltenen Töne hergenommen ist.“

„Diese Tonarten, so wie sie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen sind, haben wirklich das Charakteristische, das jeder eigen ist, und die Mannigfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks so behalten, daß es jedem Kenner fühlbar ist.“

So urtheilet Rousseau von dem Geschmak der Kirchenmusik, \*) und an einem andern Orte \*\*) sagt er, man müsse nicht nur alles Gefühls der Andacht, sondern alles Geschmaks beraubt seyn, um in den Kirchen die neumodische Musik dem alten Choral vorzuziehen.

Diese Gedanken eines so feinen Kenners desto richtiger zu verstehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmusik, wovon wir unsre völlig nach dem Geschmak des Theaters eingerichtete geistliche Cantaten, die man in der römischen Kirche noch nicht kennt, ausschließen, ein Gesez ist, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln, \*\*\*) die aber meistens nur auf unser diatonisches Geschlecht eingeschränkt sind, weil die andern Geschlechter, das enharmonische und chromatische, zur Zeit, da die Kirchenmusik aufgekomen ist, schon aus der Übung gekomen waren. Also wählt der Tonsetzer für jedes besondere Stück, es sey Choral, Fuge, oder was für Gestalt es sonst habe, eine der alten Tonarten, die sich zu dem Affekt des Stücks am besten schicket, und bindet sich an den ihr vorgeschriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach diesem Geseze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, so geht auch der Gesang selbst meistens durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und

Sprin-

\*) Diction. de Musiq. Art. *Plain chant.*

\*\*) Art. *Mozett.*

\*\*\*) S. Tonarten der Alten.

Springende, der so genannten galanten Musik, aus der Kirche verbannt wird. Dieser Einschränkung ungeachtet, weiß ein erfahrener Tonsetzer dennoch eine große Mannigfaltigkeit von melodischen und harmonischen Sätzen in ein Stück zu bringen.

Seine vornehmste Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart, und einer höchst einfachen Fortschreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts; welche sowohl durch die Hauptstimmen selbst, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn schon durch diese allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Also müssen z. B. die Sylben, die in einen ununterbrochenen Zusammenhang, bis auf einen kleinen oder größern Ruhepunkt fortfließen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortweist; so daß es höchstfehlerhaft seyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher schon das Gefühl der folgenden erweckt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang ist, zu nehmen.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Kirchenmusik sich vornehmlich an das diatonische Geschlecht halte. Dieses ist aber nur von dem gemeinsten Choral, den die ganze Gemeinde mitsinget, zu verstehen, wo das Einfache, und das Consonirende allemal die beste Wirkung thut; besonders auch darum, weil zu solchen Chorälen allemal ein sanfter Affect sich am besten schicket. Wo aber schon ein lebhafterer oder gar heftiger Affect vorkommt, welcher den Tonsetzer veranlaßt, die Form des Chorals zu verlassen, da wird auch in dem Gesang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdrucks schon mehr erfordert, und da thun kleinere Intervalle, als die Diatonischen sind, ofte die beste Wirkung. Man hat deswegen, bisweilen nicht nur Chromatische, son-

dern gar enharmonische Fortschreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die sich in enharmonischen Fortschreitungen besonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo sehr starke Leidenschaften auszudrücken sind, dergleichen z. B. in den Klage Liedern des Jeremias vorkommen, ihre besondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmusik, von welcher Form sie sonst sey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß; so hat der Tonsetzer sich aller Kunstleiden, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die bloß die Kunst des Sängers anzeigen; ferner aller geschwinden Passagen, und alles dessen, was den Ausdruck der Empfindung mehr ausschweifend macht, als verstärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachschallen, und durch eine schnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deswegen sind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, besonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfordert die Kirchenmusik nicht nur einen sehr starken Harmonischen, sondern auch zugleich einen Mann von starker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder bloß unordentliches Geräusch, ohne bestimmten Ausdruck, oder eine Vermischung von Feyerlichkeit und Leppigkeit, die Stelle der ernsthaften Empfindungen der Andacht einnimme.

## Klang.

(Musik.)

Die Betrachtung des Ursprunges und der wahren Beschaffenheit des

sie in al-  
kommen  
arakteri-  
und die  
schafili-  
aß es je-

von dem  
) und  
sagt er,  
Gefühls  
schmakt  
ischen die  
ten Cho-

o feinen  
verstehen,  
daß es  
wovon  
Beschmak  
geistliche  
römischen  
schließen,  
n Tonar-  
\*\*\*) die  
miser dia-  
ant sind,  
das en-  
sche, zur  
aufgekomm-  
ig gekomm-  
Tonsetzer  
sey Cho-  
bestalt es  
Tonarten,  
Stücks am  
h an den  
der ent-  
Dominanz  
e zur To-  
n Gesetze  
inen Um-  
Gesang  
ne Inter-  
ende und  
Sprin-

lain chant.

Klanges, erklärt so manchen Punkt in der Musik, und giebt verschiedene so wichtige Folgerungen für die Kenntnis der Harmonie, daß sie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang ist ein anhaltender steter Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterschieden ist, daß dieser nur einzeln abgefestete Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend ist. Wie sich das Herunterfallen einzelner Tropfen, sie folgen schneller oder langsamer auf einander, zu dem steten Rinnen eines Wasserstrales verhält, so verhält sich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelnen Gehörtropfen besteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles ist. Die Naturkundiger sagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzeln und wirklich abgefesteten Schlägen bestehe, die aber so schnell auf einander folgen, daß wir den Zwischenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, sondern sie in einen steten Ton zusammenhängen; das Ohr zeigt sich hiebey, wie das Aug in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glühende Kohle schnell wegwirft, so scheint uns der Weg den sie nimmt, ein steter feurriger Strich, oder eine glühende Schnur zu seyn, ob wir gleich jeden Augenblick nur einen glühenden Punkt dieser Linie sehen.

Diese Bemerkung über die wahre Beschaffenheit des Schalles ist der Grund zur wissenschaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Besonders wissen wir daher, worin der Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen bestehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Ansehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je schneller die einzelnen Schläge, aus denen der Klang besteht, auf einander folgen, je höher scheint uns

der Ton zu seyn. Es läßt sich mathematisch beweisen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abstehen, wenn die Schläge des einen noch einmal so geschwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und so kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geschwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedruckt werden.

Man hat auf diese Art gefunden, daß der tiefste in der Musik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer ist, als das sogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchste brauchbare Ton aber, oder das viergestrichene c, in gleicher Zeit 3760. \*) Wenn das erwähnte unterste C. 30 Schläge in einer Secunde thut, so thut seine Octave 60 Schläge in derselben Zeit. Darum kann man sagen, der Unifonus verhalte sich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Also drukt das Verhältniß 1 : 2 die Octaven aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2 : 3. die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Dadurch wird nun der Ausdruck aller Intervalle durch Zahlen, so wie er durch dieses Werth überall gebraucht worden ist, \*\*) verständlich. Einige Tonlehrer drücken die Verhältnisse durch die Länge der Saiten aus. Beydes kommt auf dieselben Zahlen heraus. Denn es ist erwiesen, daß bey klingenden Saiten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Saiten erfolgt; \*\*\*) (wenn nämlich die Saiten sonst

\*) S. Euleri Tentamen novae theoriae Musicae c. 1. §. 13.

\*\*) Man sehe besonders die Artikel Consonanz; Dissonanz; Intervall.

\*\*\*) S. Artikel Monochord.

sonst gleich und gleich stark gespannt sind,) so daß eine noch einmal so viel Schläge thut, als eine andere, wenn diese noch einmal so lang ist. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrücken; in welchem Fall dieselben Zahlen nur umgekehrt werden. Also müßte nach dieser Art das Verhältnis der Octave durch 2 : 1, der Quinte durch 3 : 2 ausgedrückt werden. Dieses sey von der Höhe und Tiefe des Klanges gesagt.

Aus der wahren Beschaffenheit des Klanges hat man auch entdeckt, woher die Reinigkeit eines Tones entsteht; man hat gefunden, daß der Ton rein ist, dessen Schläge durchaus gleich geschwind sind, und sich durch Punkte vorstellen lassen, die alle gleich weit von einander abstehen . . . . ., da der unreine, unmusikalische Ton aus Schlägen besteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte die bald weiter bald enger stünden. Auch hat man gefunden, daß dieses Unreine des Tones, bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen dicker, oder dünner sind, als an andern.

Noch wichtiger als dieses, ist die Entdeckung der wahren Ursache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen diese wichtige Sache so genau, als möglich ist, entwickeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geschehen ist, jeden steten, aus nicht zu unterscheidenden Schlägen bestehenden Schall, einen Klang nennen wollen, so giebt es unangenehme, und zur Musik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr schnatternde, oder klappernde, als singende Töne bilden. So ist das Rasseln der Räder an einem sehr schnell gehenden Wagen. Es besteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fließen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht;

ist auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Glocke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unserm Gehörkreis liegt, ist angenehm: dessen wird kein Mensch in Abrede seyn. Da nun beydes, das Rasseln eines Rads, und das Klingen einer reinen Sayte, aus schnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzeln Schlägen besteht, woher kommt es, daß dieser angenehm ist?

Die Entdeckungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflösung dieser Frage an die Hand gegeben oder doch bestätigt. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Unifonus, oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdeckung, wozu aber bloß ein feines Gehör erfordert wurde. Um dieses jedem Leser deutlich zu machen, wollen wir also setzen, man schlage eine wol gespannte und reine Sayte an, die den Ton C angebe; wer nun ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt er höre zugleich, wiewol in geringer Stärke, die Töne c, g,  $\frac{c}{2}$ , folglich ein Gemenge, oder einen Accord verschiedener und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde; jeder Ton ist ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu seyn.

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematisch untersucht haben, worin der Engländer Taylor zuerst glücklich gewesen ist, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn sie gestrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erweckt; zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und

alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für sich noch besondere Schwingungen machen. Eini-germaßen läßt sich dieses mit Augen sehen. In dem Holfeldischen Boasflügel \*) habe ich die besondern Schwingungen der Theile der tiefsten Basssayten gar ofte und sehr deutlich gesehen. Man stelle sich, um dieses deutlich zu fassen, vor, A B sey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer ist, als unser C.



Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwinget, so daß sie wechselsweise in die Lage A a B und A b B kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie A C, C B, A g, g D, D B, u. s. f. und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieses ist die wahre Ursache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erwecken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnismäßiger Zahl seiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte macht ihre besondere Schwingungen, A c C, A e C, C f B, C d B, in halber Zeit, und erweckt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, sechste und folgende Theile, der ganzen Sayte machen, jeder wieder seine Schwingungen, und erwecken

das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. s. f. Man stelle sich also viel gleichgespannte und gleichdike Sayten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen:

1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{7}$ ,  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{9}$  u. s. f.

so ist, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die vier oder fünf ersten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Consonanz sind diese in einem Klang enthaltene Töne, auf dem Notensystem vorgestellt. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne, gerade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angeiebt, erst den Einklang 1, denn die Octave  $\frac{1}{2}$ , denn die Duodecime  $\frac{2}{3}$  u. s. f.

Wenn

\*) S. Fantasien.

Länge  
beson-  
Eini-  
Ngen  
Boaen-  
ondern  
tiefsten  
deutlich  
dieses  
ey eine  
e tiefer

Wenn wir nun dieses voraussetzen, so läßt sich begreifen, warum der Klang der Saiten, besonders der Basssaiten, etwas so volles, das Gehör so vergnügliches hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eines wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Es läßt sich aus dieser wichtigen Entdeckung ungemein viel nütliches für die Musik herleiten, wovon bereits in dem vorhergehenden, \*) verschiedenes vorkommt. Ein neuerer französischer Schriftsteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Versuch gemacht, fast gar alle Grundsätze der Harmonie, des Gesangs, und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen lesen wird. \*\*) Sein Versuch verdienet weit mehr Beyfall, als der, den Rameau, aus der noch unvollkommenen Kenntniß dieser Sache gemacht hat; wovon er und seine meisten Landsmänner, ein gar zu unbescheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas seltsam ist es, daß unser Tonssystem einige der vorhererwähnten harmonischen Töne einzeln aus- geschlossen hat, als den Ton  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{11}{4}$ , und andre. Der erwähnte französische Schriftsteller, bringet sehr darauf, daß man sie einführe, und in Deutschland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigstens den Ton  $\frac{7}{4}$ , der in unserm System zwischen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen. \*\*\*)

Ueber die Bedeutung des Worts Klang, merken wir noch an, daß der Schall, in so fern er anhaltend und wol klingend ist, mit dem Worte

\*) Man sehe die Artikel, Bass; Consonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.

\*\*) Recherches sur la theorie de la Musique par Mr. Jamard à Paris & à Rouen 1769. 8.

\*\*\*) S. System.

Klang, der Klang aber, in so fern er hoch oder tief ist, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Ansehung der Reinigkeit, sagt man zwar von einer einzelnen Saite, sie habe einen reinen Ton (besser Klang) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin oder einem Clavier, sie habe einen guten Klang.

## K l a n g.

(Redende Künste.)

Das menschliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Wesen zu geben, wodurch sie den äußern Sinnen empfindbar werden; eines für das Gehör, das andere für das Gesicht. Jenes ist weit kräftiger als dieses, weil das Gehör stärker empfindet, als das Auge. \*) Wir! betrachten hier den Klang, oder Schall bloß in so fern er ein Mittel ist einzelne Begriffe, oder zusammengesetzte Vorstellungen, andern vermittelst des Gehöres mitzutheilen. Es ließe sich zeigen, daß zu diesem Behuf von unsern Sinnen keiner so tauglich sey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulassen, hier als bekannt annehmen. †) Hier zeigt sich also gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in so fern

\*) S. Artikel Gesang. S. 616.

†) Wenn daran gelegen ist, alles, was hier und da von der ästhetischen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweise ich auf die Vergleichung unserer Sinne, die ich in dem vierten Abschnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende ange stellt habe. Auch wird man in Herrn Zedlers Untersuchung über den Ursprung der Sprache, welche den Preß bey der Berlinischen Academie der Wissenschaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

u. s. f.  
espann-  
die in  
halten,

s. f.  
ten Be-  
e r aus-  
nten zu-  
es Ohr  
ier oder  
deutlich-  
anz sind  
ie Töne,  
egestellt.  
harmoni-  
welche  
ng, wie  
en Eins-  
denn die

Wenn

fern sie Klang ist. Wir wollen uns aber hier bloß auf das Aesthetische einschränken.

Man bedenke, wie schwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir sie bloß in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich wenigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreierley Art äußern. Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter präget er einzelne Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesezte Vorstellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form zu bringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.

Die Theorie der redenden Künste betrachtet demnach den Klang, in Absicht auf einzelne Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenschaftliche der Töne. Hier schränken wir uns auf den ersten Punkt ein; der andere ist in die Artikel Wolklang und Perioden vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des leidenschaftlichen Ausdrucks vor.

Der Endzweck der Bereisamkeit und Deutlichkeit erfordert, daß jedes einzelne Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenschaftliche sieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es schnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erstere erweckt Aufmerksamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorstellung, und das dritte den fort dauernden Besitz derselben. Hieraus läßt sich leicht bestimmen, wie die Wörter der Sprache in Ansehung des

Klanges müssen beschaffen seyn, wenn sie den redenden Künsten diese drey Vortheile verschaffen sollen. Ihre erste Eigenschaft ist, daß sie laut und volltönend seyen, und mit gehöriger Stärke gleichsam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerksamkeit ihre Wirkung zu thun. Was dazu gehöre ist leicht zu sehen; viel und volltönende Selbstlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der Kehle, noch zu weit vor zwischen den Zähnen, oder bloß auf den Lippen gebildet werden. Dazu müssen noch starke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbstlauter. Je näher überhaupt die Aussprache einzelner Worte dem Gesange kommt, je stärker sind sie.

Die zweyte Eigenschaft der Wörter ist ein deutlicher Klang. Den haben sie, wenn die verschiedenen Sylben gut von einander abstecken, daß die einzelnen Theile eines Wortes klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Mensch, der sie zum erstenmal höret, nachsprechen, oder schreiben könnte: diese sind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenschaften, so hat es auch schon das Wichtigste in Absicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol noch in manchen Fällen das leichte Aussprechen noch von andern Eigenschaften herkommen. Der Buchstaben R hat, als ein Mitlauter den stärksten Klang, ist auch deutlich, aber doch schwer auszusprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuschwere Bewegungen der Gliedmaßen der Sprache erfordere.

Dieses scheinen also die Grundsätze zu seyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum ästhetischen Gebrauch verbessert werden müssen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Despotismus des Gebrauchs unter-

unt  
Mi  
tun  
ben  
der  
zwei  
den  
der  
fön  
buc  
der  
fra  
We  
Sp  
ten,  
erg  
der  
wei  
föh  
föh  
der  
nig  
hal  
mü  
Ne  
göt  
aus  
sch  
die  
das  
lich  
äu  
höc  
ziel  
we  
ihr  
wi  
an  
der  
fü  
sch  
der  
ge  
ge  
Kl  
zu  
an  
ve



unterworfen; so würde es wol der Mühe werth seyn, eigene Veranstaltungen für die Verbesserung derselben, in Absicht auf den guten Klang der Wörter zu machen. Sollte es inzwischen irgend einer deutschen Academie gelingen, Ansehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten; so könnte sie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen stiften. Aber der Gebrauch ist ein schnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müssen die Verbesserung des Wolklanges der Sprache von Schriftstellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeigt sich die Wichtigkeit bloß ergötzend und belustigender Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst; wenn die Verfasser vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie sind die besten Mittel den guten Klang der Sprache auszubereiten. So wenig Achtung sie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, so schätzbar müssen sie der Nation wegen dieses Nebennutzens seyn. Einem bloß ergötzenden Schriftsteller liegt ob, mit äußerster Sorgfalt wolklingend zu schreiben; weil darin sein Hauptverdienst besteht. Es ist so gar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und sich dem äußerst mühsamen Geschäft, den höchsten Wolklang zu suchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch sie in einer ihrer schätzbarsten Eigenschaften gewinnt.

Hier ist, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß bloß in Rücksicht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anstatt einheimischer Wörter, nicht nur erlaubt, sondern verdienstlich sey. Haben wir für gewisse nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von schlechtem Klang, und ist ihnen gar nicht abzuhelfen, so sollte man sie, so oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauschen, und sie bloß der gemei-

nen Rede überlassen. So möchte ichs, um ein Beyspiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen Fama vertauscht würde; und so könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin ist Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit seinem Beyspiel vorgegangen.

Gut würde es auch seyn, wenn die, welche die neu heraustrommenden Schriften des Geschmacks der Nation ankündigen, besondere Aufmerksamkeit auf den Wolklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was sie hierüber bemerken, anzeigten. Unfre Sprache ist darin noch großer Verbesserung fähig. Man sollte darum diejenigen, die den Klang eines Wortes durch Weglassung, oder Aenderung irgend eines Buchstaben verbessern, nicht tadeln, noch sie einer Uebertretung der grammatischen Regeln beschuldigen, sondern ihnen viel mehr Dank dafür wissen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache so wolklingend gemacht, als sonst keine neuere Sprache ist. In Deutschland würde der eines critischen Verbrechens schuldig erklärt werden, der sich unterstände mit einem deutschen Worte eine solche Veränderung vorzunehmen, als die ist, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anstatt Flamma, Flume, gesetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, so kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewissen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unfre Sprache in diesem Stück am meisten zu danken hat, sind unstreitig Klopstock und Ramler. Man hat den letztern sehr ernstlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieser Sache zu untersuchen; aber dieses kann hier gesagt werden, daß ich es für ein sehr verdienstliches Werk halten würde,

weun

wenn Herr Ramler gewisse sehr gute Gedichte, die nicht wol klingend genug sind nach seiner Art umarbeiten, und anstatt schlechter Worte wol klingende nehmen wollte, wenn sie auch griechischer, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in seiner Sprache zu lesen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

## Klarheit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen den Gegenstand unsrer Vorstellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, so bestimmt und so kenntlich fassen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenstand zu unterscheiden. Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das besondre und seine einzelne Theile klar sind.

Die Klarheit eines Gegenstandes wirkt auf mehr als einerley Art so vortheilhaft auf die Vorstellungskraft, daß sie bey der Theorie der schönen Künste in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenstand, der bestimmt soll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und so ist sie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen sehen soll. Dann der menschliche Geist hat einen unauslöschlichen Hang, die Sachen auf die er einmal seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, klar zu sehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns spricht; wenn man uns etwas zeigt, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug sehen können; so werden wir dadurch in merkliche Unruhe gesetzt. Also müßte schon deswegen alle jeder Gegenstand des Geschmacks, der uns die Künste vorstellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der schönen Künste, und jeder Haupttheil, der schon für sich eine bestimmte Wirkung thun soll, muß, wo nicht, wie von hellem Sonnenschein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hies hat der Künstler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in so fern es sich auf einmal fassen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile desselben besonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, ist bey allen Schönheiten einzelner Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzusehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verständliches vorstellt, darum, daß hier und da eine schöne Figur, oder eine schöne Gruppe könnte herausgeschnitten werden, für ein schönes Gemählde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künstler zu sehen, um sie zu erreichen? Was ist in einem Werk der schönen Künste Klarheit des Ganzen?

Am leichtesten ist diese Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieser Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horazische *Maxime, ut pictura poesis*, kann auf alle Künste ausgedehnt werden. Also, wenn zeigt ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unstreitig alsdenn, wenn ein verständiger Beurtheiler seinen Inhalt, aus dem, was vor ihm liegt, bestimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks seinen Inhalt erzählen, das Hruptinteresse, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und sagen kann, wie er mit dem Ganzen zusammenhängt, und was er zum Ganzen wirkt. Nach diesen wenigen Begriffen ist es leicht, jedes Werk in Ansehung

hung der  
urtheile  
dicht lei  
dürfen  
nur ver  
beantw  
Handlu  
anlasset  
Wie ka  
Wendu  
und de  
nen, zu  
her ent  
drung i  
wir un  
ten kön  
wir seh  
Anfang  
Hauptu  
wie ein  
so fehlt  
heit im

Höre  
andere  
Achtun  
Gesang  
mit den  
Leidens  
einkom  
ganze  
ob sie b  
te vers  
wobey  
schaft,  
hören.  
Concer  
ständig  
Seh

Aufmer  
ne hern  
vorstell  
Person  
Interess  
sonders  
einen  
deutlich  
gemach  
sagen,  
lich, un  
thige S

hung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht lesen, oder ein Drama sehen, so dürfen wir nach Vollendung desselben nur versuchen, ob wir diese Fragen beantworten können. Was für eine Handlung war dieses, wodurch veranlaßt, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen diese Wendung nahmen? Was hat dieser, und der von den handelnden Personen, zu der Sache beygetragen? Woher entstand diese, und diese Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir sehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumständen und Hauptpersonen, wie ein helles Gemälde vor Augen; so fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonstück, so dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Aeußerungen einer bekannnten Leidenschaft, oder Empfindung übereinkommen; ob sie sich durch das ganze Stück allmächtig verstärkt, oder ob sie bey demselben Grade der Stärke verschiedene Wendungen annimmt, wobey wir aber immer dieselbe Leidenschaft, oder Empfindung sprechen hören. Hat dieses statt, so ist das Concert im Ganzen klar und verständig genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerksamkeit eines Liebhabers, ohne hernach sagen zu können, was es vorstellt; was für Empfindungen die Personen dabey geäußert; was für Intresse sie überhaupt und jeder besonders dabey gehabt; durch was für einen Geist getrieben, sie so ausserordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: so laßt uns dreiste sagen, dieses Ballet sey unverständlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt,

Es ist für den Künstler äußerst wichtig, seinem Werk im Ganzen, die höchste mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies, keinen großen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu sagen: aber wir können nur das Vornehmste kurz anzeigen.

Der Künstler untersuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf seines Werks gemacht hat, ob er nun einen genau bestimmten und klaren Begriff von demselben habe; ob die vor ihm liegenden Theile so zusammenhängen, daß das Ganze, was er vorstellen will, wirklich daraus erwächst. Will er sicherer seyn, sich in seinem Urtheile nicht zu irren; so lege er den Entwurf, so kurz gefaßt, als es möglich ist, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das was er sieht, ihm einen hellen und wolbestimmten Begriff, von dem Werk gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringste Ungewißheit bleibt, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menschen, deutlich kann angezeigt werden, so ist es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächst befeißige er sich, seinem Plan, nach Maßgebung des Reichthums der Materie, die höchstmögliche Einfachheit zu geben. Die Hauptmittel hiezu sind anderswo an die Hand gegeben worden.\*) Denn beobachte er die Maximen der besten Anordnung und Gruppierung: insonderheit wenige große Massen, die wol zusammenhängen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe.\*\*). Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe, nach Maßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, größer, nachdrücklicher, als die weniger wichtigen; die Nebensachen bezeichne er flüchtig,

\*) S. Einfach. 1 Th. S. 397.

\*\*\*) S. Anordnung. Gruppe.

flüchtig, und nur überhaupt, daß sie mehr angezeigt, als ausgeführt seyen.

Hat der Künstler dieses beobachtet, so wird es seinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verständige Kenner wird bestimmt fassen, was er mit dem ganzen Werk hat sagen wollen.

Unter den grössern Werken der Dichtkunst hat die Aeneis den höchsten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt sich sehr leicht übersehen, und auf welche besondere Stelle dieses reichen Gemähltes man sieht, da erblickt man den Helden, entdeket den Zweck seiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach ist. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und ist nicht in so wenig große Massen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzelnen Gruppen, die keiner grössern Masse untergeordnet sind, ist fast unermesslich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerschöpfliches, alles umfassendes Genie, und Virgil, als einen feinen Künstler. Von unsern deutschen Epopöen hat der Mesias in diesem Stück mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat diese Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbestimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptsache sey.

In dem Trauerspiel hat Sophokles wegen der grössern Einfachheit des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demosthenes mehr, als Cicero. In Gemählten sind Raphael und Corregio in diesem Stück die größten Meister, und in der Musik Händel. In der

Baukunst muß man vorzüglich die Alten zu Mustern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern Italienschen, als die Französischen Baumeister.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch sie jedem einzeln Theile zu geben. Der Künstler muß jeden kleinern Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er so denkt, einen hellen Ausdruck suchen. Wer sich nicht jedes Schritts, den er thut, bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, was er da zeichnet, oder sagt; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt, der läuft allemal Gefahr etwas unverständliches hinzusetzen. Nur die besten Köpfe können gute Künstler seyn; die sich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorstellung verweilen, um sie bestimmt, und in völligem Lichte zu fassen. Jeder Mensch von einigem Genie, und ein wahrer Künstler mehr, als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht seine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der sich von seinen eigenen Vorstellungen, oder Empfindungen nie Rechenschaft giebt, überläßt sich dabey dem zufälligen Genuß dessen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Mensch will wenigstens das Vornehmste davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt sich selbst, was das ist, das er sieht; wohin das zieht, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entsteht die Bemühung alles klar zu sehen; er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau gefaßt hat. Scheinet sie ihm wichtig, so giebt er sich die Mühe länger dabey zu verweilen, sie von mehrern Seiten zu betrachten; sie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er sie in der höchsten

sten  
hat.

Wer  
ken ver  
in seine  
re nicht  
Genie  
es nicht  
man in  
Urtheil  
Ohne  
wickeln  
Natur  
Darum  
schafte  
ein bes  
lesten  
höchste  
ist von  
unfrei  
samste  
nicht z  
te The  
bensla

Hat  
Vorste  
dessen,  
andre  
Maasse  
was er  
welche  
und w  
denket:  
druck u  
Sache

Die  
rigkeit  
einmal  
was n  
Doch  
sekte  
sicht b  
ze. W  
dischen  
Grupp  
wol je  
Zeichn  
Colori  
ganzes  
Dadun

sten Klarheit und Einfachheit gefaßt hat.

Wer so mit seinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in seine Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie ist hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engsten Sinne Verstand und Urtheilskraft nennt, verbunden ist. Ohne lang anhaltende Übung entwickeln sich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum ist die Erlernung der Wissenschaften, oder in Ermanglung dessen, ein beständiger Umgang mit den hellsten Köpfen, für den Künstler eine höchst wichtige Sache. Der Verstand ist von allen Eigenschaften der Seele unstreitig der, welche sich am langsamsten entwickelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menschen behilft sich Lebenslang mit confusen Vorstellungen.

Hat der Künstler sich selbst klarer Vorstellungen versichert, ist er sich dessen, was er zeichnen, oder auf andre Weise vorbringen will, in dem Maße bewußt, daß er sagen kann, was er eigentlich vorstellen soll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was es damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruck und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieses kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das bestimmteste weiß, was man sagen oder vorstellen will. Doch muß jede einzelne zusammengesetzte Vorstellung mit eben der Vorsicht behandelt werden, wie das Ganze. Man sieht Gemälde von Holländischen Meistern, wo nicht nur jede Gruppe, sondern jede Figur, auch wol jeder einzelne Theil einer Figur in Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Colorit eben so vollkommen, als ein ganzes Gemälde behandelt worden. Dadurch bekommen solche Gemälde

auch in den kleinsten Theilen die höchste Klarheit. So muß man auch in andern Künsten verfahren. Der Redner muß jede einzelne Periode besonders bearbeiten, so wie die ganze Rede; nur mit dem Unterschied, daß das Einzelne nicht die höchste absolute Klarheit, sondern den Grad derselben haben muß, der sich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache schiket. Nach diesen Verhältnissen muß das, was man zu sagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger besondere individuelle Begriffe ausgedrückt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrücke sind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken, und der besondreste Ausdruck, der bloß auf einen einzelnen Fall zu gehen scheint, hat die höchste relative Klarheit. So hat, um mir ein Beispiel zu geben, die Aesopische Fabel, in so fern sie einen einzelnen Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrücken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten ist.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erst alsdenn erhalten wird, wenn nach Maßgebung des Lichts, darin eine Vorstellung stehen soll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrücke zur Vorstellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. sagt, daß die Zeit die Trauer über einen verstorbenen Gemahl lindert, so hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrücken abgefaßt ist, sehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine sagt:

Entre la veuve d'une année  
Et la veuve d'une journée  
La difference est grande. \*)

Und wenn man sagt; nach einiger Zeit der Trauer, haben sich die Verliebten

\*) In der Fabel la Jeune Veuve.

liebtern Vorstellungen von allerhand Art wieder eingefunden; so hat dieser Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrücke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieser Dichter sagt:

En attendant d'autres atours  
Toute la bande des Amours  
Revient au colombier. \*)

Hat der Künstler den Gedanken deutlich gefaßt, so suche er vor allen Dingen ihn in der höchsten Einfachheit zu sehen, und lasse ihm nichts, als das Wesentliche. Erst, wenn er ihn in dieser einfachen Gestalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfnis der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß diese nicht heller, als die wesentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken seine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmischt; darum muß nur das Nöthigste da seyn, und alle Nebensachen müssen mehr durch allgemeine, als durch besondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdrucks, wenn nur alle wesentliche Begriffe da sind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerksamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfachheit des Gedankens, ist die Kürze des Ausdrucks die schätzbarste Eigenschaft desselben. \*)

Hiernächst hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzelner Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denselben Begriffen, in denselben Ausdruck eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entstehen. Es lassen sich darüber keine besondere Regeln geben. Wem daran gelegen ist, diesen Theil der Kunst recht zu studiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von besonderer Klarheit, den er bey großen Schriftstellern antrifft,

\*) Ebendasselbst.

\*\*) S. Kürze.

Versuche zu machen, die Begriffe anders zu stellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig sollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler fleißig darin üben, daß sie Perioden, die etwas verworren sind, ihnen vorlegten, und sie die beste Anordnung zum klaren Ausdruck, heraussuchen ließen. Wo irgend ein besonderer Theil der Kunst große Uebung erfordert, so ist es dieser.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunctionen) oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben sie uns zu verstehen, ob das Nachstehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden sey, oder in was für einen andern Verhältniß es damit stehe; oder sie erinneren uns, die Aufmerksamkeit auf etwas neues anzuknüpfen. An dergleichen Verbindungen ist die griechische Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die französischen Schriftsteller es in diesem Theil am weitesten gebracht. Weshwegen wir das fleißige Studium derselben den Deutschen, denen es vor kurzem in diesem Stück noch sehr gefehlt hat, bestens empfehlen. In der schweren Kunst der Rede ist kaum etwas, woran man den sehr hell und bestimmt denkenden Kopf leichter entdeckt, oder vermisst, als dieses.

Ueber die Wahl der Wörter, wäre in Ansehung der Klarheit noch sehr viel zu sagen, der eigentlichsste und bestimmteste Ausdruck ist zur Klarheit allemal der Beste. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Gesicht zu bringen, sich des figurlichen Ausdrucks, oder gar der Bilder und Gleichnisse bedienen, so müssen diese im höchsten Grade bestimmt und hell seyn.

Daß

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, ist schon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erste Muster der Klarheit angeführt werden. Für die Beredsamkeit, müssen Demosthenes, und in dem einfachesten Vortrag Xenophon vor allen andern studirt werden. Von unsern einheimischen Schriftstellern, können wir in Ansehung des klaren profaischen Vortrags Wieland, Lessing und Zimmermann, als die ersten classischen Schriftsteller empfehlen.

### Kleidung.

(Zeichnende Künste. Schauspiel.)

Da in den Werken der schönen Künste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmak und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgend etwas anstößiges, oder nur unschickliches darin vorfomme; \*) so muß auch überall, wo man uns Personen für das Gesicht bringt, die Bekleidung derselben von dem Künstler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wissenschaft aus, die sowol zeichnende Künstler, als Schauspieler besitzen müssen.

Umständlich wollen wir uns hier über diesen Punkt nicht einlassen; weil ein paar allgemeine Grundsätze hinlänglich scheinen einem verständigen Künstler über diese Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schicklich seyn.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung absolut schön

\*) S. Werke der Kunst.

Zweyter Theil.

seyn könnte, einzulassen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn müsse. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweisen verschiedene Moden in denselben, die nur ein völliger Mangel des Geschmacks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorstehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem XIII und XIV Jahrhundert trugen, sind doch eine absolute Ungereimtheit. Und in diesem Falle befinden sich die steifen und weit herausstehenden Halskragen, womit an einigen Orten, Magistratspersonen und Geistliche prangen; nicht weniger verschiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geschlechts, die in einigen Reichstädten und an verschiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, sondern durch neue Zusätze noch abgeschmakter gemacht worden sind. Ueberhaupt rechnen wir hieber alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches ektiges Ansehen giebt. Der Künstler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verstellert; und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfsputz, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist; die ungeheure Fischbeinröcke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die grössere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unansehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles steife und ungelentige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelentig, und zu unendlich mannigfaltigen Wendungen geschickt ist. Diese Fehler vermeiden in ihren Kleidungen

Person-

Personen von Geschmack, es sey daß sie sonst nach chinesischer, türkischer oder europäischer Art sich kleiden.

Man schreibt sonst den Künstlern vor, daß sie sich in ihren Vorstellungen nach dem Lieblichen, oder dem sogenannten Costume richten sollen; und es ist gut, daß sie es bis auf einen gewissen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstehenden Geschmack anzeigt, müssen sie das Liebliche verbessern. \*)

Ungereimte Kleidungen, kann man dem Künstler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zweck seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmackte getrieben werden, wie es die Schauspieler bisweilen thun. Ganz verrückte Köpfe, die man überall ins Tollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht ekelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll. Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, das ganz Alberne und Abgeschmackte an die Stelle des bloß Lächerlichen gesetzt zu sehen. Dadurch aber verfehlt man seinen Zweck ganz.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfordert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäfte, oder die Handlung, darin sie begriffen sind. In der ganzen Welt ist man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen, und der Mahler würde eine

\*) S. Lieblich.

Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König, mit Krone und Szepter vorstellte, wie bisweilen von Künstlern, die ausser der Kunst keinen Verstand zeigen, geschehen ist. Etwas von dieser Unschicklichkeit, ist auch aus der ehemaligen Barbarey des Geschmacks hier und da in Schauspielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Personen in völlig feyerlichem Staat sieht, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden sind, und nun bloß häusliche Verrichtungen haben. Die Schauspieler sollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung so völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Wirkung, die ein Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauspieler scheinen zu glauben, daß in dramatischen Stücken von einiger Würde, die Personen nie anders, als in gewissem Staat erscheinen können. In der That ist es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht sagen, daß man auf der Bühne jemand so natürlich im Bette liegen lasse, wie er es etwa in seiner Schlafkammer gewohnt ist. Aber auch die allergewöhnlichste Hauskleidung kann mit Anständigkeit und Würde verbunden seyn; wenn nur der, der diese Sachen anzieht, ein Mann von Nachdenken ist und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schicklichen können wir auch das rechnen, was von dem Lieblichen charakteristisch ist. Darauf hat der Künstler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler ist ofte in Verlegenheit seine Personen bestimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das charakteristische der Kleidung sehr zu statten. Es giebt ganze Kleider, einzelne Theile, so gar Farbe des Gewandes, besondere Arten des Schmucks, die völlig charakteristisch sind, und sogleich den Stand, oder die Würde,

oder

oder  
ger  
Kü  
Ge  
ken  
das  
len  
dies  
deff  
über  
lich  
beso  
und  
falt  
gesp

M.  
Kün  
trach  
wider  
ange  
ästhe  
Mar  
se ha  
D

bey  
Verf  
let.

Kom  
nur  
de

subti  
Urch  
Wor

auch  
mühe  
den

Auß  
diffi  
Emp

\*)  
\*\*)

\*\*\*



oder eine ganz besondere Verhältnis derselben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Diese muß der Künstler, aus der alten und neuen Geschichte und von mehreren Nationen kennen. Aber dieses schlägt schon in das Uebliche ein. \*)

Dem zeichnenden Künstler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über diese Materie ein aufmerksames Lesen, dessen, was der Herr von Hagedorn über diese Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat. \*\*) Von der besondern Behandlung der Kleidung, und der Kunst sie gut zu legen und zu falten ist in einem besondern Artikel gesprochen worden. \*\*\*)

### Klein.

(Schöne Künste.)

Man hat in der Theorie der schönen Künste zwey Arten des Kleinen zu betrachten, die eine ist ihrem Zweck zuwider und verwerflich; die andre ist angenehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet sich bey Künstlern, denen es entweder an Verstand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verstandes kommen geringschätzig, jedem, auch nur halbklugen Menschen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; subtile Spitzfindigkeiten, sophistische Urtheile und Wig, der in bloßen Wortspielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühesamen und doch nichtsbedeutenden Gemäße, und die ängstliche Ausbildung kleiner Umstände, alle *difficiles nugæ*. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen,

kindischen, furchtsamen, oder phantastischen und ausschweifenden Herzen kommen kindische Bewunderung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, List, der alles durch Umwege sucht und sich nie getraut gerade zu urtheilen, oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte sowohl in dem Künstler, als in den von ihm eingeführten Personen. Es wäre sehr leicht aus dem *Quidius* und aus dem *Seneca* Beispiele fast jeder Art dieses Kleinen anzuführen, und auch aus einheimischen Schriftstellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden ist, erhellet, wie es zu vermeiden sey. Der Künstler muß seinen Verstand und sein Herz zum Großen bilden. In mehreren Stellen dieses Werks ist schon erinnert worden, daß zu einem guten Künstler mehr, als nur das eigentliche Kunstgenie erfordert werde; nämlich Verstand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das beste thut; so müssen doch noch Erfahrung und Übung dazu kommen. Um also das Kleine zu vermeiden, muß der Künstler sich aus der Sphäre der Menschlichen, bey denen noch Unwissenheit, Vorurtheile und die gemeinsten Schwachheiten herrschen, in eine höhere Sphäre empor schwingen; er muß genaue Bekanntschaft mit den Menschen haben, die durch Vernunft und große Gesinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Hausens, gleichsam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend sollte der künftige Künstler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menschen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieser Hülfsmittel muß er sich eine genaue Bekanntschaft

\*) S. Ueblich.

\*\*) Betrachtung über die Malerey. II Buch 1 Abschn. im 16 und 17 Cap.

\*\*\*) S. Gewand.

mit den größten und besten Menschen aller Zeiten erwerben. Die Geschichte der Völker und die Beobachtung seines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menschen klein, oder groß ist. Dadurch muß er zu einer solchen Kenntnis seiner selbst kommen, daß er beurtheilen kann, ob seine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben ist. Durch diese Mittel muß er ein solcher Beurtheiler und Kenner der Menschen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was seinen Zeitgenossen noch anklebet, zu bemerken im Stande sey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, ist eine Art des Schönen, die Cetero übersehen hat, da er nur von zwey Arten spricht. †) Der einen Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Diese Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen sollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindischen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Ansehen des Aristoteles verhindert, diese Art zu bemerken; weil dieser philosophische Kunstrichter sagt, daß das Kleine nicht schön seyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheit beygelegt, damit es uns desto sicherer reizt, aber sie findet sich auch schon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen ist bloß Annehmlichkeit, und so ist die Schönheit des Kindes.

Zu dieser Gattung rechnen wir alles bloß Angenehme, das sonst zu keinem andern Genuß bestimmt ist, keine Begierde reizt, keine von den wirk-

†) Pulchritudinis duo sunt genera quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem vilem. Offic. l. I.

samen Nerven der Seele rühret, nichts als eine sanfte in sich selbst begränzte Empfindung erweket. Dieses ist also das Kleine, dessen sich auch die Künste, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunst rechnen wir hierher, das was die anakreontische Art unschuldiges hat; alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtstübe, artige Landschaften; Vorstellungen gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Musik alles bloß Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von eben diesem Charakter; in der Baukunst, alles was zur Annehmlichkeit unsrer Wohnungen veranstaltet wird. Diese ganze Gattung hat keinen andern Zweck, als Anmuthigkeit und sanftes Vergnügen. Sie ist weniger schätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß sie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es anstatt in völliger Unthätigkeit zu seyn, angenehme Eindrücke von sanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Besänftigung der Leidenschaften; jenes zur Stärkung, dieses zur Wilderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit ganz kleine Kinder von schöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern spielten, zu halten, um sich an der kindischen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche sanfte unschuldige Gegenstände mögen doch bisweilen die durch so manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieser Herren der Welt, auf eine Zeitlang besänftiget haben.

Es gehört ein besonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geschmacks gut zu behandeln, und man

man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muster, als in dieser. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geschmak, eine für jeden sanften Eindruck empfindsame Seele hat, würde sich vergeblich in dieses Feld wagen. Ernsthafte nach großen Gedanken und Empfindungen strebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe seyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter gewesen seyn, ein Gemählde vom Weltgericht, als ein schönes Blumenstück zu verfertigen. Doch sehen wir an dem Beyspiel des großen Shakespear, daß diese beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechseln. Man hat ehemals geglaubt, daß das Genie der Deutschen für die kleine Schönheit zu rohe sey. Aber diesen Vorwurf haben sie durch die That von sich abgelehnt. Schon Sagedorn hat fürtreffliche Lieder in dieser Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewiesen, daß das deutsche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunstrichter über diese neue Proben des feinern deutschen Wises empfunden haben, hat sie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyspiel einiger französischen Kunstrichter diesem Kleinen einen so großen Werth beygelegt, daß es scheint, sie halten es für die vornehmste Gattung, wenigstens in der Dichtkunst. Sie haben sich nicht geschueet, einige von unsern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glücklich gewesen sind, unter die größten und verdienstlichsten Männer Deutschlands zu zählen. Das heißt eben so viel, als einem guten Vergulder, oder sogenannten Staffirer, zum großen Baumeister machen. Es zeigt einen großen Mangel des Verstandes an, wenn man Dinge schätzen

will, ohne das Maas oder Gewicht, wonach sie geschätzt werden sollen, zu kennen. Wir lassen gerne dem Kleinen seinen Werth, und erkennen, daß seltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glücklich zu seyn. Wir sind den Künstlern im Kleinen für die Anmuthigkeit des Sonnenscheines, den sie bisweilen über unsre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinstern. Aber wir können sie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtschaffenheit unsrer Gesinnungen zu danken haben. Diese verehren wir als unsre Lehrer und Väter, jene lieben wir als unsre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfordert das Kleine großen Fleiß und den feinsten Geschmak, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man bey dem Großen überfiehet. Die Künstler können überhaupt den ausnehmenden Fleiß der holländischen Maler für das Kleine zum Muster nehmen.

### Knauff. †) Capiteel.

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberste Ende derselben vorstellt. Wie alle wesentlichen Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Ursprung haben, wovon wir anderswo Beyspiele gegeben haben,\*)

E 3

†) Der Ursprung dieser Benennung ist mir unbekannt. Vielleicht kömmt sie von dem niederländischen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachsenes Stück Holz bedeutet. Der Knauff stellt allerdings eine an der Höhe eines Bauamnes ausgewachsene knotige Verdickung desselben vor.

\*) S. Gebälk.

so hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die schöne Baukunst entstanden ist, statt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberst am Stamme, wo die Aeste ansangen, abgeschnitten. An dieser Stelle sind die meisten Bäume etwas knotig und dicker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die ersten ungekünstelten Säulen ihren Knauff. Die corinthische Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert ist, hat ihren Ursprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an diesen Bäumen wachsen am obersten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne diese natürliche Veranlassung der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, sie zu etwas Ganzem zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben. \*)

Darum findet man in den ältesten Aegyptischen Ueberbleibseln der noch sehr rohen Baukunst, in den ersten rohesten Versuchen der nordischen Völker, und in den Gebäuden der Chineser, denen die griechische Baukunst völlig unbekannt geblieben ist, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberste Theil des Knauffs, der Deker, oder die Platte hat natürlicher Weise den Ursprung, daß man, um den Knauff vor der Masse zu verwahren und dem Unterbalken eine festere Lage zu geben, ein viereckiges Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geschmat in die Baukunst einzuführen, ist der blos knotige oder beblätterte natürliche Knauff verziert, und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entstanden verschiedene Formen und Größen desselben, und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, setzten einige Formen und Verhältnisse derselben fest, und eigneten jeder Art der Säule, oder der soge-

\*) E. Ganz.

nannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthischen, jonischen und dorischen Knauff; diesen wurden hernach der toscanische und der römische, oder zusammengesetzte (den er ist aus Vereinigung des corinthischen und römischen entstanden) beygefüget. Also sind in der heutigen Baukunst fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, dessen Form, Größe und Verhältniß der Theile in so ferne festgesetzt sind, daß man sie auch bey den verschiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeister für sich daran macht, erkennen kann. Jeder ist in dem besondern Artikel unter seinem Namen näher beschrieben worden. Unser deutsche Baumeister Goldman, einer der verständigsten und scharfsinnigsten Männer in dieser Kunst, der seine Vorschriften überall aus guten Grundsätzen hergeleitet hat, setzet zweyerley Größen für die verschiedenen Arten des Knauffs feste. In den niedrigen Ordnungen \*) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Modül, in den höhern aber  $2\frac{1}{2}$  Modül.

## Knoten.

(Schöne Künste.)

In der Kunstsprache wird dieses Wort insgemein gebraucht, um in der epischen und dramatischen Handlung eine solche Verwicklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entstehen, wodurch die handelnden Personen veranlaßet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um sie zu überwinden, und die Hindernisse aus dem Wege zu räumen: Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter diesem Worte alles, was in der Folge der Vorstellungen über eine Sache, eine solche Auf-

haltung

\*) E. Ordnung.

haltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander streitenden Gedanken bewirkt, wodurch die Vorstellung lebhafter und interessanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber, sich entwickelt. Bey unsern Vorstellungen über geschene Sachen, oder bey Beobachtungen und Untersuchungen, können die Begriffe so auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art wie sie auf einander folgen, oder auf die Quellen woraus sie entspringen, Achtung zu geben. Alsdenn fließen unsere Gedanken, wie ein sanfter durch nichts aufgehaltener Strom stille fort. Die Vorstellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet sich hingegen in der Folge der Vorstellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerksam macht; wobey wir gleichsam stille stehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte zu vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das folgende entstehen wird; da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken sich zusammen drängen, gegen einander streiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verschafft.

Knoten sind also bey Unternehmungen, wo Hindernisse aufstoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Untersuchungen, wo sich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anstrengung des Geistes erfordern, um sich aus denselben heraus zu wickeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die wirkende Ursache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewirken. Ein solcher Knoten bewirkt in den bey den Sachen interessirten Personen eine neue bisweilen außerordentliche Anstrengung der Kräfte; bey denen aber, die bloß Zeugen oder Zuschauer dabej sind, reizet er die Aufmerksamkeit

und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn.

In den Werken der schönen Künste hat der Knoten eben diese doppelte sehr vortheilhafte Wirkung. Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. \* Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an; ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeigt sich dabey in einem vollen Lichte; der Künstler hat nöthig auch sein Genie stärker anzustrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird also für den, der das Werk der Kunst genießen soll, alles interessanter und lebhafter. Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläufig einlassen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Achtung zu geben, auf die Natur des Knotens, auf seine Knüpfung, und auf die Entwicklung desselben.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Achtung geben, der bey Handlungen, oder bey Untersuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art seyn. Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpfet, indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glücklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzelnen Menschen ein höchst schweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tanta molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter diese Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewirkung des Ausgangs.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hindernissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der wirkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervor gebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermesslichen Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg selbst nichts wunderbares; aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so gar überlegene Macht zu streiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich zu machen, erfordert Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwerk, reizt unsre Aufmerksamkeit nur in so fern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerste Freygebigkeit eines Menschen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig scheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menschen, den wir nicht in Ueberflus glauben, wird uns interessant, wir wollen wissen, wie er zu solchen Entschlüssen komme, die ihm natürlicher Weise sehr viel kosten müssen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menschen, ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstelle; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf sie sich

stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstellt.

Er entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstreichender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. Es ist eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer sich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die Sache so vorstellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon sich entzweyt haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen; daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. s. f. nichts Außerordentliches: aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwicklung der Sachen entsteht. Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Gefners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheint keine Verwicklung zu seyn. Aber wodurch konnte Cain zu einer solchen Wuth des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursachen finden, den Haß des Mörders nach und nach anschwellen und bis zu dem entsetzlichen Uebermaas wachsen zu lassen, der die Wirkung desselben begreiflich macht. Das größte Beyspiel eines Knotens von dieser Art, ist Klopstoks Behandlung des Todes Jesu. Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Hass seiner Feinde erliegt und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewirkung des Ausgangs der Handlung, sondern darin, daß

daß eine gemein scheinende Sache, als die größte und wichtigste aller Begebenheit, an der das ganze Reich der Geister Antheil nimmt, vorgestellt würde.

Bey Untersuchungen und andern Gegenständen des Lehrgedichts und der Beredsamkeit hat ebenfalls diese doppelte Art des Knotens statt. Entweder liegen Schwierigkeiten wesentlich in der Sache selbst, und der Redner oder Dichter hat bloß darauf zu sehen, daß er sie deutlich vorstelle; oder die Sache ist an sich zwar leicht und offenbar genug, aber um die Aufmerksamkeit mehr zu reizen, muß sie durch das Genie des Redners in einem sehr wichtigen und interessanten Lichte vorgestellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkeiten, und erfordert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. voraussetzen, daß bey der dritten Philippischen Rede des Cicero jeder Zuhörer schon einen Abscheu vor dem Antonius habe und geneigt sey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In solchen Umständen muß der Redner den Vorstellungen schlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten, oder eine Aufhaltung suchen, daß er seinen Gegenstand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieses vergeblich versucht, so bleibt ihm nichts übrig, als bloß pathetisch und affektiv zu seyn.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie Hauptknoten nennen kann, sondern auch in einzelnen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzelne Begebenheiten vor, deren jede ihren besonderen Knoten, von der einen oder der andern Art hat; und eben dieses macht das Gedicht so durchaus interessant.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kommt die Hauptsache darauf an, daß alle wür-

kenden Ursachen, es sey, daß sie Schwierigkeiten veranlassen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich seyen. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkürlich erdichtet werden, wo keine sind, sie müssen keine große Hindrung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Wirkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntniß des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne uns deutlich merken zu lassen, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolgt. Es ist der Mühe werth hierüber einige besondere Beispiele zur Erläuterung dieser wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmste Beispiel eines wolgeknüpften und glücklich aufgelösten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten ist die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entsteht auf eine sehr natürliche Weise, aus den Zwistigkeiten zwischen dem hochmüthigen und gebietherischen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äufferst hitzigen, trostigen und höchst eigensinnigen Achilles, auf dessen Tapferkeit das meiste ankam. Die Entzweyung entsiehet aus einer natürlichen Veranlassung, wird dem Charakter der Personen gemäß, auf das äufferste getrieben; keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon ist, trennet sich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen so sehr geschwächt, daß sie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entsteht die Hauptschwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet sie

Ehre, Nationalstolz, heftige Feindschaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umsturz zu rächen; auf der andern Seite zeigt sich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie versuchen das Aeußerste; aber die Gefahr wird immer grösser; jederman erkennet, daß Achilles wieder versöhnt werden, und zum Heer zurückkehren müsse. Aber sein unüberwindlicher Zorn und Eigensinn vereitelte alle Bemühungen, die man zur Ausöhnung anwendet. Man hat das Aeußerste versucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen ist nahe, und wie sollen sie sich nun heraushehlen? Hier scheint der Knoten unauflöslich. Aber nun fängt er an sich zu entwickeln, und auf eine sehr natürliche, und völlig ungezwungene Weise. Achilles hat einen Freund, der so gefällig und nachgebend, als er trotzig und eigensinnig ist. Dieser erhält von ihm die Erlaubnis, sich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verlust seines Freundes auf das Aeußerste aufgebracht; jeder Nerve seiner Seele wird zur Rache gespannt; und ist macht er den Untergang der Trojaner, wenigstens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmsten Beschüßers der Angegriffenen, zu seiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in dem Streit zurück, und ihm gelingt es ist, was er vorher so lange vergeblich gesucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeiten sind gehoben.

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerspiels eben darin, daß gleich von Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde; daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller wirkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu

vermehrten, auf der andern, sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften, der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendigt wird.

Diese Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Personen, jeden nach seinem Charakter und nach seiner Sinnart, in vollem Lichte zu zeigen, seine Verstandes- und Gemüthskräfte in völlige Wirkung zu setzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entstehen.

Man siehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerspiel auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung interessanter wird; wie alle wirkende und gegenwirkende Kräfte auf einen Punkt vereinigt werden; wie jede handelnde Person gereizt wird, ihre Kräfte zusammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächsten Ursachen sich auf eine natürliche Weise zu Bewirkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gehalt, an den es sich stemmet, um alle seine Kräfte aufzubiethen und ihnen den Nachdruck zu geben. Ohne Reizung, die von Hindernissen herkommt, zeigt sich das Genie nie in seiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwicklung der Sachen findet; je stärker strengt er sich an, um sie zu übersteigen. Und darum ist man ofte dem stark verwundenen Knoten die glänzendsten Wirkungen des poetischen Genies schuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Ursachen entstehet, und sich auch so auflöset, so wird die ganze Handlung weniger interessant. Wie sehr würde nicht das Interesse der

Ilias



Ilias dadurch geschwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber, sich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkürlicher Göttlicher Befehl, ein Drakelspruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwicklung und Auflöfung aus dem Charakter der Personen, oder aus der Natur der Sachen selbst entsteht, jemehr gewinnt das Interesse der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupt-handlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranfsaltung der Allmacht war, sich durch Wunderwerke hätten heben lassen: aber der Dichter verwarf diesen uninteressanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf interessant zu seyn, so bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt ist. In dieser Epopöe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottlose Welt durch Wasser zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menschlichen Geschlechts in der Kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten sich Schwierigkeiten in der Sache selbst und andre wußte der Dichter auf eine höchst natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulösen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem so entseßlichen Schluß gebracht werden? Diese Frage wird durch die abscheuliche Verderbniß aller damaligen Völker, die der Dichter höchst lebhaft schildert, aufgelöst. Wie konnte die Welt im Wasser untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geschehen lassen; aber dieses Wunder wäre nicht wunderbar genug gewesen; weit wunderbarer und erstaunlicher wird die Sache aus natürlichen Ursachen, aus der Zerrüttung, die ein Komet verursacht. Eine neue schon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie sollen die Noachiden im Stande seyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu

lassen, wäre nicht so wunderbar, als die schöne Erfindung, eine Nation ruchloser Riesen, der Noachiden argste Feinde, durch Schrecken zu zwingen, das schwerste der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah besteht nur aus Söhnen, und doch soll ein neues Geschlecht der Menschen durch sie fortpflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter selbst, aber auf eine höchst natürliche Weise knüpft und wieder auflöst. Nach der ganzen Lage der Sachen, war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten sich von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgesondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewundernswürdige Weise fanden sie sich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Diese reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Absonderung der beyden Familien so natürlich gemacht hätte.

Beispiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menschen zu außerordentlichen Entschliessungen zu bringen, finden wir im Mesias an mehreren Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Ischariot, aus denen sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen? Und auch unser Gefner hat in dem Tod Abels den Ursprung und allmählichen Wachsthum des Hasses Cains gegen seinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meisterhafte Weise geschildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es ist sehr schwer zu begreifen, wie ein Vater seine geliebte Tochter mit Vorsatz aufopfern soll. Wer aber alle Umstände, die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen

Gegen die Behandlung dieser Art des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdecken. Eine außerordentliche Entschließung, die nicht außerordentliche Veranlassung hat, nicht durch einen großen Kampf starker Leidenschaften entstanden ist, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Wirkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlohrnen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; so sehr auch der Dichter sich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es scheint immer seltsam, einen Menschen in einen wichtigen Fehler fallen zu lassen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologischen System des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug diesen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulösen.

## Kopfstellung.

(Zeichnende Künste.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verschiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, ist ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künste. Auch ein bloß mittelmäßiger Beobachter der Menschen muß entdecken, daß gar ofte nicht nur der herrschende Charakter, sondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewissensten und nachdrücklichsten durch die Kopfstellung ausgedrückt werden. Stolz und Demuth, Hobeit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit

der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann schon aus seiner Kopfstellung erkannt werden. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigste Theil; aber auch zugleich gewiß der schwerste.

In jeder Figur, die untadelhaft seyn soll, muß die Gestalt und Form des Halses nebst der Kopfstellung nicht nur natürlich und ungezwungen, sondern zugleich dem Charakter der Person und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo sie vorgestellt wird, von ihr erwartet, gemäß seyn. Zu den verschiedenen Wendungen des Halses ist vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie desselben nothwendig, weil seine verschiedene Muskeln sich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieses ist das Wenigste. Der Zeichner, der in diesem Stük vorzüglich geschickt seyn soll, muß ein äußerst feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf um dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß diese Zeichensprache der Natur vollkommen verstehen, damit ihm von den Wirkungen der Empfindung auf diese vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieses Gefühl, und ist er außerdem ein starker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner; so kann er denn in diesem wichtigen Theil der Kunst, sowol nach der Natur, als nach den Antiken sich nützlich üben. Wir müssen hier wiederholen, was schon an mehreren Orten dieses Werks gesagt worden, daß der Zeichner in seinem Umgange mit Menschen ein beständig zur schärfsten Beobachtung gestimmtes Auge haben müsse. Je mehr Menschen er zu sehen Gelegen-

heit

## K r a f t .

(Schöne Künste.)

heit hat, je empfindsamer diese Menschen sind, und je bestimmter ihr Charakter ist, je mehr wird er auch über diesen Theil beobachten können. Am vorzüglichsten sind die Gelegenheiten bey öffentlichen Versammlungen aus der Menge der Menschen, diejenigen besonders auszufuchen, die dabey das meiste empfinden. Insgemein trifft es sich da, daß man sie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfstellung lebhaft genug in die Phantasie zu fassen, oder sogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit sein Auge zu üben, als in der Academie, oder in seinem Cabinet. Wer sich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret sich. Ein Kopf, der nach einer vorgeschriebenen Stellung sich halten soll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menschen frey sehen, wo sie nicht vermuthen, daß sie beobachtet werden, und wo sie selbst sich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlassen.

Mit diesem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der besten Antiken verbunden werden; weil die Alten besonders auch in diesem Theile bewunderungswürdig sind. Unter den Neuern aber müssen vorzüglich Raphael, und für das reizende und sanfteidenschaftliche in den Kopfstellungen Guido, studirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Bericht des Plinius hat ein gewisser Cimon von Cleonâ zuerst diesen wichtigen Theil des Ausdrucks ausgeübet. \*)

\*) Cimon Cleonæus catagrapha invenit; hoc est obliquas imagines et varie formare vultus; respicientes, suspicientes, despicientesque, Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 8.

Wir schreiben jedem Gegenstand des Geschmacks eine ästhetische Kraft zu, in so fern er vermögend ist eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geschmak und Geruch ist, das ist die ästhetische Kraft in den Gegenständen, die die Künste den innern Sinnen darbieten. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne schön bemahlter Himmel hat die Kraft ein sanftes Ergößen in uns hervorzubringen. Also sind die verschiedenen ästhetischen Kräfte die Mittel, die der Künstler braucht auf die Gemüther zu wirken, und nichts ist ihm nöthiger, als die Kenntniß dieser Kräfte, die den Gegenständen, die er uns vorlegt, eigen sind.

Aus dem, was schon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden ist, \*) erhellet, daß der Gegenstand eine ästhetische Kraft hat, wenn er vermögend ist unsre Aufmerksamkeit von der Betrachtung seiner Beschaffenheit abzulenken und sie auf die Wirkung zu richten, die der Gegenstand auf uns, vornemlich auf unsern innern Zustand macht.

Diese Kraft kommt entweder von der Beschaffenheit des Gegenstandes, und seinem unveränderlichen Verhältnis gegen die Natur unsrer Vorstellungskraft, oder sie beruhet nur auf zufälligen Umständen. So haben die meisten Speisen einen unveränderlichen natürlichen Geschmak, der sie uns angenehm macht; hingegen hat das Wasser gar keinen Geschmak; aber bey merklichem Durst ist es höchst angenehm. Jene von der Beschaffenheit des Gegenstandes herkommende Kräfte kann man wesentliche, die andern aber zufällige ästhetische Kräfte

\*) S. Begeisterung. I Th. S. 182. f. und Empfindung. S. 447.

Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der ästhetischen Gegenstände können nicht alle bestimmt werden, weil es nicht wol möglich ist alle zufälligen Umstände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weise gleichgültig sind, interessant machen können: die gewöhnlichsten zufälligen Kräfte sind das Neue, das Unerwartete, das Ausserordentliche, das Große, und das Wunderbare. Aber die wesentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung seyn; sie entstehen aus Vollkommenheit, aus Schönheit und aus Güte, oder aus den, diesen entgegengesetzten Eigenschaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder wesentliche Wirkung gefallen soll, muß unsern Verstand, oder unsern Geschmack, oder unsre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig missfallen soll, muß das Gegentheil thun. Was den Verstand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden, und so kann man überhaupt schön nennen, was dem natürlichen Geschmack, und gut, was den natürlichen Neigungen des Herzens angemessen ist. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengesetzten Eigenschaften zurücktreibende Kräfte zuschreiben.

Die gute Wirkung, die jedes Werk der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen hat, kommt also von den verschiedenen in denselben liegenden antreibenden, oder zurückstossenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Bösen abgeschreckt werden: und die genaue Kenntniß dieser ästhetischen Kräfte ist ein wichtiger Theil dessen, was der Künstler zu wissen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derselben einlassen.

Die erste Quelle der ästhetischen Kraft ist also Vollkommenheit. Wir haben der Entwicklung dieses Begriffs einen eigenen Artikel gewidmet, aus welchem erhellet, daß zu dieser Quelle ausser dem, was man im ersten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieser Eigenschaften bestehe, findet sich am gehörigen Orte hinlänglich bestimmt. Dieses setzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Also entsteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weise die Vollkommenheit, die wir in den verschiedenen Gegenständen des Geschmacks entdecken, in uns wirken? Ein gemeiner Grad derselben befriediget. Wenn alles, was wir sehen und hören, durchaus so ist, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollständigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen sehen läßt, so sind wir damit zufrieden. Aber ein grösserer und unerwarteter Grad dieser Eigenschaften thut mehr; er erweckt das Gefühl des Vergnügens. Unser Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, sondern erhöht, und aus dieser Erhöhung entsteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu übersehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenstand zu erkennen; so werden wir durch ein hinlängliches, ob schon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget: aber besonderes Ergötzen und Vergnügen entsteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenschein einbricht, der einige Gegenstände in mehr als gewöhnlicher Klarheit zeigt, und die ganze Gegend in wolgeordnete Massen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieses zeigt

zeigt uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Also muß zwar in Gegenständen unsrer Erkenntnis, welche die schönen Künste behandeln, ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrschen, damit uns nichts anstößig sey; alles falsche, unrichtige, unvollständige, dunkle, muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erweckt, sondern bloße Befriedigung. Um diese höher zu treiben, müssen die vornehmsten Gegenstände durch vorstehende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äußerste Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, sich von dem übrigen unterscheiden. Alsdenn können wir sagen, daß dieses Werk durch ästhetische Vollkommenheit auf uns wirke. Diese Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit ist eigentlich das, worauf die Künste, in Gegenständen der Erkenntnis zu arbeiten haben, weil der Künstler sich dadurch von den bloß gemeinen Lehrern unterscheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geschmacks das Vollkommene außer dem besondern unmittelbaren Zweck, den der Künstler dadurch zu erreichen sucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menschen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, sondern auch merklich zu verstärken, oder zu erhöhen. Neben Gedichte und andre für den Verstand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen lesen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unserm Interesse liegt; denn sie unterhalten und erhöhen den heilsamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunst einen von seinem Inhalt selbst unabhängigen Werth haben könne.

Hier ist der Ort nicht zu zeigen, wie der Künstler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es ist genug ihn zu erinnern, daß er ihn suchen soll, und überhaupt Künstler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenstände unsrer Erkenntnis in den Werken des Geschmacks nur von solchen Künstlern, die vorzüglichen Verstand und Scharfsinnigkeit haben, glücklich können behandelt werden.

Aber dieses müssen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der ästhetischen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die Vorzüglichste scheint. Freylich ist dem Menschen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig, vor allen Dingen aber muß er einen starken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinste Geschmack am Schönen mit dem besten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verstand, oder eine starke Beurtheilung ist die Grundlage der wahren Größe des Menschen.

Die zweyte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter diesem Namen verstehen, ist an seinem Orte nachzusehen. \*) Es ist ein Gegenstand der sinnlichen und confusen Erkenntnis, und erweckt unmittelbar und auf eine fast unerklärliche Weise Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenständen des Gesichts und des Gehörs; es sey, daß sie sich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darstellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen statt, in denen eine Anordnung, es sey nach Zeit, oder Raum, ist; weil in der Anordnung Annehmlichkeit statt hat. So kann die Fabel einer sonst unbedeutenden Handlung auf eine so vortheilhafte Weise angeordnet

\*) S. Schön.

net seyn, daß sie dadurch allein schon gefällt.

Das Schöne wirkt auch in dem gemeinsten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der schönen Künste ihrer Natur nach, sowol im Ganzen, als in ihren einzelnen Theilen sich uns in wolgefälliger Gestalt darstellen müssen, so muß jedes Werk sowol im Ganzen, als in einzelnen Theilen Schönheit haben; weil es sonst seines Zwecks, den es in Absicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Wirkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet: aber es ist doch dem Zweck der schönen Künste gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Diese Art der Kraft muß also in allen Theilen der Werke des Geschmacks liegen, so wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die sich auf die deutliche Kenntniß beziehen. Alles was gesagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den schönen Künsten dargestellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigstens gefällig wird. Also ist die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeinste, die man in den Künsten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenstand unsre Aufmerksamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenstand erwecken, müssen die Theile haben, auf die das Wesentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünschter zu werden. Selbst das Böse, wofür der Künstler uns Abscheu erwecken will, muß sich, dem Aeußerlichen nach, in einer Gestalt

zeigen, die unser Auge anlocket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unsre Aufmerksamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkannt hätten, so würde der Künstler seines Zwecks verfehlen. Darum muß auch das Laster mit den lebhaftesten Farben geschildert werden. Nicht daß ihm seine innere Hässlichkeit benommen werde; sondern, daß es für die Aufmerksamkeit, die nöthig ist, es kennen zu lernen, nichts abschreckendes habe. Darum hat Milton den bösesten Wesen, die er uns zum Abscheu schildert, noch die äußere Schönheit gelassen. Aber dem Laster ein durchaus reizendes Wesen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzweck der schönen Künste handeln.

Die Kraft des Schönen bewirkt also zuerst ein Wolgefallen an der Vorstellung der Sache, und durch dieses wird schon ein Werk der Kunst in gewissem Sinn interessant, daß wir uns der Wirkung der übrigen darin liegenden Kräfte desto sicherer überlassen. Dieses ist der erste und allgemeinste Nutzen dieser Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey sonst gleichgültigen Gegenständen allemal noch eine vortheilhafte Wirkung, daß es überhaupt unsre Art zu empfinden verfeinere Man kann ohne feinen Geschmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten seyn; aber mit Geschmak ist man es lebhafter. Der sonst gute Mensch, der roh und ohne Geschmak ist, verdienet unsre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für sich selbst auch glücklicher, wenn diese guten Eigenschaften mit feinen Sitten und mit schönem Anstand begleitet sind. Dieses gehört unstreitig mit zu der menschlichen Vollkommenheit.

Deswegen sind auch die bloß angenehmen Werke der schönen Künste, die einen an sich gleichgültigen Stoff schön

schö  
bar.  
groß  
an f  
delt  
Ein  
imm  
seine  
gleich  
Lust  
muß  
seyer  
zuge  
ment  
einer  
phae  
D  
Kraf  
sen  
was  
siken  
uns  
ten d  
wah  
oder  
ausse  
wür  
sich  
daß  
schen  
Seel  
sen d  
Am  
tern.  
ohne  
höch  
zens.  
het,  
gut  
ausse  
Kraf  
gut;  
wäre  
J  
das  
Gest  
Han  
allen  
das  
und  
J

schön bearbeitet darstellen, schon schätzbar. Nur muß man sie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an sich wichtiger Stoff schön behandelt wird, nicht in einen Rang setzen. Ein schöner gesellschaftlicher Tanz ist immer etwas artiges, und es kann seinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geschmack verbundene Lustbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Musik begleiteten Aufzuges beylegen; und das schönste Blumenstück eines de Heem muß nicht mit einem historischen Gemälde Raphaels in eine Linie gesetzt werden.

Die dritte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Guten. In diesen Begriff schließen wir alles ein, was wir äußerlich oder innerlich besitzen, in so fern es ein Mittel ist, das uns in den Stand setzet, die Absichten der Natur zu erfüllen, und unsre wahren Bedürfnisse zu befriedigen; oder alles, was unser inneres und äußeres Vermögen, der Natur gemäß wirksam zu seyn, befördert. Es läßt sich ohne Weitläufigkeit einsehen, daß die wichtigsten Güter des Menschen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte bestehen, was von aufsen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieser Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenste Mensch ist ohne Zweifel der Mensch von den höchsten Gaben des Geistes und Herzens. Alles was diese Gaben erhöht, oder stärket, muß als wesentlich gut angesehen werden; und was von aufsen die Wirksamkeit dieser innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut; wenn es gleich sonst gleichgültig wäre.

In den schönen Künsten zeigt sich das Gute durch die Schilderungen der Gefinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menschen, und in allem dem, was sich darauf beziehet: das Gefühl unsrer innerlichen Kraft und Wirksamkeit, macht uns sehr

Zweyter Theil.

aufmerksam auf alles, was sie reizet. Darum interessirt uns auch in den Werken der schönen Künste nichts mehr als die Gegenstände, durch welche das Gefühl des Guten oder Bösen rege gemacht wird. Aus welchem Gesichtspunkt man immer die Künste betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böse der interessanteste Stoff derselben sey. Selbst Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute interessant. Das Gute bewirkt die antreibenden, und das Böse die zurücktreibenden Kräfte: und je mehr wir diese Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Bösen üben, je mehr stärken sie sich.

Dadurch also werden die schönen Künste höchst wichtig, daß sie unsre Seelenkräfte durch lebhaftere Schilderung des Guten und Bösen in einer sehr vortheilhaften Wirksamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigste Kraft dieser Künste. Hierüber ist man so durchgehends einig, daß es unnöthig ist, diese Sache ausführlicher zu entwickeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künstler vorzüglich besorget seyn soll, diese Art der Kraft in sein Werk zu legen. Die dramatische und die epische Dichtkunst können dieses in dem weitesten Umfange thun, und sind deswegen die wichtigsten Zweige der Kunst. Nach ihnen kommt die lyrische Gattung, die so vorzüglich geschikt ist, jede Empfindung des Guten und Bösen rege zu machen. Die Musik aber dienet hauptsächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel uns durch den Körper sehr tief in das Innere der Seele bliken zu lassen, und die Empfindung des Guten und Bösen, die sie dadurch in uns erweken kann, sind ebenfalls höchst lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menschen, die aus dem Gefühl des Guten entsteht, als die Verzweiflung,

D

die

die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels desselben entspringt, werden schwerlich durch irgend eine Weise lebhafter empfunden, als durch den Ausdruck dieser Gemüthslagen, den wir in Gesicht, Stellung und Bewegung der Menschen sehen. Selbst in den Werken der Kunst, darin die leblose Natur geschildert wird, sie seyen Werke der Rede, oder des Pensels, kann man beyläufig sich dieser Art der Kraft bedienen. Dieses haben Thomson und Kleist mit großem Vortheile gethan.

By Gegenständen dieser Art, erfordert der Zweck der Künste eine lebhaftere Schilderung des Guten und Bösen, ihrer Natur so angemessen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abscheu für das andre entstehe. Also fodert die Kunst in ihren wichtigsten Arbeiten nicht nur einen großen Künstler, der seinen Gegenstand auf das lebhafteste darstelle, sondern auch einen rechtschaffenen Mann, der selbst eine große Seele habe, die jedes Gute und Böse kenne, und nach Maaßgebung seiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurück, die in den Werken der schönen Künste liegen, so begreifen wir, daß nur die größten Menschen vollkommene Künstler seyn können. Es giebt Menschen, die sich einbilden, daß ein feiner Geschmack an dem Schönen den Künstler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier gesagt worden, daß dieses allerdings eine nothwendige Eigenschaft desselben sey, zugleich aber, daß sie allein, gerade die niedrigste Classe der Künstler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verstand allein kann den Philosophen und den zu Ausrichtung der Geschäften brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmack am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zu-

sammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.

## Kragstein.

(Baukunst.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunst, das auch von deutschen Baumeistern ofte mit dem französischen Namen Console genennt wird. Der Gebrauch der Kragsteine hat einen doppelten Ursprung. Entweder werden sie gebraucht um wesentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Gesimse sind, zu unterstützen, oder nur einzeln, zur Zierath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu setzende Dinge zu tragen.

Von der ersten Art trifft man bisweilen die großen Kragsteine an ionischen oder corinthischen Friesen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieser Absicht setzet man sie auch unter die Fensterbänke, oder unter die Gesimse, die von oben den Fenstern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung grösser ist, als die Höhe, so bekommen sie im Französischen den Namen Corbeaux.

In diesen Fällen sind sie als verzierte Köpfe der herausstehenden Balken anzusehen, so wie die triglyphen am dorischen Fries. Sie werden so bearbeitet, daß sie oben, wo die Last darauf liegt, breit und zum Tragen geschikt, unten aber gegen die Wand zu, schmal auslaufen. Sollen sie recht zierlich seyn, so lasse man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und so wird auch die Ausböhlung von unten in eine kleine Volute gedreht. Ausserdem aber wird in ganz reichen Gebäuden, noch Blumen- und Laubwerk daran geschnitten. Man setzet sie auch intwendig in prächtigen Zimmern an Deckengesimse, die nach Art eines Gebälks gemacht sind, und verguldet sie alsdenn zu mehrerer Pracht.



Wo sie zum andern Gebrauch an glatte Wände gesetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Brustbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugespitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung überläßt man dem Geschmak oder Eigensinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Consolen auf tausenderley Art ausschweifen.

### K r a n z.

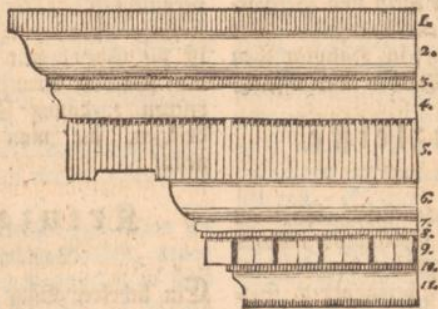
(Bautunst.)

Wird auch bisweilen das Hauptgestirn genannt, weil er oft das oberste Gestirn ist, womit das ganze Gebäude gekrönt wird. Der Kranz ist der oberste, am weitesten auslaufende Theil des Gebäudes, der die ganze Ordnung bedeckt. †) Die Baumeister sind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebäudes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes ansehen. Die beyden untersten Glieder in der hier ste-

henden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet sind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber schon zum Kranz gerechnet.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigsten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebäudes betragen; man nimmt sie aber gemeinlich noch etwas grösser an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältnisse derselben sind so bestimmt, daß nicht jeder Baumeister darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verschiedenen Ordnungen so genau bestimmt, und jedem seinen besondern Charakter so bezeichnet, als Goldman.

Nach diesem Baumeister gehören drey Theile wesentlich zum Kranz; der Wulst (in der Fig. mit 6 bezeichnet;) †) die Kranzleiste 5, die Rinneleiste 2, mit ihrem Uberschlag 1. Die Kranzleiste muß nun nothwendig von der Rinneleiste durch kleinere Glieder 3, 4, abgefordert werden, und durch die Beschaffenheit dieser Glieder bezeichnet Goldman die Kränze der verschiedenen Ordnungen.



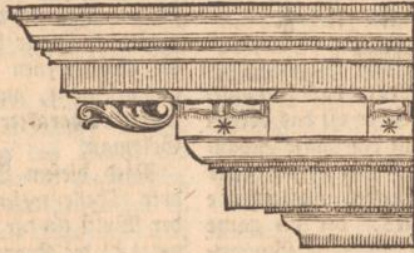
In dieses Baumeisters tuscanischer Ordnung ist das nächste Glied unter der Rinneleiste 2, ein Band, und unter

†) S. Gebäud. 1 Th. S. 562. wo das, was zwischen den Linien c f und b g liegt, zum Kranz gehört.

diesem kommt ein Riemelein, über der D 2 Kranz-

†) Dieses Glied findet man sonst bey allen Kränzen. In dem Gebäud., das über den drey schönen corinthischen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino stehen, nimmt eine Kehlleiste die Stelle des Wulstes ein.

Kranzleiste. In der dorischen sind diese Glieder ein Nienlein, mit einer Hohlleiste; in der ionischen ein Nienlein, mit einer Kehlleiste, wie hier in der Figur 3. 4.; in der römischen ein Wulst zwischen zwey Nienlein; und in der corinthischen ein Nienlein, darunter eine Kehlleiste, und unter dieser ein Stab.



Unter dem Wulst werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8. \*) oder auch Zahnschnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler stehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeister binden sich dabey nicht so genau an ihre Regeln und Verhältnisse der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt sein Hauptansehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

### Kranzleiste.

(Baukunst.)

Ein großes wesentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der ersten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet ist. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und ist etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu sehen ist, damit das Wasser abtrüpfle. Dieses Glied wird insgemein ganz glatt gemacht: doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Rinnen ausgehöhlt, wie an dem Porticus des Tempels des M.

\*) In der ersten Figur.

In der umstehenden Figur liegt die Kranzleiste 5 unmittelbar über dem Wulst 6: aber die meisten Baumeister setzen zwischen diese Glieder Dielen oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthischen Kranz der Branca vorstellenden Figur bey \*\* zu sehen ist. †)

Aurel. Antoninus und der Faustina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, wo daselbst im Campo vaccino stehen.

Von dem Abtropfen des Wassers, welches durch dieses Glied hauptsächlich soll befördert werden, hat es vermuthlich den französischen Namen Larmier bekommen; und eben daher ist die Gewohnheit entstanden, an dem Kinn der Kranzleisten in der dorischen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Wassertropfen nennt.

### Kreuzgang.

(Baukunst.)

Ein bedeckter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderstoßende Flügel eines großen Gebäudes eingeschlossen wird. Dergleichen

†) Es ist im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk ist verwiesen worden, anstatt das diese Figur hätte sollen angeführt werden.

gleich  
bey d  
Gebä  
auch  
man  
kann  
dergl  
zeit  
schle  
hen l  
E  
laub  
oder  
da n  
An e  
Fens  
ne de  
ren l  
hen,  
felter  
brach  
Prac  
mehr

Se  
gen  
recht  
bis  
Mar  
Deu  
Man  
net  
diese  
tet,  
legt  
D  
den  
sie  
sche  
auch  
Es  
tru  
soll  
war  
soll  
den  
\*

gleichem Kreuzgänge sind fast allezeit bey alten Klöstern. Sie können dem Gebäude ein schönes Ansehen und auch große Bequemlichkeit geben, da man trocken um dasselbe herum gehen kann. In Rathhäusern, Börsen und dergleichen Gebäuden, sollten sie allezeit angebracht seyn, damit sie bey schlechtem Wetter zum Spazierengehen könnten gebraucht werden.

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als Bogenstellung, oder auf die schlechteste Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. In einigen Orten sind die Bogen mit Fenstern beschossen, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin spazieren könne. Es ist nicht wol abzusehen, warum sie in neuern Gebäuden seltener, als ehedem geschehen, angebracht werden; da sie sowol die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

## Krinnen.

(Baukunst.)

Schmale halbeylindrische Vertiefungen des Säulenstammes, die senkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet sie insgemein auch in Deutschland mit dem französischen Namen Canelüren. Winkelman nennet sie unrichtig Streifen, \*) weil dieses Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt ist.

Man findet die Krinnen schon an den ältesten dorischen Säulen, denen sie anfänglich eigen gewesen zu seyn scheinen. Man hat sie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es ist ein seltsamer Einfall des Vitruvius, daß sie Falten vorstellen sollen; da man nicht absehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand sollten behangen werden. Sie geben dem Säulenstamm ein zierliches An-

\*) Von der Baukunst der Alten S. 21.

sehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft sich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreißig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwischen zwey Krinnen, wird ohngefähr den vierten Theil so breit gelassen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefähr auf den fünften Theil eines Modells bestimmt wird. Man kann die Ausbülung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es ist kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italienische Baumeister in dorischer Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen lassen. Auch nicht, wie einige französische Baumeister gethan, an dem untersten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieses scheint dem guten Geschmak entgegen zu seyn.

## Kröpfung.

(Baukunst.)

Wird auch Verköpfung genennet. Dadurch bezeichnet man in der Baukunst die Brechung eines sonst gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil desselben weiter hervorsteht, als die übrigen und folglich eine Art des Kröpfes macht. Man sieht an neuern Gebäuden nur gar zu ofte Beispiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeister, die Wandsäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer herausstehen, da das Gebälke über die Säulen so angelegt ist, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf diese Weise die Säulen gar nichts zu tragen hätten, so kröpfen sie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimtesten Fehler, die man in der Baukunst begehen kann. Denn was ist ungereim-

liegt  
über  
Bau-  
eder  
fol-  
der  
\* \*

stina  
über  
t im

ters,  
upt-  
t es  
men  
cher  
an  
e do-  
nzu-  
pfen

Hof  
nan-  
Ge-  
Der-  
chen

fler-  
t auf  
ver-  
Si-

teres, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was seiner Natur nach gerade gestreckt seyn sollte, wie ein Balken, zu kröpfen? nur damit es scheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben. Die alten Baumeister aus der guten Zeit waren weit entfernt, solche Ungeheimheiten zu begeben. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römischen Baumeister unter den Kaysern haben sie schon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kayser zu sehen ist, und von diesen schlechten Mustern sind die Verköpfungen in der neuen Baukunst beygehalten worden.

Sie sind nicht nur, wie schon angemerkt worden, völlig ungereimt und den wesentlichsten Regeln entgegen, sondern geben auch den Gebäuden ein sehr überladenes gothisches, oder vielmehr arabisches Ansehen; weil das Auge nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, sondern alle Augenblicke an Ecken anstößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kayser's Sept. Severus ist, und noch mehr die sonst prächtige Fassade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schloßes ist, sind durch Verköpfungen gänzlich verdorben. Es läßt sich nicht begreifen, wie es kommt, daß man diese Wirkung eines verdorbenen Geschmacks nicht schon längst gehemmt hat.

### Kühn.

(Schöne Künste.)

Die Kühnheit ist nur vorzüglich starken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen ist unter allen Aeußerungen der Seelenkräfte nichts, das unsre Hochachtung so stark an sich zieht, als das Schöne und Gute, das mit

Kühnheit verbunden ist. Selbst als denn, wenn ein kühner Geist in seinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, versagen wir ihm unsre Hochachtung nicht, wenn wir nur sehen, daß er seine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menschen muß unstreitig nur aus der Größe und Stärke seiner Seelenkräfte geschätzt werden. Dieses fühlen wir so überzeugend, daß wir uns ofte nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden sind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit selbst, in so fern sie eine Wirkung des innern Gefühls seiner Kraft ist.

Darum gehöret das Kühne unter die größten ästhetischen Schönheiten, weil es Bewunderung und Hochachtung erweckt: zugleich aber hat es noch den höchst schätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unsrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Zurchtsamen Gefahr läuft furchtsam zu werden; so wird man unter kühnen Menschen auch stark. Wenn ein Künstler von hohem Geist und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, so wird man in Gedanken und Gefinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künstler sehen.

Diese Kühnheit äußert sich sowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menschen von vorzüglichem Verstand und ausnehmender Beurtheilungskraft, sehen bey verwirkelten und schweren Umständen viel weiter, als andre; sie entdecken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen ist, und dieses giebt ihnen den Muth, Dinge zu versuchen, wo minder scharfs denkende nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Gefinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Mensch von großer Sinnesart,

nes  
scha  
heit  
weg  
sind  
ge,  
hab  
G  
Ger  
orde  
ein  
das  
sche  
hat  
Ode  
den  
hab  
mei  
feye  
dari  
Hor  
war  
diue  
Mit  
Ber  
vor  
dur  
dun  
Kül  
in t  
unn  
aus  
Un  
kan  
tus  
S  
glü  
alle  
Wa  
so n  
her  
der  
nich  
S  
eble  
Ge  
So  
Kü  
Zer  
gef

nesart, entdeket in schweren leidenschaftlichen und sittlichen Angelegenheiten, in seinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen sind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt also eine Kühnheit des Genies, die sich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeigt, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich scheint. Diese Kühnheit des Genies hat Pindar besessen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, für den sich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchsten Ton der feyerlichen Ode zu besingen, und ist darin glücklich gewesen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas Kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Mischmasch der Mythologie in den Verwandlungen im Zusammenhang vorzutragen. Aber er hat sich mehr durch Spißfindigkeit und List, als durch Genie herausgeholfen. Diese Kühnheit des Genies zeigt sich auch in der Baukunst, da große Meister unmöglich scheinende Dinge glücklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliskus unter Pabst Sixtus dem V aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeigt sich in glücklicher Behauptung großer, aber allen Anschein gegen sich habender Wahrheiten; wovon uns Rousseau so manches Beyspiel gegeben hat. Daher entstehen also kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht selten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeigt sich in edler Zuversicht auf die Stärke seiner Gesinnungen und Begehrungssträfie. So zeigte Themistokles die höchste Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf seinen Kopf gesetzt hatte, sich an den Persischen

Hof zu begeben und seine eigene Person seinem ärgsten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieser Kühnheit des Herzens sind tausend Beyspiele in der Ilias, in den Trauerspielen des Aeschylus, im verlohrnen Paradies, in dem Mesias, und in Shakespears Trauerspielen. Aus der Kühnheit entsteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Gesinnungen und in Handlungen. Within gehört es zu dem wichtigsten ästhetischen Stoff.

### Künste; Schöne Künste.

Der, welcher diesen Künsten zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge bestehe, die durch gemeine Kunst erfunden worden. In der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die bloß nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wohlklang angenehmer zu machen.

Also hat ein feineren Seelen angebohrner Trieb zu sanftern Empfindungen, alle Künste veranlasset. Der Hirte, der zuerst seinem Stok, oder Becher eine schöne Form gegeben, oder Zierratzen daran geschnitzt hat, ist der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glücklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schickliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden. Der sich zuerst bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu sagen, ist unter seinem Volke der Urheber der Beredsamkeit.

In dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendiger Dinge, und nicht in einer unbefimmten Nachahmung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.

Aus jenen schwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menschliche Verstand durch wol überlegte Wartung nach und nach die schönen Künste selbst heraus getrieben, und zu fürtrefflichen, mit den herrlichsten Früchten prangenden Bäumen, gezogen. Es ist mit den Künsten, wie mit allen menschlichen Erfindungen. Sie sind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem ersten Anfange sehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen sie eine Nützbarkeit, die sie höchst wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine sehr rohe Feldmessenerey, und die Astronomie eine aus bloßer Neugier entstandene Beschäftigung müßiger Menschen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den diese Wissenschaften dem menschlichen Geschlechte leisten, sind sie durch anhaltende, vermünftige Erweiterung ihrer ursprünglichen Anlage gestiegen.

Wenn wir also gleich mit völliger Zuversichtlichkeit wüßten, daß die schönen Künste in ihren Anfängen nichts anders, als Versuche gewesen, das Auge oder andre Sinnen zu ergötzen, so sey es ferne von uns, daß wir darin ihre ganze Nützbarkeit und ihren höchsten Zweck suchen sollten. Wir müssen, um von dem Werthe des Menschen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der ersten Kindheit, sondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier ist also zuerst die Frage zu untersuchen, was die Künste in ihrem ganzen Wesen seyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menschen zu erwarten sey. Wenn schwache, oder leichtsinnige Köpfe uns sagen, sie zielen bloß auf Ergößlichkeit ab,

und ihr letzter Endzweck sey die Belustigung der Sinne und Einbildungskraft, so wollen wir erforschen, ob die Vernunft nichts größeres darin entdecke. Wir wollen sehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunst gebornen Menschen, alles reizend zu machen, und die bey allen Menschen sich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es ist nicht nothwendig, daß wir uns, um diese Absicht zu erreichen, in tief sinnige und weitläufige Untersuchungen einlassen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir suchen, zu entdecken. Sie ist die erste Künstlerin, und in ihren wunderbaren Veranstellungen entdecken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daß das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden. Jedes zu unserm Gebrauch dienende Wesen hat ausser seiner Nützbarkeit auch Schönheit. Selbst die, welche uns nicht unmittelbar angehen, scheinen bloß darum, weil wir sie täglich vor Augen haben, nach schönen Formen gebildet und mit schönen Farben bekleidet zu seyn.

Dohne Zweifel wolle die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuströmenden Annehmlichkeiten unsre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindsamkeit bilden, wodurch das rauhe Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Diese Schönheiten sind einer in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruck, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geist und Herz werden geschäfti-

schäftiger, und nicht nur die gröbren Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, sondern auch die sanften Eindrücke werden in uns wirksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsre Thätigkeit wird vermehret, weil wir mehrere Dinge interessant finden, es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte, wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Wesen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unsrer thierischen Bedürfnisse, sondern zu einem feinern Genuß, und zu allmähliger Erhöhung unsers Wesens eingerichtet.

Aber bey dieser allgemeinen Verschönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht verwenden lassen. Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glückseligkeit am nöthigsten sind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem giebt sie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, daß wir es verabscheuen. Was ist zum Glück des Menschen und zu Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung nothwendiger, als die gesellschaftlichen Verbindungen mit andern Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft wird? Besonders die selige Vereinigung, wodurch der auch in der größern Gesellschaft noch einzeln Mensch eine, ihm so unentbehrliche Mitgenossin aller seiner Güter findet, die seine Freuden durch den Mitgenuß vergrößert, seinen Kummer mildert, und alle seine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menschliche Gestalt, wodurch die stärksten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchsten Reizungen der Schönheit finden sich

da, wo sie, um die seligsten Verbindungen zu bewirken, am nöthigsten waren. Die stärksten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geistes und Liebenswürdigkeit des Herzens, sind der todten Materie selbst eingepräget. \*)

Aber auch dieses müssen wir nicht übersehen, daß die Natur dem, was unmittelbar schädlich ist, eine widrige zurütreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geist erdrückende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat sie mit eben so eindringenden, aber Ekel oder Abscheu erwekenden Zügen, auf das menschliche Gesicht gelegt, als die Güte der Seele. Also greift sie unser Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weise an; sie reizet uns zum Guten und schreckt uns vom Bösen ab.

Dieses Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muß er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her zu verschönern. Ihr kommt es zu, unsre Wohnungen, unsre Gärten, unsre Geräthschaften, besonders unsre Sprache, die wichtigste aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, so wie die Natur allem, was sie für uns gemacht hat, sie eingepräget hat. Nicht bloß darum, wie man sich vielfältig fälschlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlich-

D 5

keit

\*) S. Schönheit.

keit davon haben, sondern daß durch die sanften Eindrücke des Schönen, des Wolgereimten und Schicklichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber ist es, daß die schönen Künste auch nach dem Beispiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glückseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuslößen. Cicero scheint irgendwo \*) den Wunsch zu äußern, daß er seinem Sohne das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt darstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde. Diesen wichtigen Dienst können in der That die schönen Künste uns leisten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuslößen haben.

Auch darin müssen sie ihrer großen Lehrmeisterin nachfolgen, daß sie allem, was schädlich ist, eine Gestalt geben, die lebhaften Abscheu erweckt. Bosheit, Laster, und alles, was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsere Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davor zu bekommen. Dieses unvergleichliche Kunststück hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann sich enthalten, Menschen von recht verworfener Physionomie, mit eben der neugierigen Aufmerksamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit selbst haben? Die Lehrerin der Künstler wollte, daß wir von dem Bösen das Auge nicht eher abwenden sollten, als bis es den vollen Eindruck des Abscheuens erregt hätte.

\*) De Officiis Lib. I.

In diesen Anmerkungen liegt alles, was sich von dem Wesen, dem Zweck und der Anwendung der schönen Künste sagen läßt. Ihr Wesen besteht darin, daß sie den Gegenständen unserer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen; ihr Zweck ist lebhafte Nahrung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieser drey Punkte verdient näher bestimmt und erwogen zu werden.

Daß das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe, zeigt sich in jedem Werke der Kunst, das diesen Namen verdient. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menschen zum Tanze? Wenn verdient eine Abbildung den Namen des Gemäldes? Das anhaltende Klingen eines Instrumentes den Namen eines Tonstücks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunst? Jedes dieser Dinge wird alsdann von den schönen Künsten als ihr Werk angesehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künstlers unsere Vorstellungskraft mit sinnlichem Reize an sich loket. Der Geschichtschreiber erzählt eine geschehene Sache nach der Wahrheit, wie sie sich zugetragen hat; der Dichter aber so, wie er glaubet, daß sie nach seinen Absichten uns am lebhaftesten rühre. Der gemeine Zeichner stellt uns einen sichtbaren Gegenstand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber so, wie es unsre äussern und innern Sinnen auf das kräftigste reizet. Wenn der gemeine Mensch die in ihm sitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebärden äußert; so giebt der Tänzer diesem Gang und diesen Gebärden Schönheit und Ordnung. Also bleibet über das Wesen der schönen Künste kein Zweifel übrig.

Eben so gewiß besteht ihr unmittelbarer erster Zweck in einer lebhaften Nahrung. Sie begnügen sich nicht damit,

dam  
vorl  
deut  
in e  
bear  
wie  
dun  
Sel  
chei  
schn  
klar  
schö  
wed  
und  
lach  
Bil  
zwi  
der  
bem  
Krä  
ren  
der  
g  
ist  
ord  
wer  
Kün  
Len  
Ma  
We  
zwe  
des  
nich  
als  
zun  
lok  
stel  
un  
der  
len  
bil  
me  
gel  
sch  
ble  
les  
sa  
lei  
bil  
we



damit, daß wir das, was sie uns vorlegen, schlechtweg erkennen, oder deutlich fassen; es soll Geist und Herz in einige Bewegung setzen. Darum bearbeiten sie jeden Gegenstand so, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meisten schmeichelt. Selbst da, wo sie schmerzhaftest stehen in die Seele stecken wollen, schmeicheln sie dem Ohr durch Wohlklang und Harmonie, dem Auge durch schöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen selbst da, wo sie unser Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen sie uns, uns den Eindrücken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Sirenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag.

Aber diese Fesselung der Gemüther ist noch einem höhern Zwecke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkräfte der schönen Künste erreicht wird. Ohne diese Lenkung zum höhern Zweck, wären die Musen verführerische Zuhlerinnen. Wer kann einen Augenblick daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des sinnlichen Reizes unserm Geist nicht in einer höhern Absicht gegeben, als uns zu schmeicheln, oder uns bloß zum unüberlegten Genuß desselben zu locken? Wenn sich kein Mensch untersteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Absicht gegeben habe, uns zu quälen; so muß man sich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen bloß einen vorübergehenden Küßel zur letzten Absicht habe. Nur schwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Wirksamkeit abzielt. Und nur durchaus leichtsinnige Künstler können sich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn sie ohne ein höheres Ziel die

sinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall ist sie das Zeichen und die Lockspeise des Guten. So bedienen sich auch die schönen Künste ihrer Reizungen, um unsre Aufmerksamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für dasselbe zu rühren. Nur durch diese Anwendung werden sie dem menschlichen Geschlecht wichtig und verdienen die Aufmerksamkeit des Weisen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorsorge einer weisen Politik werden sie die vornehmsten Werkzeuge zur Glückseligkeit der Menschen.

Man setze, daß die schönen Künste in der Vollkommenheit, deren sie fähig sind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden seyen, und überlege, was für mannigfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem solchen Lande um sich sieht, und was man höret, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menschen, ihre Häuser, alles was sie brauchen, was sie um sich und an sich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, seine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, ist hier durch den Einfluß des guten Geschmacks und Bearbeitung des Genies schön und vollkommen. Nirgend kann sich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schicklichkeit gerührt werde. Alles reizt den Geist zu Beobachtung solcher Dinge, wodurch er selbst seine Ausbildung bekommt, und alles flößt dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenstand erweckt werden, ein sanftes Gefühl ein. Was in den paradiesischen Gegen-

Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die schönen Künste da, wo sie sich in ihrem unverdorbenen Schmut zeigen. \*) In dem Menschen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine Entwicklung und allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben so wild war, als irgend ein anderes, wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.

So wenig es erkannt wird, so wahr ist es, daß der Mensch das wichtigste seiner innern Bildung dem Einflusse der schönen Künste zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundere, womit die alten cynischen Philosophen unter einem durch den Mißbrauch der schönen Künste in Leppigkeit und Weichlichkeit versunkenen Volke, wieder gegen den ursprünglichen Zustand der rohen Natur zurückgekehret sind; so erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die schönen Künste meinen Unwillen. Woher hattest du Diogenes den feinen Wis, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger so schneidend verspottetest? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn sie auch die völlige Gestalt der Weisheit an sich hatte, so lebhaft zu empfinden gab? Wie konntest du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurück zu kehren? Ist es nicht offenbar widersprechend, in einem Lande, wo die schönen Künste ihren vollen Einfluß schon verbreitet haben, ein Cyniker seyn zu wollen? Erst hättest du durch einen Trunk aus dem Lethen in deinem Geist und in deinem

\*) S. Tauskunst.

Herzen jeden Eindruck der schönen Künste auslöschen sollen; alsdann aber hättest du nicht mehr unter den Griechen leben können; sondern hättest dein Faß bis zu der kleinsten und verächtlichsten Horde der scythischen Völker hinwälzen müssen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundsätzen denken und leben konntest. Und du besserer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewundrungswürdiger Rousseau, hättest den Mufen erst alles zurück geben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrachtest. Dann würde sie gewiß niemanden gerührt haben. Dein sonst großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken hast, die du des Landes verweisen wolltest.

Diese Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinste Wirkung der schönen Künste überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geschmak am Schönen nennt, besteht. Und dieses allein wäre schon hinlänglich, den dankbaren Menschen zu vermögen, den Mufen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geschmak am Schönen besitzt, besteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommenen Menschen, als das, welches den Einfluß des Geschmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch ist dieser höchst schätzbare Einfluß der schönen Künste nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nuzbarkeit anzusehen; sie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf diesem durch den Geschmak bearbeiteten Boden wachsen können. \*) Ein Volk, das glücklich seyn soll, muß zuerst gute, seiner Größe und seinem Lande angemessene Gesetze haben. Diese sind ein Werk des Verstandes. Dann müssen gewisse

\*) S. Geschmak.

Grundbegriffe, gewisse Hauptvorstellungen, die den wahren Nationalcharakter unterstützen, jedem einzelnen Bürger, so lebhaft als möglich ist, immer gegenwärtig seyn, damit er seinen Charakter beständig behaupte. Bey grössern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenschaft sich der Pflicht widersetzen, müssen Mittel vorhanden seyn, dieser höhern Reiz zu geben. Diesen Dienst können die schönen Künste leisten. Sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erwecken und unausschließlich zu machen; und nur sie können, bey jenen besondern Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, mittelst besonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtschaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder wenn sie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darzustellen; wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen.

In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist. Der Philosoph darf nur die von ihm entdeckten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Gesetze, der Menschenfreund seine Entwürfe, dem Künstler übergeben. Der gute Regent kann ihm seine Anschläge, dem Bürger sein wahres Interesse werth zu machen, nur mittheilen; er,

den die Musen lieben, wird, wie ein anderer Orpheus, die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem lebenswürdigem Zwange, zu fleisiger Ausrichtung alles dessen bringen, was zu ihrer Glückseligkeit nöthig ist.

Also müssen wir die schönen Künste als die notwendigen Gehülfen der Weisheit ansehen, die für das Wohlseyn der Menschen forget. Sie weiß alles, was der Mensch seyn soll; sie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glückseligkeit. Aber die Kräfte, diesen oft steilen Weg zu bestreiten, kann sie nicht geben; die schönen Künste machen ihn eben, und bestreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichsten Geruch den Wanderer zum weitem Fortgehen unwiderstehlich anlocken.

Und dieses sind nicht etwa rednerische Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblick tauschen und wie leichter Nebel verschwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es ist der menschlichen Natur gemäß; der Verstand wüchelt nichts als Kenntniß, und in dieser liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit wirksam werden, so muß sie in Gestalt des Guten nicht erkannt, sondern empfunden werden, denn nur dieses reizt die Begehrungskräfte. Dieses sahen selbst die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele bloß zu Vernunft zu machen. †) Dennoch war ihre Physiologie ††) voll von Bildern

†) Verbanne die Einbildung, sagt der große Marcus Aurelius, so bist du gerettet. In diesen Worten liegt der ganze Geist der stoischen Philosophie.

††) In der Philosophie der Alten wurde das Essent der Lehren vom Ursprung, der Regierung und dem civillichen Schicksal der Welt und besonders des Menschen, das, was wir in Deutschland gegenwärtig, mit Ausschluß der Ontologie, die Metaphysik nennen, Physiologie genennet.

Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen sollten; und keine andre Sekte war sorgfältiger als diese, die Aussprüche der Vernunft mit ästhetischer Kraft zu beleben. Der rohe Mensch ist bloß grobe Sinnlichkeit, die auf das thierische Leben abzielt; der Mensch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre bloß Vernunft, ein bloß erkennendes und nie handelndes Wesen; der aber, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beyden gerade in der Mitte; seine Sinnlichkeit besteht in einer verfeinerten innern Empfindsamkeit, die den Menschen für das sittliche Leben wirksam macht.

Aber wir müssen alles gestehen. Die reizende Kraft der schönen Künste kann leicht zum Verderben der Menschen gemißbraucht werden; gleich jenem paradisischen Baum, tragen sie Früchte des Guten und des Bösen, und ein unüberlegter Genuß derselben kann den Menschen ins Verderben stürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wann sie nicht unter der beständigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausstheifungen der verliebten, oder politischen, oder religiösen Schwärmerereyen, der verkehrte Geist fanatischer Sekten, Mönchs-Orden und ganzer Völker, was ist er anders, als eine von Vernunft verlassene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch dabey kommt die sybaritische Weichlichkeit, die den Menschen zu einem schwachen, verwöhnten und verächtlichen Geschöpfe macht. Es ist im Grunde einerley Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet.

Und wann die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödtlichen Gifte, weil die

liebenswürdige Gestalt der Tugend auch dem Laster eingepägt wird. Dann läuft der betrogene Mensch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er seinen Untergang findet. Darum müssen die Künste in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundschaft der Vernunft stehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen sie von der Politik durch alle ersinnliche Mittel unterstützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben diese Politik sie in ihren Verrichtungen einschränken. Schon allein in Rücksicht auf die Vortheile des guten und den Schaden des schlechten Geschmacks sollte eine wahrhaftig weise Gesetzgebung keinem Bürger erlauben, durch seine Häuser oder Gärten, wo von aussen und innen anlockende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unschicklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnsinn herrscht, den Geschmak seiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künstler sollte erlaubt seyn seine Kunst zu treiben, bis er ausser den Proben seiner Kunst, auch Proben von Verstand und rechtschaffenen Gesinnungen gegeben hat. † Es muß dem Gesetzgeber eine wichtige Angelegenheit seyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, sondern jeder sichtbare Gegenstand selbst aller mechanischen Künste das Gepräge des guten Geschmacks trage; so wie man dafür sorget, daß nicht nur das Geld, sondern auch die metallenen Geräthschaften, das Gepräge der achten Haltung bekommen. Ein weiser Regent sorget nicht bloß dafür, daß öffentliche Feste und Feierlichkeiten und öffentliche Gebräuche,

sondern

† Einige besondere hieher gehörige Anmerkungen finden sich in dem Artikel Künstler.

sondern selbst jedes häusliche Fest, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der schönen Künste kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würde.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeinste und wichtigste Instrument unsrer vornehmsten Verrichtungen, die Sprache, eine besondere Aufmerksamkeit derer, denen die Besorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertrauet ist. Es ist einer ganzen Nation höchst nachtheilig, wenn ihre Sprache barbarisch, ungelentig, zum Ausdrücke feinerer Empfindungen und scharfsinniger Gedanken ungeschickt ist. Wächst nicht Vernunft und guter Geschmack, und wird nicht ihr Gebrauch gerad in dem Maasse erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemessen wird? Denn im Grunde ist sie nichts anders, als Vernunft und guter Geschmack in körperliche Zeichen verwandelt. Warum sollte denn eine so gar wichtige Sache dem Zufall überlassen oder gar der Verpfuschung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden. Wenn es wahr ist, daß die so berühmte Academie der Bierziger in Paris, bloß darum geklistet worden, daß durch die Verbesserung der Sprache der Ruhm der französischen Nation sollte ausgedehret werden, so hat der Stifter die Sache in dem schwächsten Lichte gesehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen. Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geschmacks für die ganze Nation. †) Fast alle Künste

vereinigen ihre Wirkung in den Schauspielen, daraus allein könnte das fürtrefflichste aller Mittel, den Menschen zu erheben, gemacht werden, und doch ist es an den meisten Orten gerade das, was Geschmack und Sitten am meisten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälschung der Kunst Strafgesetze gemacht seyn, wie gegen die Verfälschung des Geldes? Wie können die schönen Künste ihre wahre Nützbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt ist, sie zu mißbrauchen.

Wenn sie, so wie sie in ihrer Natur sind, als Mittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit sollen gebraucht werden, so muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeinsten Bürger bringen, und ihre Anwendung als ein wesentlicher Theil in das politische System der Regierung aufgenommen werden, und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitsamkeit des Volks, zu Befreyung des öffentlichen Aufwandes jährlich zusammen getragen werden.

Dieses wird freylich manchen vermeynten Staatsweisen wenig einleuchten, und Philosophen selbst werden solche Vorschläge für Hirngespinnste halten. In der That sind sie es, so lange wir den gegenwärtigen Geist der meisten politischen Verfassungen, als etwas in seinen Grundsätzen unveränderliches voraussetzen. Wo äufere Macht, haarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erste Angelegenheit des Staates gehalten werden, so rathen wir die schön

†) Die Nachlässigkeit der deutschen Regenten in diesem Stücke ist unaläublich. Das wichtigste aller Mittel, die Menschen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts geachtet. Man läßt jeden unsinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache schwagen, die voll Unsinn und Bar-

baren ist. Selbst der Majestät der Monarchen, wenn sie in Mandaten und Verordnungen, mit dem ganzen Volke, dessen Väter und Führer sie sind, sprechen, legt man nicht selten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeschicklichkeit ist, und wo auch die kleinste Spur des guten Geschmacks und der Ueberlegung vermischt wird.

nen Künste zu verbannen, und rufen denen, die die Geschäfte des Staates verwalten, mit dem römischen Dichter zu:

O! Cives cives, quaerenda pecunia  
primum est

Virtus post nummos.

Es kann von einigem Nutzen seyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schicksals der schönen Künste und ihres gegenwärtigen Zustandes machen, und es gegen das Gemälde halten, das wir nach dem Ideal derselben so eben entworfen haben.

Man muß sich nicht einbilden, daß die Künste, wie gewisse mechanische Erfindungen, durch einen glücklichen Zufall, oder durch methodisches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und sich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie sind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwicklung gekommen ist, einheimische Pflanzen, die ohne mühsames Warten hervorzurücken; aber so, wie die Früchte der Erde, nehmen sie nach Beschaffenheit der Himmelsgegend, wo sie aufkeimen, und der Wartung, die auf sie gewendet wird, sehr verschiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unansehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verstand gehabt hat, sich aus der ersten Wildheit herauszuwinden, Musik, Tanz, Beredsamkeit und Dichtkunst kennen, so ist es ohne Zweifel in allen Zeitaltern gewesen, seitdem die Menschen zu einer vernunftmäßigen Besonnenheit gekommen sind. Man hat nicht nöthig, um die schönen Künste in ihrem ersten Ursprunge und in ihrer rohesten Gestalt zu sehen, durch die Geschichte der Menschen, bis in das finstere Alterthum herauf zu steigen; sie sind bey den ältesten Aegyptern und Griechen das gewesen, was sie noch ist bey den Saronen sind. Der all-

gemeine Hang der Menschen, die Gegenstände sinnlicher Eindrücke, die sie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, ist jedem Beobachter des menschlichen Gemüthes bekannt. Wie dieser durch natürliche und zufällige Veranlassungen die ersten rohen Versuche in jedem Zweige der Kunst hervorgebracht habe, läßt sich leicht begreifen, und ist in einigen Artikeln dieses Werks, besonders in denen über die einzelnen Künste \*) etwas näher entwickelt worden.

Man findet nicht bloß die Hauptzweige der schönen Künste, wenigstens im ersten Keime, sondern sogar einzelne Sproßlinge derselben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinschaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Eblineser ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und selbst die ehemaligen Einwohner in Peru hatten diese doppelte Art des Schauspiels, da sie in der einen die Thaten ihrer Hicas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorstellten. †) Die Griechen, die der Nationalstolz zu großen Prahlereyen verleitet hat, ††) schreiben sich die Erfindung aller Künste zu; aber einer der verständigsten Griechen warnet uns, ihnen in Ansehung der ganz alten Nachrichten zu trauen. \*) Es ist leicht zu erachten, daß die Griechen,

†) S. Baukunst I Th. S. 172. Dichtkunst S. 337 f. Mahlerey, Musik, Tanzkunst, Vers, Gesang.

††) Histoire des Yncas des Garcil. da Vega Lib. II. chap. 27.

†††) Graeci omnia sua in immensum tollunt. Macrobi. Saturn. L. I. c. 24.

\*) Strabo, der sehr vernünftig anmerkt, daß die ältesten Sammler der Nachrichten durch die ariacische Zabelheire zu sehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλα και μη οντα λεγουν οι αρχαιοι συγγραφας, συντεταραμμενοι τω φευδεν δια της μυθογραφιας. Lib. VIII.

Gr  
gen  
in  
gen  
L  
der  
tref  
von  
der  
sind  
bum  
und  
eine  
entf  
gen  
ihn  
N  
ge,  
Kün  
Nac  
könn  
hät  
verl  
auch  
che t  
nend  
habe  
bey  
trur  
den  
von  
schen  
Licht  
Abre  
nend  
gekei  
war  
rung  
ten  
gele  
N  
chen  
ben,  
Die  
Geb  
nigt  
Grö  
Gri  
\*)

Griechen, die sich noch von Eichel  
genährt haben, als andre Völker schon  
in großem Flor waren, die Künste  
gewiß nicht zuerst getrieben haben.

Ob wir aber gleich den ersten Keim  
der Künste unter allen Völkern anzu-  
treffen glauben, so ist doch der Weg,  
von den ersten Versuchen darinn, die  
der noch rohen Natur zuzuschreiben  
sind, nur bis dahin, wo ihre Ausü-  
bung anfängt methodisch zu werden,  
und wo die Künstler anfangen, sie als  
eine erlernte Kunst zu treiben, so weit  
entfernt, daß man noch immer fra-  
gen könnte, welches Volk der Erde  
ihn zuerst gemacht hat.

Aber wir haben von dem Ursprun-  
ge, von den Einrichtungen und den  
Künften der ältesten Völker zu wenig  
Nachrichten, als daß diese Frage  
könnte beantwortet werden. Man  
hält insgemein, doch ohne völlige Zu-  
verlässigkeit, die Chaldaer, bisweilen  
auch die Aegypter für die ersten, wel-  
che die verschiedenen Zweige der zeich-  
nenden Künste methodisch getrieben  
haben. So viel ist gewiß, daß sowol  
bey diesen Völkern als bey den He-  
truriern die schönen Künste schon zu  
den Zeiten, in welche das, was wir  
von der wahren Geschichte der Men-  
schen wissen, noch kein merkliches  
Licht verbreitet, im Flor gewesen. Zu  
Abrahams Zeiten scheinen die zeich-  
nenden Künste in Chaldäa schon auf-  
gekeimt zu haben, und in Aegypten  
war die Baukunst unter der Regie-  
rung des Sesostris, der um die Zei-  
ten des jüdischen Gesetzgebers Moses  
gelebt hat, in großem Flor. \*)

Wie weit diese Völker vor den Grie-  
chen die schönen Künste getrieben ha-  
ben, läßt sich nicht bestimmt sagen.  
Die Aegypter und die Perser haben  
Gebäude und Gärten gehabt, die we-  
nigstens an äußerlicher Pracht und  
Größe alles übertroffen, was die  
Griechen hernach gemacht haben. Und

\*) S. Winkelm. Gesch. der Künste des  
Alterthums. I Theil. I Cap.

Zweyter Theil.

das jüdische Volk hat fürtreffliche  
Proben der Berebbarkeit und Dicht-  
kunst aufzuweisen, die älter als die  
griechischen Werke dieser Art sind.

Das eigentliche Griechenland schei-  
net die schönen Künste erst durch seine  
in Jonien und in Italien verbreitete  
Colonien bekommen zu haben; Jonien  
hatte sie ohne Zweifel von den benach-  
barten Chaldaern, Großgriechenland  
aber von den benachbarten Hetruriern  
bekommen. \*) Die Ueberbleibsel der  
ältesten griechischen Baukunst in dem  
alten Poestum scheinen einen ägypti-  
schen Geschmak anzuzeigen. Und man  
findet in den Schriften der Alten Spu-  
ren genug, daß die Dichtkunst einer  
Seits von Abend her, andrer Seits  
aber aus dem Orient und selbst von  
Norden her nach dem eigentlichen  
Griechenland hinüber gekommen sey.

Ob aber gleich die Künste als aus-  
ländische Früchte auf den griechischen  
Boden verpflanzt worden; so haben  
sie unter diesem glüklichen Himmels-  
striche und durch die Wartung des  
bewunderungswürdigen Genies der  
Griechen eine Schönheit und einen  
Geschmak bekommen, den sie in kei-  
nem andern Lande, weder vorher,  
noch nachher gehabt haben. Alle Zweige  
der schönen Kunst hat Griechenland  
im höchsten Flor und in der größten  
Schönheit gesehen, auch Jahrhunderte  
lang darin erhalten, und es könn-  
ten tausend Beispiele zum Beweis an-  
geführt werden, daß sie eine Zeitlang  
zu ihrem wahren Zweck angewendet  
worden. Darum kann dieses Land  
immer als das vorzügliche Vaterland  
derselben angesehen werden.

Nachdem dieses an allen Gaben des  
Geistes und des Herzens außerordent-  
liche Volk seine Freyheit verlohren  
hatte, und den Römern dienbar  
worden war, haben auch die Künste  
ihren Glanz verlohren. Das Genie

der

\*) Statuas Thusci primum in Italia in-  
venerunt Cassiodor.

E

der Römer, welche nach dem Verfalle der griechischen Staaten einige Jahrhunderte lang das herrschende Volk in der Welt gewesen, war zu roh, um die Künste in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechischen Künstler und Kunstwerke mitten unter dasselbe verpflanzt worden waren. Dieses Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Besonnenheit der menschlichen Vernunft besessen, weil die Begierde zu herrschen allezeit das Uebergewicht in seinem Charakter behauptet hat. Also war die Cultur der schönen Künste dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlassen. Die Musen sind nie nach Rom gerufen, sondern als dahin gesüchtete Fremdlinge bloß geduldet worden.

Zwar scheint Augustus sie in seinem Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern wirkte, noch zu unruhig, um den Künsten die griechische Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menschen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenstände gerichtet, als die Bearbeitung des Gemies. Die herrschende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächsten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche die Unterdrückung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt, und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen sich in so viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieser Parthey war das Genie zur Kunst, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht sicher genug besessene Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künstler an, die Ty-

ranney mit Annehmlichkeit zu beküßeln, und durch ihren Befehl wurde die Aufmerksamkeit desjenigen Theils des Volks, der sich bloß leidend verhielt, von der Freyheit abgelenket, und auf Lustbarkeiten gerichtet. Dieses mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künste nicht nur von ihrem wahren Zwecke mußten abgelenket, sondern auch in den Grundsätzen, auf die ihre Vollkommenheit beruhet, verderben werden.

Von dieser Zeit an also wurden sie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher sie so viele Jahrhunderte geblieben sind, und aus der sie sich jetzt noch nicht wieder empor geschwungen haben.

Zwar blieben sie diese ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor, das Mechanische jeder Kunst erhielt sich in den Werkstätten der Künstler; aber Geist und Geschmak verschwanden allmählig daraus; die Künstler in jeder Art pflanzten sich fort; für die zerstörten Tempel heidnischer Gottheiten wurden Kirchen gebaut; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Musik wurde von der Schaubühne in die Kirchen versetzt, und die Beredsamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der schönen Künste fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis sie ein Ansehen gewannen, aus dem man sich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewissen Feyerlichkeiten, die in ihrem Ursprünge wichtig und sehr bedeutend gewesen, allmählig aber sich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was ist die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden sind, das waren in diesen Zeiten die Künste gegen das, was sie in alten Zeiten



Zeiten gewesen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunst nicht nur an äußerlicher Schönheit, sondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftsteller sprechen von der Geschichte der Kunst auf eine Art, die uns glauben machen könnte, sie seyen Jahrhunderte durch völlig verlohren gewesen. Aber dieses streitet gegen die historische Wahrheit. Von den Zeiten des Augustus, bis auf die Zeiten Pabst Leo des X, ist kein Jahrhundert gewesen, das nicht seine Dichter, seine Mahler, seine Bildhauer, Steinschneider, Tonkünstler, und seine Schauspieler gehabt. Es scheint sogar, daß in zeichnenden Künsten hier und da ein glücklicheres Genie Versuche gemacht, Schönheit und Geschmak wieder in die Künste einzuführen. †) Aber die Wirkung

†) Ich habe vor einigen Jahren in Herborn ein Diploma von Kayser Heinrich IV gesehen, auf dessen Siegel der Kopf dieses Kayfers so schön ist, als wenn er zu den Zeiten der ersten Cäsare wäre geschnitten worden. Und an alten Kirchendächern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geschnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlt. Noch unerwarteter als dieses war mir eine Nachricht von der Geschicklichkeit, die ein nordisches Volk von Slavischem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künsten besaßen. In einem so eben herausgekommenen Werk \*) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeschreibung des Heil. Otto, Bischoffs von Bamberg, genommen ist. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von diesen war mit bewundernswürdiger Kunst und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig sowol, als auswendig Schnitzwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menschen, Vögel und andre Thiere mit einer so genauen Nachahmung der Natur vorstellte, daß man fast glauben

\*) Thunmanns Untersuchungen über die Geschichte einiger nordischen Völker. Berlin, 1772. 8.

davon erstreckte sich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem fast unbegreiflichen Grade herabgefallen, so waren auch die schönen Künste in ihrer Anwendung unter alles, was sich igt begreifen läßt, niedergesunken. Man trifft in Gemälden geistlicher Bücher, in Bildschnitzereyen, womit Kirchen und Canzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die gegenwärtig an Dertern, wo die wildeste Unzucht ihren Sitz hat, anstößig seyn müßten. Aber vermurthlich war dieser Mißbrauch unschädlich, weil es diesen Mißgeburten der Kunst an allem ästhetischen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieser Barbarey die Morgenröthe eines bessern Geschmaks in einigen Zweigen der Künste hier und da aus. Dieses erhellet aus dem, was über die Geschichte der Dichtkunst und der Baukunst angemerkt worden. †) Aber erst mit dem sechszehnten Jahrhunderte erschien der helle Tag wieder, und verbreitete sein Licht über den ganzen Umfang der schönen Künste. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den sich verschiedene italiänische Freystaaten durch Handlung erworben, sie auf einige Zweige der angenehmen Künste aufmerksam gemacht. Stücke von griechischen Werken der Baukunst und Bildschnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, besonders nach Pisa, Florenz und Genua gebracht, und man sieng

§ 2

an

solte, daß sie athmeten und lebten.“ Der Geschichtschreiber, der dieses erzählet, hatte die Sachen selbst gesehen, und war ein Mann, der den Kayserlichen Hof gesehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290. und 291. des angezogenen Buches.)

†) S. Baukunst 1 Th. S. 171. f. Dichtkunst S. 244. Geschnittene Steine, Bildhauerkunst.

an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Wirkung thaten die Werke der griechischen Dichtkunst und Beredsamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien gesüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da sah man die Früchte des Geschmacks dieser Zweige der Kunst wieder in ihrer Reife, und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu suchen. Der Geschmak der Künstler wurde wieder geschärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhalten, zündete auch in andern das Feuer der Racheiferung an, und so erhoben sich die Künste wieder aus dem Staub empor, und breiteten sich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunst die Muster wären, an die man sich zu halten hätte, um allen schönen Künften ihre beste Gestalt wieder zu geben. Da zugleich eine gesündere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeföhret, denen sie eine grössere Festigkeit gegeben hatte, so nahm auch die Liebe zu den schönen Künften dadurch zu, und so bekamen sie allmählig den Flor, in welchem wir sie gegenwärtig sehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Aussicht über den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste haben, müssen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurückkehren.

Wir haben gesehen, was sie in ihrer vollen Kraft seyn können. Die eigentlichsten Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit wirksam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, —

den Menschen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen schädlichen Unternehmungen zurück zu halten, — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewirkung desselben in seine Seele zu legen.

Daß sie jemals unter irgend einem Volke diese Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewisheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit gewesen sey, wo sie sich derselben genähert haben, scheint gewiß. Die Griechen hatten von den schönen Künsten den richtigen Begriff, daß sie zu Bildung der Sitten und zu Unterstützung der Philosophie, und selbst der Religion dienen. Darum ließen sie es auch an Aufmunterung der Künstler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung, nicht ermangeln. In einigen griechischen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchsten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Gesetzgeber und Regenten sahen große Dichter als wichtige Personen an, die den Gesetzen selbst Kraft geben könnten. Homer wurde für den besten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den besten Hofmeister des Privatmannes angesehen, und in dieser Absicht schrieb Lykurgus die zerstreuten Gesänge dieses Dichters in Kreta zusammen. Eben dieser Gesetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieser Insel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch seine Gesänge die Gesetzgebung erleichterte. \*) „Die Alten, sagt ein griechischer Philosoph, \*\*) hielten dafür, daß die Dichtkunst einigermaßen die erste Philosophie sey, die uns von Kindheit an den Weg zu ei-

\*) Plutarchus im Lykurgus.

\*\*) Strabo Lib. 1.

nem richtigen Leben weise, und auf eine angenehme Weise Sitten, Empfindungen und Thaten lehre, †) die unfrühen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weise sey.“ Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerst in der Dichtkunst unterrichten lassen. Keinesweges zur Belustigung, sondern zur Bildung des Gemüthes. Dieses Verdienstes rühmen sich auch die Tonkünstler — sie halten sich für Lehrer und Verbesserer der Sitten — darum nennet auch Homer die Sängere Hofmeister. Ueberhaupt kann man von den Griechen sagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von seinen Vorfahren rühmet, daß sie alle Künste zum gemeinen Besten angewendet haben. ††)

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtschaffenen Künstlern zu Theil geworden, sind die Nachrichten in den Schriften der Alten so bekannt, daß es unnöthig ist, hier besondere Fälle anzuführen. ††)

Man brauchte sie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranstaltung, jedes wichtige öffentliche Geschäfte zu unterstützen. Die öffentlichen Rathschlagungen, die durch Gesetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienste des Staats verlohren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöser Feste,

†) διδασκαλευσαν ἡδὴ καὶ παιδῶν, καὶ πραξίας.

††) Nullam majores nostri artem esse voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. L. VI.

†††) Eine Menge hieher gebdriger Anekdoten hat Junius gesammelt. Man sehe besonders in seinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

die mit so viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauspiele, die zu einigen dieser Feste gehörten, und auf die von Seiten der Regierung so viel Sorgfalt gewandt und so großer Aufwand gemacht worden; alles dieses verschaffte den Künstlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen in voller Wirkung zu zeigen. Es wurden Gesetze gemacht, um den guten Geschmakt zu befördern, das Einreißen des schlechten Geschmacts, und die noch schädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen. \*)

Eben so aufmerksam waren auch die Hetrüscker, den Einfluß der Künste auf die Sitten zu befördern. Wir wissen zwar wenig von den politischen Verfassungen dieses durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibsel der hetrüsckischen Künste beweisen hinlänglich, wie unmittelbar sie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt gewesen seyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in seinem Hause kaum etwas vor sich gesehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künste ihn auf eine nützliche Weise an seine Götter und an seine Helden erinnert, und das nicht seiner Religion, und seinen patriotischen und Privatgesinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den schönen Künsten in den goldenen Zeiten der griechischen und hetrüsckischen Freyheit beschaffen. Aber, so wie sich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlstand verlohren, wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatinteresse von den Angelegenheiten des Staats absondern, als Liebe

E 3 zum

\*) S. Baukunst I Th. S. 172. auch Musit.

zum Reichthum, und Geschmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geschwächt hatten; wurden die schönen Künste von dem öffentlichen Dienste des Staats abgerufen, bloß als Künste der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlorh man ihre Würde aus dem Gesichte. Es ist für das Beyispiel unserer Zeiten wichtig, daß dem Leser der erstaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den schönen Künsten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Versuchung fühle darüber weitläufiger zu seyn, als es sich hier schiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abschilderung davon, die ein verständiger Engländer fertiget hat, zu geben. \*) „Da die Athenienser, sagt er, sich von dem Feinde, der sie so sehr in Athem gehalten hatte, \*\*) befreyt sahen, überließen sie sich dem Genuße der Ergößlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feste. Dieses trieben sie bis zur größten Ausschweifung, und für die Schaubühne hatten sie eine Leidenschaft, die alle Staatsgeschäfte hemmte, und alle Empfindung des Ruhms erkaltete. Dichter und Schauspieler genossen allein die Gunst des Volks, und ihnen gab man den frohlockenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere bestimmt gewesen, wurden auf Schauspiele verwandt. Tänzer und Sängern führten das wollüstigste Leben, da die Heerführer darben, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käse und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war so groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorstellung eines Trauerspiels vom Sophokles, oder Euripi-

\*) S. Temple Stanyan's Geschichte von Griechenland III Buch 3 Cap.

\*\*) Von dem Epaminondas.

des, dem Staate mehr gekostet hat, als der Krieg gegen die Perfer. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerste Nothdurft des Staates, mit dem Befehle der Todesstrafe für den, der sich unterstehen würde, eine Veräußerung desselben anzutragen, zurüke gelegt worden.“

Was also in seinem Ursprunge bestimmt war, die Gemüther der Menschen mit patriotischer Kraft zu erfüllen, dienere jetzt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beste gerichteten Gedanken zu unterdrücken. Bald hernach hatten die Großen Künstler um sich, wie sie Röche um sich hatten; die Künste, die vorher stärkende und heilende Arzeneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in diesem Zustande trafen die Römer die schönen Künste in Griechenland und in Aegypten an, als sie diese Länder eroberten; darum behielten sie diesen Geist auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunst, gab der edle Gebrauch derselben dem Künstler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauspieler, war zugleich Archon in Athen: aber schon zu Cäsars Zeit hielt sich ein römischer Ritter mit Recht für gebrandmarkt, da er sich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward. \*)

Wenn man die schwachen Versuche ausnimmt, die Augustus machte, die Künste wieder zu ihrer edlern Bestimmung zurück zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, so fielen sie unter seinen Nachfolgern in die tiefste Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters oder Tonkünstlers, oder Schauspielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und so verschwand in Griechenland und

Rom

\*) S. Aul. Gell.

Kon  
alln  
sche  
pigl  
die  
Kür  
schn  
schü  
wal  
thes  
nun  
Da  
bloß  
köm  
den  
den  
Kra  
polit  
keit  
best  
umfr  
nich  
schie  
ursp  
nen  
sten  
Art  
doch  
ihre  
einer  
felte  
in d  
sich  
kung  
num  
sicht  
den,  
habe  
öff  
Betr  
E  
über  
verl  
weie  
te  
rien  
man  
na,  
and

Nom die Würde der schönen Künste allmählig aus dem Gesichte der Menschen. Der Liebe zur Pracht und Leppigkeit ist man in den neuern Zeiten die Wiederherstellung der schönen Künste selbst schuldig; und man wird schwerlich finden, daß ihre neuen Beschützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Wertes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum sind sie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten dessen, was sie seyn könnten. Ueberhaupt sind ihnen nach den heutigen Verfassungen viel von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unsern politischen Festen fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künste sich in ihrem besten Lichte zeigen könnten. Selbst unsre gottesdienstlichen Feste fallen nicht selten sehr ins kleine. Es geschieht bloß zufälliger Weise, daß der ursprünglichen Bestimmung der schönen Künste bey gottesdienstlichen Festen etwas übrig geblieben ist. Die Art aber, wie es geschieht, verräth doch allemal ein gänzlichcs Verkennen ihres wahren Zwecks. Gelinget es einem Künstler, welches nur gar zu selten geschieht, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunst sich zeigt, so ist es mehr eine Würkung seines zufälliger Weise von Vernunft geleiteten Genies, als die Absicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Also kommen die Künste bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann scheint es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verlohren habe. Der deutlichste Beweis hiervon ist die so gar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materialien. Auf unsern Schaubühnen sieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkom-

men gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben so viel Dank, wenn er eine abgeschmackte und nicht selten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte; wenn nur die Arbeit gut ist; und so denkt man auch über andre Zweige der Kunst. Sogar in den Kirchen — Was sind die meisten Gemälde der Römischen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die gesunde Vernunft streitet, als die heidnische?

Um sich von dem Geiste, der gegenwärtig die Künste mehr schwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unsern Schauspielen betrachten, bey dem sich doch eigentlich alle schönen Künste vereinigen, die Opera. Ist es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeschmackteres und dem Zwecke der Künste weniger entsprechendes zu sehen? Und doch könnte das Schauspiel, das ist kaum der Aufmerksamkeit der Kinder würdig ist, gerade das erhabenste und nützlichste seyn, was die Künste hervorzubringen im Stande sind. \*)

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Leppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Palästen der Großen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zweck desto sicherer zu erreichen,

E 4

\*) S. Opera,

chen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit sie den Ekel elend ausgesonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In so fern sie dazu dienen, werden sie geschützt und genährt; aber wo sie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Bestimmung sich einschränken, bey dem Gottesdienste, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauspielen, da werden sie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, sie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unsern Schaubühnen etwas Gutes gesehen wird; wenn unsre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zweck arbeiten, so geschieht es doch ohne alle Mitwirkung öffentlicher Veranstaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unsre Gebäude und Wohnungen, unsre Gärten, alles um uns, woran die schönen Künste ihren Antheil haben, und sage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieser Dinge, in irgend einem Menschen, Erhöhung seines Geschmacks, Erhebung seiner Sinnes- und Gemüthsart bewirken könne? In diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird Rousseau in seinem Unwillen gegen die schönen Künste den Beyfall der Vernunft behalten, und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato sagen läßt, er wolle lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum schreiben und lesen gekonnt, als unter dem Augustus, da die Künste blüheten. \*)

Wir sind in Ansehung der Talente und des Kunstgenies nicht so weit hinter den Alten zurüke, als man uns bisweilen zu bereden versucht. Das Mechanische der Künste besitzen wir, und in manchem Theile besser, als die Alten. Der Geschmack am Schönen ist bey manchem neuen Künstler

\*) S. Littletons Todtengesprache.

eben so fein, als bey dem besten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt ist durch die Ausbreitung der Wissenschaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menschen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Also sind die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumet, sie zu ihrem wahren Zwecke zu lenken, oder sie gar bloß zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet; so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und den reichen Müßiggängern die Zeit vertreibt.

Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht, sie zu ihrem großen Zwecke zu führen, so sind auch die einzelnen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzelne Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künstler kennt, nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glücklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? Woher soll es seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt, und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern, nicht mit karger Hand, als den Alten ausgetheilet hat, meist ungebraucht liegen.

Würde

Würde der Künstler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieser nichts als ein Privatmann ist, sondern an den Thron gerufen, um dort einen eben so wichtigen Auftrag zu hören, als der ist, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey besorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die schönen Künste zum Gehorsam der Gesetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Gesetzgebers eingewebet; so würden sich alle Kräfte des Genies entwickeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke sehen, die die besten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet sich also der Weg, der zur Vollkommenheit der schönen Künste führt. Will man große Künstler haben, und wichtige Werke der Kunst sehen, so darf man nur Veranstaltungen machen, daß solche Werke bey einem ganzen Volke Aufsehen erwecken können; daß der Künstler von Genie Gelegenheit bekomme, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den reblichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beizutragen, ist edeln Gemüthern eine himelgliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzufrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künstler zu haben.

Dieses sey über die Natur, die Bestimmung und den Werth der schönen Künste gesagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derselben eröffnet werden. Sie entsteht aus der Auflösung dieser psychologischen und politischen Aufgabe: „Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit, zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet, und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht

zu reizen?“ In der Auflösung dieser Aufgabe findet der Künstler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künste immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es ist hier der Ort nicht, diese Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit ist ohne Zweifel der schwerste Theil der Philosophie. Ein deutscher Philosoph hat zuerst unternommen, sie als einen neuen Theil der philosophischen Wissenschaften unter dem Namen Aesthetik, zu bearbeiten. \*) Es ist zur Ehre der Nation zu wünschen, daß sie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß sie einem andern Lande die glückliche Ausführung einer so wichtigen Wissenschaft überläßt, wodurch der Philosophie der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeiget wird.

So viel verschiedene Wege in der Natur sind den Menschen durch sinnliche Vorstellungen zu erhöhen, so viel sind auch Hauptzweige der Kunst; und so vielerley Gattungen und Arten der ästhetischen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in so viel Nebenzweige theilet sich jede Kunst. Wir wollen versuchen, ob nach diesen Grundsätzen ein allgemeiner Stammbaum der schönen Künste könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt ist nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äußern Sinnen, aber er wird durch die verschiedene Natur dieser Sinnen vielfach. Eben dieselbe Vorstellung, oder derselbe Gegenstand scheinert seine Natur zu verändern, und ist in seiner Kraft mehr oder weniger wirksam, nach Beschaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nö-

E 5

\*) S. Artikel Aesthetik.

thigsten

thigsten Erläuterungen hierüber hab' ich an einem andern Orte gegeben. †)

Die höchste Kraft auf die Seele, haben die niedrigeren gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geschmack und der Geruch, aber diese Wege auf die Menschen zu wirken, sind für die schönen Künste unbrauchbar, weil sie allein den thierischen Menschen angehen. Wären die schönen Künste Dienerinnen der Vollust, so müßten die vornehmsten Hauptzweige derselben für diese drey Sinnen arbeiten, und die Kunst, eine wolschmeckende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wolriechende Wasser zu machen, würde den ersten Platz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menschen erhöht wird, ist von edlerer Art; sie muß uns nicht bloße Materie, sondern Seel und Geist empfinden lassen. Nur bey besondern Gelegenheiten können die schönen Künste vermittelst der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen, zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben so grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung sinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsre Seelen schicket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum

†) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abschnitts, in welchem von den Empfindungen der äussern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieser Theorie hierzu vieles angeführt werden, um das, was von der verschiedenen Wirklichkeit der Sinnen zu merken ist, verständlich oder einleuchtend zu machen, darum setze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig fassen will, die angeführte Stelle erschafse.

kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden, und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrücke machen. Da fängt also das Gebiete der schönen Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Musik. Zwar wirken auch die redenden Künste auf das Ohr, aber seine Rührung ist nicht ihr Hauptzweck. Ihr Gegenstand ist von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede ist eines der Nebenmittel, wodurch sie ihren Vorstellungen eine Beykraft, oder einen stärkern Nachdruck geben. Die Hauptkraft der redenden Künste liegt nicht in dem Schalle, sondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Gesicht, dessen Eindrücke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit sie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das Reich der Geister herein; es kann beynah alle, was in der Seele vorgeht, lesen. Das Schöne, das einen so vortheilhaften Eindruck auf die Seele macht, ist ihm fast in allen Gestalten sichtbar; \*) aber es entdeckt auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Gesichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers lesen? Diesen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künste, auf sehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeigt werden.

Das Gesicht gränzet in vielen Stücken so nahe an das bloß Geistige (intellektuelle), daß die Natur selbst keinen Mittelstinn zwischen dem Gesichte und den innern Vorstellungen geleyet hat; oft sehen wir, wo wir bloß zu denken glauben, ohne uns des Eindrucks eines körperlichen Gefühls bewußt

\*) S. Artikel Kraft; Schön.



bewußt zu seyn. Also ist für die Künste kein Sinn mehr übrig. Aber das menschliche Geme, durch göttliche Vorsehung geleitet, hat sich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die sich durch die Sinnen durchschleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelst des Gehörs oder des Gesichts, jede Vorstellung in die Seele bringen, ohne daß diese Sinnen sie verstellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Gestalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift sichtbar wird, liegt die Kraft seiner Bedeutung. Also ist es etwas bloß Geistiges in einer zufälligen körperlichen Gestalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieses bewunderungswürdigen Mittels bedienen sich die redenden Künste. An äußerlicher Kraft stehen sie den andern weit nach, weil sie, wo es nicht zufälliger Weise geschieht, daß sie das Gehör erschüttern, von der Nührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber sie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlt. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruck der Sinnen, selbst der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen selbst fühlbar machen.

Darum erstreckt sich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künsten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können sie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorstellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künste allemal die Mittel dar. Dann haben sie noch über die andern Künste den Vortheil, daß man sich vermittelst der wunderbaren Zeichen, deren sie sich bedienen, jeder Vorstellung auf das leichteste und bestimmteste

wieder erinnert. Darum sind sie zwar an Lebhaftigkeit der Vorstellungen die schwächsten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorstellungen zu erweken, die wichtigsten. Dieses sind die drey ursprünglichen Gattungen der Künste. Man hat aber Kunstwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereinigt werden. Im Tanze vereinigen sich die Künste, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Gesange vereinigen sich die redenden Künste mit der Musik, und in dem Schauspiele können gar alle zugleich wirken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menschen zu erhöhen, das vollkommenste werden. \*)

Jede Kunst hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am süglichsten durch die Gattungen der darin behandelten ästhetischen Kräfte könnten bestimmt werden. So giebt es besondere Nebenzweige in jeder Kunst, wo bloß auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Absicht haben, als den Geschmak am Schönen zu erregen. In der Dichtkunst artige Kleinigkeiten, in der Malerey Blumenstücke, Landschaften, die bloß schön, ohne bestimmten leidenschaftlichen Charakter; in der Musik Stücke, worin auffer Harmonie und Rhythmus wenig Bestimmtes zu merken ist. Andre Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künsten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der Aesopischen Fabel und andere Arten. Noch andre Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenschaftlichen Stoff, und bringen Leidenschaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und diese sind allemal die wichtigsten.

Wie

\*) S. Schauspiele.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, sondern auch eine besondre Gemüthsfassung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird; so könnte man vielleicht in dieser Stimmung, die der Künstler zu glücklichem Fortgange seiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der schönen Künste mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Als ein Versuch hiervon kann das angesehen werden, was wir über die verschiedenen Gattungen des Gedichtes gesagt haben. \*)

Die äußerlichen Formen, unter denen die schönen Künste ihre Werke zeigen, haben so viel Zufälliges und zum Theil Willkürliches, daß auch die bestimmtesten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künste nicht hinlänglich sind, darüber etwas feste zu setzen. Wer wird, um nur ein Beyspiel anzuführen, alle Gestalten bestimmen, in denen sich die Ode, oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß sich in solchen Untersuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künstler keine Schranken vorschreiben. \*\*) Auf diese Weise kann man die schönen Künste und ihre Zweige entdecken.

Das allgemeine Grundgesetz, wonach der Künstler sein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieses seyn, „daß das Werk, sowol im Ganzen, als in seinen Theilen, sich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhaftesten einpräge, um so viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieses kann nicht geschehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geschmacks hat. Der Mangel an dem,

\*) S. Artikel Gedicht 1 Th. S. 583. f. f.

\*\*) S. Werke der Kunst.

was zum Geschmacke gehört, ist wirklich der wesentlichste Fehler eines Werks der Kunst; aber nicht allemal der wichtigste.

Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf die Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gesfaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend seyn.

Man würde diesen Grundsatz unrecht verstehen, wenn man ihn so einschränken wollte, daß die Kunst keinen andern, als unmittelbar sittlichen Stoff bearbeiten solle: er verbietet dem Künstler nicht, eine Trinkschaale, oder etwas dieser Art zu bemahlen; sondern befehlet ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruck, von welcher Art er sey, mache.

Den wichtigsten Nutzen haben die Werke der Kunst, die uns Begriffe, Vorstellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unser Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menschen oder als Bürger an unserm Werthe zu verlieren, nicht missen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht statt haben, so hat der Künstler schon genug gethan, wenn unser Geschmak am Schönen durch sein Werk befestigt oder erhöht wird. Der Mahler also, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausrichtete, daß die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall, wo ich hinsehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenstand etwas erblicke, das meinen Geschmak am Schönen bestärkt oder erhöht.

Hieraus

Hieraus erhellet auch, daß die schönen Künste nicht nur auf guten Geschmack, sondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des sittlichen Menschen, und auf Redlichkeit, seine Talente auf das Beste anzuwenden, gegründet seyen.

### Kunst; Künstlich.

Man braucht diese Wörter ofte, um in den Werken des Geschmacks dasjenige auszudrücken, was bloß von der Ausübung der Kunst abhängt, das ist, was zur Darstellung des Werks gehört. In verschiedenen Orten dieses Werks ist angemerkt worden, daß jedes Werk des Geschmacks aus einem Urstoff bestehe, der einen von der Bearbeitung der Kunst unabhängigen Werth habe, und daß dieser Urstoff durch das, was die Kunst datan thut, desto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Wirkung zu thun, die der Künstler zur Absicht hatte. Darum unterscheidet man sowol in dem Künstler, als in seinem Werke die Natur von der Kunst. Daß ein Mensch in seinem Kopfe Vorstellungen bilde, die werth sind andern mitgetheilt zu werden, ist eine Wirkung der Natur, oder des Genies; daß er aber diese Vorstellungen durch Worte, oder andere Zeichen so an den Tag lege, wie es seyn muß, um andre am stärksten zu rühren, ist die Wirkung der Kunst.

Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt, oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen. Man kann, ohne ein Mahler zu seyn, die fürtrefflichsten Bilder in der Phantasie entwerfen, und sie im schönsten Licht und in den reizendsten Farben sehen; aber nur die Kunst kann solche Bilder äußerlich darstellen. Darum

werden zur Bildung eines Künstlers zweyerley Dinge erfordert; Natur, oder welches hier gleichbedeutend ist, Genie, das den Urstoff des Werks innerlich bildet, und Kunst, um denselben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was bloß der Kunst zugehört, werden gewisse Naturgaben erfordert. Nicht jeder, der sich eine gehörige Zeitlang in Darstellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunst erlernt hat, wird ein guter Künstler. Um es zu werden, muß er auch das besondere Kunstgenie, das ist, die Tüchtigkeit besitzen, das, was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Mensch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewisse Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieser hat alsdann ein Kunstgenie.

Horaz sagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunst anwenden) durch Natur, oder durch Kunst schätzbar werde:

Natura fieret laudabile carmen an arte

Quæsitum est.

Er antwortet darauf, daß beydes zusammen kommen müsse; eine Entcheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunst an, wo nur Kunst, andre, wo nur Natur herrscht; aber solche Werke sind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländischer Mahler nennen, die die Kunst in einem hohen Grad der Vollkommenheit besessen haben, denen aber die Natur, das Genie große Vorstellungen in der Phantasie zu bilden, versagt hat. Ihre Werke sind als bloße Kunstfachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunst. Im Gegentheil sieht man auch ofte Dichter und Tonsetzer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden,

ob

ob es ihnen gleich an der Kunst fehlet, sie vollkommen auszudrücken; ihr Ausdruck ist unharmonisch und hart.

Werke, an denen sich die Kunst in einem beträchtlichen Grad zeigt, darin man aber die Natur vermischt, werden bloß künstliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es ist doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunstregeln zu handeln. So hat man Ursache ein Blumen- oder Fruchtsüß, das der Mahler bloß nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrückt. Zu dieser vollkommenen Darstellung eines in der Natur vorhandenen Gegenstandes gelangt doch kein Künstler bloß durch Befolgung der Kunstregeln; er muß nothwendig das Genie seiner Kunst besitzen.

Es giebt auch Werke, die so bloß Kunst sind, daß auch nicht einmal das besondere Künstlergenie dazu erforderlich wird; die bloß durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Mensch lernen kann, ihre Wirklichkeit erlangen. So ist eine nach allen Regeln der Perspektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Diese kann jeder Mensch machen, der sich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen, und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterste Classe der Kunstwerke aus; oder vielmehr gehören sie gar nicht mehr zu den Werken der schönen Künste, weil sie bloß mechanisch sind. Die schönen Künste erkennen eigentlich nur die Werke für die übrigen, deren bloße Darstellung oder Bearbeitung, Genie und Geschmak erfordert, weil sie nicht nach bestimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geschmak ein guter Colorist werden.

Bei Vergleichung der Natur und der Kunst kann man bemerken, daß dasjenige, was man bloß der Natur zuschreibt, sich in einem Werke findet,

ohne daß der Grund, warum es da ist, erkannt wird; die Kunst aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen sie handelt. Der Künstler, der in dem Feuer der Begeisterung seine Arbeit entwirft, findet jeden einzelnen Theil des Werks, ohne ihn lange zu suchen; die Gedanken drängen sich in seinem Kopf und hießen sich an Ort und Stelle von selbst dar; \*) der Entwurf wird fertig und ist ofte fürtrefflich, ohne daß der Künstler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß ist Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung seinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beschaffenheit des Ganzen und der einzelnen Theile überlegt und dabey findet, daß dieses oder jenes aus ihm bewirkten Gründen anders seyn müßte, um dem Werk eine grössere Vollkommenheit zu geben, und diesem zufolge die Aenderung macht; so ist dieses Kunst. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künstler mit seinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des bloß durch Genie entworfenen Werks. Also giebt die Kunst ihm die wahre Vollkommenheit, auch schon ohne Rücksicht auf seine äußerliche Darstellung. Das Gemälde, das nur noch in der Phantasie des Mahlers liegt, hat schon die Wirkungen der Kunst erfahren, wenn Theile darin sind, die er aus Ueberlegung und Bewußtseyn gewisser Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieses Verfahren der Kunst giebt man die Regel, daß es so viel wie möglich müsse versteckt werden. Dieß heißt so viel, als: daß die durch Kunst in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern den Charakter und das Ansehen der Natur haben müssen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müssen das, was die Kunst darin gethan hat, von dem andern nicht

\*) S. Begeisterung.

nid  
mir  
die  
W  
die  
kun  
wei  
Et  
ste  
So  
We  
gen  
ne  
Th  
Ma  
den  
von  
reit  
vor  
sag  
sen  
als  
ris;  
die  
tur  
ter  
not  
der  
ne  
geb  
Wer  
cher  
des  
hat  
beit  
We  
gelf  
sch  
grö  
Die  
nich  
in d  
lich  
entd  
Geg  
nur  
führ  
wur  
oder

nicht unterscheiden können, sie müssen nirgend den Künstler erblicken, damit die Aufmerksamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in diesem Falle thut es seine volle Wirkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir bloß seine Gestalt, seine Stellung, sein Leiden und die äußerste Bestrebung seiner Kräfte erblicken. Sollten wir bey dem Anblick dieses Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künstlers, seine mühsamen Veranstellungen, jeden Theil dieses wunderbaren Werks im Marmor darzustellen, gewahr werden; so würde die Aufmerksamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß desselben durch Nebenverstellungen gestöhrt werden. Horaz sagt von den Erdichtungen, sie müssen der Wahrheit so nahe kommen, als möglich: *ficta sint proxima veris*; und so muß man von dem, was die Kunst thut, sagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzosen nennen gewisse Wörter in gekünstelten Versen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, sondern bloß da sind, um dem Vers seine mechanische Vollkommenheit zu geben, des *cheuilles*; Nägel, um den Vers zusammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüste des Kunstgebäudes gehörigen Dinge hat zwar jeder Künstler zu seiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spuhr derselben ausgelöscht seyn. Dieses ist ofte sehr schwer: darum sagt man, es sey die größte Kunst, die Kunst zu verbergen. Dieses hat selbst Virgil in der *Aeneis* nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen *Ilias* wird man schwerlich irgendwo die Kunst des Dichters entdecken. Ueberall sieht man nur die Gegenstände, die er mahlt, und hört nur die Personen, die er redend einführt. So wird man selten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spuhr der Kunst

gewahr, die man in Rembrandts Stücken fast überall entdeckt.

Nirgend ist es wichtiger die Kunst zu verbergen, als im Drama und besonders in der Vorstellung desselben; und doch wird auch von sehr guten Dichtern und Schauspielern nur gar zu ofte gegen eine so wesentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher gesprochen werden. \*)

Bisweilen trifft man Werke der Kunst an, die so ganz Kunst sind, daß man die Natur darin vermischt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieses zu sagen erlaubt ist) riecht beynabe den Schweiß, den es dem Künstler ausgetrieben hat. Man sieht gleichsam das Recept, das er vor sich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen. Dieses begegnet den Künstlern ohne Genie, die bloß die Regeln studirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterstützt werden. Anstatt der Begeisterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die sie ausgestanden, die Theile des Werks zusammen zu bringen.

Der beste Rath, den man dem Künstler geben kann, den Zwang der Kunst zu verstecken, ist dieser: daß er zum Entwurf seines Werks die Stunde der Begeisterung erwarte, und zur Ausarbeitung desselben sich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar ofte macht die Eil, daß man sich mit der Kunst aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

## Kunstgriff.

(Schöne Künste.)

Ein feines Mittel den Zweck zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig scheinende Unvoll-

\*) Im Artikel Natur.

Unvollkommenheit zuzulassen. Bey Verfertigung eines Werks von Geschmak können sich Schwierigkeiten von verschiedener Art zeigen, die sich nicht alle beschreiben lassen; daher sind auch die Kunstgriffe mannichfaltig. Der Künstler, dem es an Genie und Schlaugigkeit fehlt, Kunstgriffe zu erfinden, wird selten glücklich seyn. Eigentlich sind die Kunstgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunst entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weise in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunstgriffe giebt, solche, die durch ungewöhnliche Wege fortbelfen, und solche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der ersten Art ist der Kunstgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für sie aufs höchste treiben, aber geradezu konnte er sie nicht unglücklicher machen, als sie nach unsrer Empfindung schon war. Daber bedient er sich eines Kunstgriffs, daß er die Polyrena, deren Unglüt das größte ist, was man erdenken kann, gegen sie als glücklich vorstellt.

O felix una ante alias Priameia  
virgo

Hofilem ad tumulum Troiz sub  
mœnibus altis

Iussa mori. \*)

Auf diese Weise hat auch Homer den Achilles ausserdem, was er geradezu großes von seinem Heldenmuth sagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten so gelobte Kunstgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Gesicht unter dem Mantel verbergen lassen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Gesichtern schon erschöpft hatte. \*\*) Auf diese Weise

\*) Aen. III. 321.

\*\*) G. Plin. Hist. Nat. LXXXV. 6. 10.

verfahren die Mahler: wenn sie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben; so verdunkeln sie das übrige und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyspiel eines Kunstgriffs der andern Gattung, kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenschaft dieser Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Er setzt voraus, daß sie sich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit sich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden schließen müssen, daß sie einen großen Haß gegen ihren Stiefsohn Hippolitus habe. Daher sagt die Hofmeisterin ganz natürlich, du wirst durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrschen wird; sie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weise, was sie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den Kunstgriff gebraucht, wodurch Eresistratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdeckt hat. \*)

Der dramatische Dichter hat vornehmlich solche Kunstgriffe nöthig, um die Auflösung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatische Kunst sehr vortheilhaft seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, aus den besten Werken die Kunstgriffe zu sammeln und deutlich an den Tag zu legen. In der Musik sind die enharmonischen Stükungen eigentliche Kunstgriffe, um schnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen. \*\*) Die Mahlerey hat mancherley Kunstgriffe, die Hal-

\*) G. Plut. im Leben des Demetrius.

\*\*) G. Enharmonisch.

zung  
gen.  
T  
mal  
der  
find  
Ann  
sen,  
lich

Di  
nen  
Wer  
Ber  
sem  
völl  
Mei  
D  
eines  
muß  
Glei  
entr  
auff  
kom  
den.

D  
fühl  
rung  
keit  
merl  
lich  
die  
Kün  
lebb  
dern  
könn  
ist in  
auff  
des,  
rübr  
mit  
wir  
dure  
ande  
rime  
psich  
wen  
seher  
D

zung und Harmonie hervorzubringen.

Die wahren Kunstgriffe sind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunst; die ihre Erfindung nur erleichtert, indem sie die Anwendung und den Gebrauch dessen, was das Genie entwirft, möglich macht.

### Künstler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künstlers ist ein so schweres Werk, daß dieser Artikel einen bloßen Versuch enthält, die Umrisse zu diesem Gemälde zu entwerfen, dessen völlige Ausführung nur von einer Meisterhand zu erwarten ist.

Das Wichtigste, was zu Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben, sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwickeln, und dann müssen noch von aussen zufällige Veranlassungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhaftere Nührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben; so scheint eine vorzüglich starke Empfindsamkeit der Seele, die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlt, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erwecken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äussere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft in uns fühlen, sind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrücken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen, läßt sich auf jedes Werk der  
Zweyter Theil.

Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden.

Darum kann er als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, seine Empfindung, nach Maßgebung der Kunst, auf die er sich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonseker durch unartikulirte Töne. Die Menschen also, die stärker, als andre, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die erste Anlage zur Kunst.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten ist, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue psychologische Betrachtung dieser lebhaften Empfindsamkeit einlassen wollten. Wir müssen uns auf das einschranken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie sezet scharfe und feine Sinnen voraus. Wer schwach höret, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerührt, als der, der ein feines Ohr hat, und so ist es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler schon in dem Bau der Gliedmassen des Körpers. Dazu muß eine sehr lebhaftere Einbildungskraft kommen. Durch diese bekommen die sinnlichen Eindrücke, wenn der Gegenstand, von dem sie abhängen, auch nicht vorhanden ist, eine Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erweckt worden. Der Maler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand gesetzt, ihn zu malen. \*)

Ferner wird diese Empfindsamkeit des Künstlers durch eine lebhaftere Dichtungskraft unterstützt. Menschen, deren Genie auf die deutliche Entwicklung der Vorstellungen geht, abstrakte

\*) S. Einbildungskraft.

abstrakte Köpfe, die den Gegenständen der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um bloß mit dem Auge des Verstandes das Einfache darin zu fassen, sind zu strengen Wissenschaften aufgelegt: zu den schönen Künsten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfordert. Dieser macht, daß wir uns das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen, daß wir sichtbare Gestalten bilden, in denen wir das Abstrakte sehen. Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter wirken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler ein Dichter; die vornehmste Kraft seines Genies wird angewendet, die Vorstellungen des Geistes in körperliche Formen zu bilden. Dieser Hang zeigt sich nirgend deutlicher, als bey den Künstlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abstrakte Vorstellungen mit Sinnlichkeit bekleiden; weil sie mehr, als andre Künstler, mit solchen Vorstellungen zu thun haben. Daber kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand ist.

Es ist ebenfalls eine Wirkung dieser Dichtungskraft, und dieses Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geistliche in der Materie entdeckt, welches eine vorzügliche Gabe des Künstlers ist; daß man in bloßer Mischung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlt. Daß man in bloß körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Anordnung der leblosesten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geistliches, oder sittliches, oder leidenschaftliches entdeckt, ist eine Wirkung dieser Sinnlichkeit; wie

wenn Hagedorn zu einer Schönen sagt:

Erkenne dich im Bilde,  
Von dieser Flur.  
Seh stets wie dies Gesicht  
Schön durch Natur,  
Erwünschter, als der Morgen,  
Hold wie sein Strahl,  
So frey von Stolz und Sorgen,  
Wie dieses Thal.

In dieser Empfindsamkeit, die wir für die Grundlage des Künstlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künstler so nothwendigen Begeisterung. Diese bringt die schönsten Früchte hervor, und trägt, wie schon anderswo bemerkt worden ist,<sup>\*)</sup> das meiste zur Erfindung und lebhaftesten Darstellung der Sachen bey, indem die Seele des Künstlers durch die Stärke der Empfindsamkeit in einen hohen Grad der Wirkksamkeit gesetzt wird.

Aber mit dieser Anlage zum Künstlergenie muß ein reiner Geschmack an dem Schönen verbunden seyn, der die Sinnlichkeit des Künstlers vor Ausschweifungen bewahre. Denn nichts ist ausschweifender und zügelloser, als eine sich selbst überlassene lebhafteste Einbildungskraft. Der Künstler ist einigermaßen als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausschweifungen.

Wie ein Mensch, der es in der schönsten Tanzkunst zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf seine Bewegungen nicht Acht hat, und selbst in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er sich selbst vergißt, noch immer angenehmere und besser gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, so wird auch ein Künstler, dessen Geschmack am Schönen einmal festgesetzt ist, in dem größten Feuer der Begeisterung, sich nie so weit vergessen, daß er sich

<sup>\*)</sup> S. Begeisterung.



gänzlich vom Schönen entfernt. Dieser Geschmak muß die Phantasie überhaupt immer begleiten, damit die Vorstellungen des Künstlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der sie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach interessant macht. \*) Diese schätzbare Gabe ist nicht allemal mit der lebhaftesten Empfindsamkeit verbunden, sie muß als eine besondere, für sich selbst bestehende Eigenschaft angesehen werden.

Diese beyden Eigenschaften verbunden können schon einen feinen Künstler bilden; aber der große Künstler, dessen Werke von Wichtigkeit seyn sollen, muß noch andere Gaben besitzen. Der beste Blumen-Mahler ist darum noch nicht ein großer Mahler, und der in der Dichtkunst die artigsten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann sich darum nicht auf die Bank setzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz sitzen. \*\*) Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß desselben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen. \*\*\*) Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Interesse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Werth geben. Horaz sagt, der sey der vollkommene Künstler, der das Nützliche in das Angenehme mische; aber es ist dem höchsten Zweck der Künste gemäßer, diesen Satz umzukehren, und den für den wahren Künstler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche mischt. Soll aber das Nützliche die Grundlage der besten Werke der Kunst seyn, so muß der Künstler einen vorzüglichen Geschmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es ist nicht die Sinnlichkeit

mit dem Geschmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles und Phidias und Raphael in der Reihe der Künstler den ersten Rang behaupten; diesen erwarben sie sich dadurch, daß sie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geist und Gemüth ein großer Mann ist, wer eine starke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieser Größe noch jene sinnliche Empfindsamkeit und den Geschmak am Schönen hat, der ist auch der große Künstler.

Also müssen fast alle großen Gaben des Geistes und Herzens zusammenkommen, um das große Kunstgenie zu bilden. Deswegen darf man sich nicht wundern, daß die Künstler vom ersten Range in so kleiner Anzahl sind, und nur von Zeit zu Zeit erscheinen.

Und doch ist es mit diesen Talenten noch nicht ausgerichtet; sie machen den Künstler fähig, den Stoff zu seinem Werk in seiner eigenen Vorstellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden sind. Diese bekommt er bloß aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menschlichen Angelegenheiten. Das größte Kunstgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, so lange es ihm an dieser Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlet. Zur Bereidsamkeit ist es nicht genug, das Genie des Demosthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieses Genie an wichtigen Gegenständen zu versuchen.

Die Talente sind also einigermaßen todte Kräfte, so lange der Kopf des Künstlers leer an Vorstellungen ist, die sein Genie bearbeiten kann. Also muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechischen Künstler alle andern übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größtem Genie her, sondern von diesem Zufälligen; weil sie mehr Gelegenheit, als

\*) S. Schön.

\*\*) S. Klein.

\*\*\*) S. Kraft.

andre gehabt haben, große Dinge zu sehen. \*) Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn interessiert, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe in ihm rege wird; und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundschaft; ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, grössere Gegenstände zu bearbeiten? Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künstlers gehört, so muß auch das Glück ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehreren interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besiegt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntniß des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunst vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler alle kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zweck führt.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie je-

\*) S. die Alten.

der beyzukommen sey. Dieß ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des großen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenschaften das Meiste. Wer ihre wundervolle Wirkungen kennt, müßte diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibniz und Wolff haben den Eingang zu diesen Feldern eröffnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzu-gehen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele und dem Künstler das sürnehmste Werkzeug, die Gemüther zu lernen, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffes, als die Bearbeitung desselben erfordern eine gute Erfindungskraft; ein Genie zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichsten Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann, der die Mittel, das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glückliche Genie besitzen, den zur Führung der Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden, und auszudrücken im Stande seyn. Was Virgil von einem großen Redner sagt: regit dictis animos et pectora mulcet, \*) das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande seyn. Dazu wird aber unstreitig ein Genie von der ersten Größe erfordert. Darum verkennen die, welche dem

Künst-

\*) Er lenkt die Gemüther durch sein Zureden, und besänftiget die Wuth der Leidenschaft.

Kün  
han  
tur  
lich.  
könn

3  
Ken  
liche  
Fert  
men  
viell  
wen  
doch  
deßn  
liche  
thig.  
man  
Tag  
vorb  
wird  
fast  
zügli  
te W  
diese  
bung  
muß  
der t  
den.  
meist  
weil  
eine

2  
er se  
te, si  
Geb  
wie  
get l  
sten  
liche  
kann  
der  
ter d  
Mer  
ihm  
deut  
dies

\*)  
\*\*

Künstler seinen Rang neben dem Handwerksmann anweisen, die Natur und den Zweck der Künste gänzlich. Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.

Zu diesen Gaben, Fähigkeiten und Kenntnissen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunst trägt vielleicht zu Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen ist eine beständige und tägliche Übung dem Künstler höchst nöthig. Darum ist die Maxime, die man dem Apelles zuschreibt, keinen Tag ohne einige Striche zu machen, vorher gehen zu lassen, sehr gut. Man wird in der Geschichte der Künstler fast durchgehends finden, daß vorzüglich große Künstler auch die größte Arbeitsamkeit gehabt haben. Mit dieser Arbeitsamkeit und täglichen Übung in dem Mechanischen der Kunst, muß auch ein anhaltendes Studium der besten Kunstwerke verbunden werden. Dieses hilft dem Genie am meisten zu seiner völligen Entwicklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beständige Übung desselben ist. \*)

Dem Künstler ist zu rathen, daß er seinen Ruhm nicht auf seine Talente, sondern auf den edlen und großen Gebrauch derselben stütze. Er kann, wie wir anderswo \*\*) deutlich gezeigt haben, seiner Nation die wichtigsten Dienste leisten, die von menschlichen Gaben zu erwarten sind. Er kann sich so viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menschen erleuchtende Philosoph. Weh ihm, wenn er sich selbst durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieser Ehre beraubet!

\*) S. Studium.

\*\*) Im Artikel Künste.

## Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der auffer den Talenten und Kenntnissen des Kenners, wovon an seinem Orte gesprochen worden, \*) auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzt, dem es also, um ein Künstler zu seyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlt. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunstwerks; aber überdem weiß er noch wie der Künstler zum Zweck gekommen ist: er kennet alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdeket die nächsten Ursachen der Unvollkommenheit desselben. Sein Urtheil geht nicht bloß auf die Erfindung, Anlage und die Wirkung eines Werks, sondern auf alles, was zum Mechanischen der Kunst gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum ist er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehört, und der beste Rathgeber des Künstlers; da der Kenner bloß dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunstrichter auftreten will, muß sowol den Kenner als den Künstler zurechte weisen können. Wenn jener mehr verlangt, als von der Kunst zu erwarten ist, muß er ihm sagen, warum seine Erwartung nicht kann befriediget werden, und wenn dieser gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntnisse zu einem wahren Kunstrichter gehören, so wird man leicht begreifen, daß er eben so selten als ein guter Künstler seyn müsse.

Es ist wahr, die Künste sind ohne Hilfe der Kunstrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen.

F 3

\*) S. Künstler.

gen.

gen. Aber dieses beweiset nicht, daß im Reiche der Künste der Kunstrichter eine überflüssige Person sey. Der Geist des Menschen hat von der Natur einen keine Gränzen kennenden Trieb, nach immer höher steigender Vollkommenheit, zum Geschenke bekommen. Wer wird sich also untersehen ihm Schranken zu setzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit sieht, kann niemand sagen, daß er über Kräfte der Kunst reiche.

Doch kann auch dieses nicht gelängnet werden, daß die Künste meistens ihrem Verfall am nächsten gewesen, wenn die Critik und die Menge der Kunstrichter aufs höchste gestiegen sind. Die griechischen Dichter, die später als Aristoteles gelebt haben, scheinen weit unter denen zu seyn, die vor diesem Kunstrichter gewesen sind. Und wer wird sich getrauen zu behaupten, daß die lateinische Dichtkunst nach Horaz, oder die französische nach Voltaire höher gestiegen sey, nachdem diese Kunstrichter das Licht der Critik haben scheinen lassen?

Aber dieses beweist nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunst mögen immer älter als sie seyn, so wie die edelsten Thaten der philosophischen Kenntniß der Sittenlehre können vorhergegangen seyn. Man la große Heerführer und große Krieger thaten gehen, ehe man über die Kriegeskunst geschrieben hat, und vor der Philosophie gab es große Philosophen. Dieses beweist bloß, daß die Bestrebungen des Genies nicht von Theorien und Untersuchungen abhängen; sondern ganz andere Veranlassungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die besteste Critik nicht ersetzt werden; und wenn auch dieses vorhanden ist, so wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, sondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in

Wirksamkeit gesetzt. Der Mensch, dem die Natur alles gegeben hat, sinnreich und erfinderisch zu werden, wird es doch erst dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibt, seine Kräfte zusammen zu nehmen. Diese Bestrebung entsteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeschylus hat anmerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunst dem Genie seine Stärke giebt.\*) Aber diese Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächsten Weg einzuschlagen, der zum Zweck föhret.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunstrichter entstehen können, als bis große Künstler gewesen sind. Denn aus Betrachtung der Kunstwerke entsteht die Critik. Daß aber die Künste fallen, nachdem die Critik das Haupt emporhebt, muß von zufälligen Ursachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunst kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falsche und spitzfindige Critik den Künsten selbst sehr schädlich werden, wie eine spitzfindige Moral einen sehr schlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es ist tausendmal besser, daß die Menschen von gutem sittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundsätzen und Lehren einer sophistischen Sittenlehre handeln. Und in diesem Falle sind auch Künstler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine spitzfindige Critik. Nur so lange als sie aus ächten Grundsätzen, ohne Zwang und Sophisterey natürliche Folgen zieht, wird sie unfehlbar dem Genie der Künstler nützlich werden.

Aber sie ist der Gefabr auszuarten, und den Künsten zu schaden, ausgesetzt; so bald sie zu einem gewissen Grad

\*) Τεχνη δ' ἀναγκαιῆς ἀνευερετα μακροῦ  
Prometh. v. 513.

Grad  
feber  
richt  
Eber  
ihner  
sucht  
was  
te da  
es  
vollst  
mal  
merk  
chert  
war,  
so w  
nun  
Köpf  
nur s  
bloße  
ten il  
ein,  
Kunf  
Wiff  
sich  
sen.  
des r  
zur d  
Leute  
Jede  
stand  
faßt  
eigen  
an d  
hatte  
die C  
in w  
he di  
gema  
nehm  
auch  
ruf s  
ben f  
lerne  
Kün  
Dies  
Grie  
die s  
les,  
über  
kam

Grad des Floris und äußerlichen Ansehens gestiegen ist. Die ersten Kunst-richter wiederten ihr Nachdenken der Theorie der Künste, weil die Natur ihnen das besondere Genie zu Untersuchungen dieser Art gegeben hatte: was sie bemerkten und entdeckten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollständig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen so weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, sie in ein System zu sammeln; so wurde sie zu einer Wissenschaft, die nun auch mittelmäßigen und seichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, sondern auch bloße Liebhaber ohne Talente widmeten ihr ihre Zeit. Diese bildeten sich ein, man könne sie lernen, weil die Kunstsprache, und die einmal in die Wissenschaft aufgenommenen Sätze sich leicht ins Gedächtniß fassen lassen. Was also im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewissenschaft, auf welche sich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder seichte Kopf, der sie ohne Verstand bloß durch das Gedächtniß gefaßt hatte, versuchte sie mit seinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und so wurde die Critik zuletzt zu einem Gewäsche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunstrichtern gemachten Entdeckungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menschen ohne natürlichen Beruf sich auf die Künste legen; so glauben sie dieselben aus den Theorien erlernen zu können: und so werden Künste und Critik zugleich verdorben. Dieses Schicksal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredsamkeit gehabt. Aristoteles, der als ein Mann von Genie über diese Kunst geschrieben hatte, bekam tausend Nachfolger ohne Genie,

welche nach und nach die Theorie der Kunst in einen beynabe leeren Wortkram verwandelten: so daß man zuletzt in einem einzigen Worte aus der Aias acht verschiedene rhetorische Figuren entdeckte, deren jede ihren besondern Namen hatte. Und nun gab es auch schwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredsamkeit erlernen wollten. Auf diese Weise mußte die Kunst durch die Critik zu Grunde gehen. Dieses Schicksal haben die schönen Künste mit den Wissenschaften gemein: so ist es der Logik, der Metaphysik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philosophie gegangen. Die schätzbaresten Erfindungen des menschlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem sie so weit gekommen sind, daß sie durch ihren äußerlichen Glanz die eitle Ehrsucht schwacher Köpfe reizen. Diese wollen denn das ihrige auch dazu beytragen; da es ihnen aber an Genie fehlt, so besteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkürlicher und sophistischer Sätze, die sie für Wahrheiten ausgeben; und so fällt die ganze Erfindung in eine finstere Barbarey. Der, welcher zuerst auf die Gedanken gekommen ist, einen wilden Baum durch Verpflanzung in bessern Boden, durch Wartung und durch Beschneiden zu verbessern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunst; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieser Kunst zu erfinden, den kindischen Einsall gehabt, dem Baume durch Beschneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunst den letzten tödtlichen Streich versetzt zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunstrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorie

rien verdorben werden. Den ächten Kunstrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem rathen auf seine Stimme zu hörchen. Zwar scheint es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfordert; so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebornes Geme, (und ein solches muß der Kunstrichter seyn) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäftigt, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

### Kunstwörter.

Die Künstler und Kunstrichter bedienen sich, wenn sie von Kunstfachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wissenschaften sonst nicht oder wenigstens nicht in der Bedeutung, die sie in der Kunstsprache haben, vorkommen, und deswegen Kunstwörter genannt werden. Man hat so wenig Ursache sich über die Kunstwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl so lange vermehren sollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Künste vorkommende klare Begriff, sein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu ofte statt der Gedanken, bloße Wörter sagt. Es ist in dem vorbergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunstsprache, wenn sie in die Hände leichterer Köpfe kommt, eben so geht, wie der wissenschaftlichen Sprache der Metaphysik, die unter den Händen der Scholastiker zu einem leeren Geschwätz geworden ist.

Ein anderer schlimmer Mißbrauch der Kunstsprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht

für Liebhaber und Kenner der Kunst, sondern für alle Leser überhaupt geschrieben sind, in der Kunstsprache reden, und dadurch unverständlich werden. Die Künste sind für alle Menschen, und diejenigen, die sich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müssen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunst, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch so gar sie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun sie es aber in der Kunstsprache, so ist ihr Unterricht vergeblich; weil der gemeine Leser sie nicht versteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunstwerke von einer Menge schwer zu verstehender Wörter abhängt.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit selbst den gemeinen Mann, den er bey dem Schauspiel spricht, auf das Gute und Schlechte desselben aufmerksam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunstsprache geläufig ist, vor sich hat. Diesem könnte er vermittelst der Kunstwörter sehr kurz seine Beobachtungen mittheilen. Aber dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen sprechen, davon er nichts versteht. Er muß eben das, was die Kunstwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrücken.

Unter Kennern sind die Kunstwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; sie machen, daß man sich gar vieler den Künsten wesentlicher Begriffe, die ohne besondere Zeichen nicht genug helfen würden, versichert. Der, dem die Kunstsprache geläufig ist, denkt, bloß weil er außer den Begriffen der Sachen, die Töne der Wörter besitzt, weit bestimmter und ausführlicher an

alles,

alles  
hat.  
zur  
die  
Erfi  
scha  
mal  
desse  
um  
Eig  
zu g  
te 2  
hatt  
der  
wer  
die  
stan  
leicht  
eine  
wir  
Get  
ken  
der  
Abe  
Kop  
för  
kan  
so  
Ker  
alle  
son  
de  
kan  
(  
der  
sehr  
mä  
gri  
gen  
den  
lich  
buc  
hö  
für  
gäl  
Kü  
die  
Ar  
tur

alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunstwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetorischen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anschauen eines Gemähltes gleich alle mahlerische Kunstwörter einfielen, dessen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemählde erforderliche Eigenschaft entgegen. Es ist kaum zu glauben, wie viel uns sonst bekannte Begriffe, da, wo man sie nöthig hatte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch sie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was wie die deutlichen Begriffe, blos im Verstande liegt, verschwindet, wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äussern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, sieht an demselben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunst in die Augen fallen. Aber alles was er sieht, schießt in dem Kopfe des Unwissenden in einen unförmlichen Klumpen zusammen; er kann nichts davon beschreiben und also auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelt der Kunstwörter alle diese Begriffe von einander absondert sieht und folglich das Gebäude seiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunst allerdings sehr gut, daß die Kunstwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen sie sind, in die gemeine Sprache übergetragen würden. Und der würde gewiß ein nützlich Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den schönen Künsten gehörigen Wörter, mit richtiger Bestimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künste selbst bleibet in Absicht auf die Kunstwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder wie man in

der Metaphysik spricht, Transcendent, mache. Die Künste sind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenstände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunst hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künsten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Hell dunkles, ihre Gruppierungen, wie die Malerey. Nur sind diese Dinge in einer Kunst eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entstehen Kunstwörter, die man anfänglich nur in einem Zweige der Kunst braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künste ist nöthig, daß man jede besonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— alterius sic

Altera poscit opem. —

Als denn werden die, sonst einzeln Künsten eigene Kunstwörter, allgemein gemacht.

### Kupferdrucker.

Die Kupferstecherkunst verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleinsten Nebenzweigen zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferstecher hat das seinige gethan, wenn er seine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil seiner Arbeit geht verlohren, wenn dieselbe nicht gut abgedruckt, oder gar durch ungeschickte Behandlung bald verdorben wird. Es gehören wieder andre Geschicklichkeiten und Sorgen zu diesem Abdrucken; darum ist der Kupferdrucker ein besonderer, dem Kupferstecher untergeordneter Künstler. Wenigstens ist es in Frankreich so, wo diese Kunst auf das höchste gestiegen ist, und unsere deutsche Kupferstecher vom ersten Range haben Ursache darüber verdrießlich zu seyn, daß der Mangel an guten Kupferdruckern, ihnen einen Theil ihrer

ihrer Kunst zernichtet, oder doch beschwerlich macht.

Der Kupferdrucker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers besitzen; muß das Einweichen desselben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farbe, und des Druckens selbst vollkommen verstehen. Wo ihm eines dieser Stücke fehlt, liefert er entweder schlechte Abdrücke, oder er verderbt in Kurzem die Platte. Das meiste kommt auf die Farbe und das gute Ein- und Abreiben derselben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabstichels oder der Nadel, so fein er auch seyn mag, sich richtig abdrucke, sondern auch jeder im Abdruck die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruck gerade so, wie in der Platte selbst sind, so ist das Kupfer nicht so, wie es nach der Absicht des Kupferstechers seyn sollte.

### Kupferplatte.

Die kupferne Platte, auf welche eine Zeichnung geätzt oder gestochen werden soll, oder gestochen ist.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht so kostbar, als Silber, nicht so weich, als Zinn, und nicht so spröde und schiefericht, als Messing ist. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es sich durch die Arbeit des Abdruckens stark abnutzet, so daß man nicht so viel Abdrücke von einer Platte machen kann, als man wünschte: die feinsten Striche löschen sich aus, oder werden doch zu schwach, nachdem wenige hundert Abdrücke gemacht worden. Vielleicht ließe sich eine Vermischung machen, die, ohne spröde oder schiefericht zu seyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit sehr reinem Zink vermischt, macht einen Tombak, der etwas härter ist, als Kupfer, aber ein eben so feines Korn hat. Es ist zu bedauern,

daß eine so schöne Kunst der Unvollkommenheit unterworfen ist, nur so wenig gute Abdrücke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künstler Jahreslang beschäftigt hat.

Man sucht zur Arbeit des Stechen und des Ätzens das feinste Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feste zu machen. Die Dike der Platte richtet sich nach ihrer Größe: wenn sie so ist, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit ist, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik geblieben, so scheint sie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, so wird sie auf einem glatten Schleisstein geschliffen, bis sie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu sehen sind. Wenn man damit fertig ist, so wird sie noch einigemal mit Bimsstein, den man immer feiner nehmen muß, abgeschliffen, wodurch sie eine vollkommene Glätte bekommt.

Hiernächst wird sie zuerst mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeschliffen, daß auch die feinsten Striche des Bimssteins verschwinden, und endlich mit dem Polierstahl vollkommen polirt. In diesem Zustande kann der Stecher oder Ätzer seine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil soll geätzt werden, so wird sie, nachdem sie auf vorbeschriebene Weise zurechte gemacht worden, geglättet. Diese Zubereitung ist in einem besondern Artikel beschrieben worden.

### Kupferstecher.

Man giebt diesen Namen im eigentlichen Verstande nur den Künstlern, welche vornehmlich mit dem Grabstichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten ätzen,

äten  
der  
ler  
bran  
zu se  
die j  
tung  
die  
weit  
Anie  
wie  
besit  
D  
Mal  
Zeich  
dam  
de,  
nen;  
sich  
chen  
mit  
frey  
ne.  
Thei  
die  
den  
ters  
triff  
zeich  
Glän  
und  
Geg  
ders  
ners  
ste d  
von  
D  
stech  
Kün  
gute  
Wer  
gebe  
geme  
fom  
geste  
gen  
pfer  
Nat  
in  
Cha



ken, so nennen wollte; so würde der Name einer großen Anzahl Mahler müssen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferstecher zu setzen. Das Aetzen ist eine Kunst, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meisters bald lernt; aber die Kunst des Grabstichels erfordert weit mehr Übung, und würde ohne Anleitung schwerlich so zu lernen seyn, wie die berühmten Meister dieselbe besitzen.

Der Kupferstecher sollte, so wie der Mahler und der Aetzer, ein guter Zeichner seyn. Nicht bloß deswegen, damit er im Stande sey ein Gemälde, das er stechen soll, erst zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er sich allenfalls von einem andern machen lassen; sondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Besonders ist ihm derjenige Theil der Zeichnungskunst nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruck des äußerlichen Charakters der sichtbaren Gegenstände betrifft. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte, und bald jede besondere Gattung der Gegenstände erfordert eine ihr besonders angemessene Manier des Zeichners. Eben dieses scheint das schwerste der Kunst zu seyn, und einen Mann von Genie zu erfordern.

Die ersten Studia hat der Kupferstecher mit allen andern zeichnenden Künstlern gemein. Er muß ein so guter Zeichner seyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferstecher gegeben hat, die in diesem Theile schwach gewesen sind, so haben sie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen gestochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferstecher sich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlan-

ge. Da es aber ein Haupttheil der Kunst ist, nach Gemälden zu arbeiten, indem sie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichsten Werke des Pinsels gebraucht wird; so muß der künftige Kupferstecher sich fleißig im Zeichnen nach Gemälden üben, damit er lerne das Charakteristische in der Behandlung des Mahlers ausdrücken. Es würde ihm so gar vortheilhaft seyn, sich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemälde jeden Pinselstrich.

Wenn er sich in allen diesen Theilen fleißig geübt hat, so wird ihm auch dieses sehr vortheilhaft seyn, daß er Kupferstiche von schönen Gemälden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunst, ein Gemälde in den Kupferstich gleichsam zu übersetzen, in ihrer höchsten Vollkommenheit fassen.

Die Führung des Grabstichels ist also der kleinste Theil der Kunst. Ein Mahler, der ein großer Zeichner ist, kann den Kupferstecher um mehr als dreyviertel seiner Kunst ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferstecher und die Übung. Ein angehender Kupferstecher muß sich durch die Beyspiele der Künstler, die, ohne viel Zeichnung zu besitzen, bloß durch die Fertigkeit im Grabstichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen lassen. Der sicherste Weg in seiner Kunst groß zu werden, ist doch der, der durch die ganze Kunst der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleystift oder der Feder jeden Gegenstand in seinem natürlichen Charakter auszuüben, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabstichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich seyn die Nothwendigkeit einer langen Übung im Zeichnen zu beweisen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferstecher, der ein Gemälde in Kupfer bringen will,

fast

fast keine einzige Stelle desselben so behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferstichs wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künstler die Art der Behandlung, die jedem Gegenstand vorzüglich angemessen ist, durch Führung des Grabstichels lernen, der sehr langsam und zum Theil mit Furcht arbeitet; so wird sein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er sucht. Mit dem Bleystift und der Feder geht die Arbeit geschwind von statten; sieht man, daß eine Behandlung für gewisse Gegenstände nicht schicklich genug ist, so kann man fünfzig andre versuchen, ehe man mit dem Grabstichel zweyerley Manieren versucht hat.

Während der Zeit, daß der künftige Stecher sich im Zeichnen übet, kann er auch schon die ersten Uebungen mit dem Grabstichel vornehmen, um sich eine feste Hand und einen freyen Strich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich bestimmt sind, nach Gemälden und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Stiche, aller Schraffirungen, aller Satzungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Strichs, die gleichsam das Alphabet der Kupferstecherkunst ausmachen, verbunden werden.

Ein höchst wichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunst wäre es, wenn man eine von einem guten Meister oder Kenner gemachte Sammlung der besten Kupferstiche derjenigen Künstler bey der Hand hätte, durch welche die Kunst wirklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Diese Sammlung müßte so gemacht seyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunst durchgehends anaenommen worden. Diese Stücke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß

z. E. diese Behandlung am besten sey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und seidenen Stoffe; diese eine leichte und warme, jene eine schwere und kalte Luft auszudrücken, u. s. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabstichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewisse Fertigkeit erlangt haben; alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferstichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferstecher zur Vorstellung der unendlichen Verschiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als schwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde; so wird man begreifen, was für erstaunliche Schwierigkeiten die Kunst hat, und was für Genie ist erfordert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen ist, jede Sache natürlich darzustellen, und beynähe die Farben der Gegenstände errathen zu lassen.

In diesen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum selten ein Kupferstecher in allen Theilen der Kunst zugleich groß seyn kann, und warum es gut ist, daß sich jeder auf einen Zweig derselben; dieser auf das Portrait; ein anderer auf das historische Gemälde; ein dritter auf Landschaften, einschränke. Denn es wäre wirklich zu viel gefodert, daß ein Mensch in allen Arten stark seyn sollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferstecher, in welcher Art er sich hervor-  
thut, weder in Ansehung des Genies und der Talente, noch in Absicht auf die durch Uebung erworbenen Geschicklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künstler könne nachgesetzt werden. Wer wird z. B. sich unter-  
stehen zu läugnen, daß zu einem Kupferstich, wie Massons Jünger zu  
Emaus

Em  
nie  
seye  
mäß  
und  
so  
aus  
läng  
zu

Ob  
auch  
nam  
wir  
gem  
Kup  
dar  
den  
pfer  
Nar

Ver  
tig  
gem  
ne  
schr  
der,  
den  
eine  
den  
St  
und  
stän  
in  
Ma  
ma  
Ob  
Kur  
Kra  
pun

f.

Emaus nach Titian, †) weniger Genie und Kunst erforderlich gewesen seyen, als zur Verfertigung des Gemähltes selbst? Ein kühner Stich und zierliche Schraffuren machen so wenig den guten Kupferstecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich ist, einen wol klingenden Vers zu machen.

### Kupferstecherkunst.

Ob man gleich unter diesem Namen auch die Radierkunst und die sogenannte schwarze Kunst begreift, so wird er hier in der Einschränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel darunter verstanden wird; weil von den beyden andern Zweigen der Kupferstecherkunst unter ihren besondern Namen gesprochen wird.

Es ist unnöthig das allgemeine Verfahren dieser Kunst hier weitläufig zu beschreiben; denn es ist bekannt genug, daß der Kupferstecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beschriebene Kupferplatte mittelst der, mehr oder wenigen stumpf laufenden, aber sehr schneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, dem man den Namen Grabstichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung sichtbarer Gegenstände nöthig sind, und daß dieses in der Absicht geschehe, die auf die Platte gestochene Zeichnung, so ofte man will, auf Papier abzudrucken. Ohne uns bey dem Mechanischen der Kunst aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geschichte betrachten.

†) In der Sammlung der Kupferstiche, die der französische Hof unter Ludwig den XIV. nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählten hat verfertigen lassen. Cabinet des estampes du Roy de France. Diese Sammlung ist selten zu haben, weil der Hof sie bloß zu Geschenken bestimmt hatte,

Seitdem diese Kunst zu der Höhe gekommen ist, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man sagen, daß sie eine Art Mahlerey sey, wodurch alle Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen, und nach ihren Charakteren so genau, als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargestellt werden. Das Helle und Dunkle der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entsteht, so gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermassen die Wärme des Lebens, kann sie so gut, als die Mahlerey selbst ausdrücken. Was wir also zum Lobe dieser Kunst gesagt haben, \*) kann größtentheils auch auf die Kunst des Kupferstechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferstecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß ersetzt. Denn er kann sein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandelten Künste zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferstechen sowohl von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunst ist, durch deren Erfindung die neuere Welt einen großen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferstecher nöthigen Talenten ist im vorhergehenden Artikel gesprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieses anmerken, daß die Kupferstecherkunst in ihrer eignen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie

\*) S. Mahlerey.

nie und Kunst erfordert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung sehen, daß durch schwarze Striche auf einem hellen Grund so mannichfaltige Gestalten der Dinge können dargestellt werden. Die glänzende Politur des Metalles, die Durchsichtigkeit und den Schimmer des Glases, das glatte und dabey doch weiche Wesen des Nakenden am menschlichen Körper; die Mannichfaltigkeit der verschiedenen seidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewässer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in seinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieses bedenket, und sich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meister die Kunstgriffe herauszufuchen, wodurch so gar vielerley Wirkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferstecherkunst, ob sie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, später, als diese, zur Vollkommenheit gekommen ist. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonharo da Vinci hinaussetzen; und bey nahe eben so alt ist das Kupferstechen. Aber schon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, ehe die Kupferstecherkunst ihre Höhe erreichte, auf die sie im vorigen Jahrhundert gekommen ist.

Wir müssen aber auch ihren Nutzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wissenschaften, besonders die Naturgeschichte und die Mechanik, aus dem Kupferstechen ziehen, müssen wir hier übergehen, ob sie gleich allein hinlänglich wären, es schätzbar zu machen. Wir wollen bloß von den Werken des Geschmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künste hervorbringen, kann die Kupferstecherkunst im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der schönen Künste

zum Genuß überlassen. Die Werke der Baukunst, der Bildhauerey, des Steinschneiders und des Malers, die das größte Aufsehen in der Welt machen, können wir durch Hilfe der Kupferstecherkunst in unsere Cabinette sammeln. Freylich geht vielen dieser Werke dadurch, daß sie uns kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Kosten man die herrlichsten Werke der Kunst durch die Wohlthat des Kupferstechens haben könne, so erkennet man den vorzüglichen Werth dieser Kunst. Nur durch sie kommen die herrlichsten Werke der großen Maler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger. Also erleichtert die Kupferstecherkunst ihren verwandten Künsten die Zugbarkeit, die von ihnen zu erwarten steht.

Hienächst wird dem zeichnenden Künstler selbst das Studium der Kunst durch die Kupferstiche ungemeyn erleichtert. Der Baumeister hat nicht nöthig in der Welt herumzureisen, um die besten Werke der alten und neuen Baukunst zu sehen. Der Kupferstecher liefert sie ihm in sein Cabinet, wo er mit der größten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmessen und übersehen kann. Eben diesen Vortheil kann auch der Mahler in Absicht auf den größten Theil seiner Kunst, aus den Kupferstichen ziehen.

Die Erfindung dieser schätzbaren Kunst ist nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italianer, die, wie ehemals die Griechen, sich gern alle neuen Erfindungen in den schönen Künsten zueigneten, geben einen florentinischen Goldschmidt Maso Finiguerra für den Erfinder derselben aus, und setzen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrscheinlichkeit eignen sich die Deutschen diesen Ruhm zu, ob

ob  
gän  
Sie  
Sta  
Erd  
Iom  
We  
Mag  
vera  
pfer  
nun  
sagt  
be d  
pfer  
wah  
thun  
eben  
Man  
er z  
woh  
seine  
Erft  
fasse  
führ  
Jahr  
Gu  
das  
San  
pfer  
wort  
dem  
ist.  
des  
te de  
Jahr  
der z  
Z  
ne W  
daß  
Land  
Platt  
t)  
n  
tt)  
c  
I  
2  
w  
ttt

ob sie gleich den Erfinder nicht mit gänzlichem Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiener die römische Ausgabe der Erdbeschreibung, des Claudius Ptolemaeus vom Jahr 1478 an. Dieses Werk ist von einem Deutschen, der sich Magistrum a Sweynheim nannte, veranstaltet worden, und ist mit Kupferplatten gezieret. In der Zueignungsschrift an dem Pabst Sixtus V, sagt Magister Sweynheim, er habe die römischen Künstler gelehrt kupferne Platten zu drucken. †) Sehr wahrscheinlich ist Sandrats Vermuthung, daß Israel von Mecheln, eben der, der bisweilen unter dem Namen Bocholt angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münsterschen gewohnt, und diesen Namen auf einige seiner Blätter gestochen hat, ††) der Erfinder dieser Kunst sey. Der Verfasser des eben angeführten Werks führt einen Kupferstich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchstaben G und eine Chiffre gestochen sind, als das älteste ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer gestochenen Blatts von 1455, worauf ein Monogram gestochen, das dem von Hans Schuffelein ähnlich ist. Diesemnach fielen die Erfindung des Kupferstechens gerade in die Mitte des XV Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdruckerrey.

Zwar ist das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß schon Kayser Carl der Große Landcharten gehabt, die in silberne Platten gestochen gewesen. †††) Aber

†) Quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit.

††) G. Idée generale d'une Collection complete d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la Gravure. Leipsic & Vienne, 1771. 8. (Der Verfasser ist der Herr Cammerath von Heimke aus Dresden.)

†††) G. Wolfgang Knorr, in, iseiner

an das Abdrucken solcher Platten scheint man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird also wahrscheinlich, daß die Erfindung der Buchdruckerrey, besonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdrucken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magist. von Sweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdrucken und nicht vom Stechen spricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynah 4000 Stücken, die alle zwischen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieser Sammlung befinden sich verschiedene von den Jahren 1461, 66, und 67. mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß sollen gestochen seyn. Eines davon hat die Aufschrift: dis ist die Engelweyh unser L. Frau bey den Einsideln; woraus abzunehmen ist, daß dieser C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe gewesen sey. Vielleicht eben der Mag. von Sweynheim, von dem oben gesprochen worden, der mit einem gewissen Conrad Schweinheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferstecherkunst setzet, †) dieselbe Person seyn mag.

Der erste Kupferstecher, der sich einen gewissen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, ist Martin Schön, der in französischen Kunstbüchern lächerlicher Weise gar ofte le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und stund in dem Rufe eines guten Malers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer sollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieser im Jahre 1486 starb. Dieses sey von Erfindung der Kunst gesagt.

Es

Künstlerhistorie S. 4. wo er, dieses zu beweisen, Aventini Bayerische Chronik p. 289. der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführt.

†) G. Hamburgische Berichte von 1741. n. 4.

Es wäre ein schönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geschichte der Kunst, von ihrem Ursprunge bis auf diese Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterschied zwischen den besten Kupferstichen des XV und XVIII Jahrhunderts ist erstaunlich groß: aber man ist nicht plötzlich von der schwachen und armen Manier der ersten Kupferstecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunst ist, da sie beynabe mit der Malerrey um den Vorzug streitet, sehen. Von den vielen Männern von Genie, die diese Kunst allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der erste dieses, der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da so große Kupfersammlungen mit den Namen der Meister an, daß es nicht schwer seyn würde, jeden Schritt, den die Kunst gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu bestimmen. Ein Vortheil, den sonst keine der schönen Künste hat. So könnte z. B. Albrecht Dürer als der erste angeführet werden, der einen äußerst feinen und glänzenden Stich eingeführet; Goltzius und seine Schüler Johann und Hermann Müller könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stiches; Cornelius de Vischer als der erste Verbesserer der Schraffirungen; und andre als Erfinder anderer Theile angegeben werden. Aus solchen Bemerkungen würde die wahre Geschichte der Kunst entstehen, und sie würde ein Werk von sehr großem Nutzen seyn.

Vielleicht hat diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht; so daß künftigen Kupferstechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künstler keine Schranken setzen. Auf einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit war sie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts: und man kann nicht

in Abrede seyn, daß die französischen Künstler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. Leoulin, Masson, Audran, Tanteuil, die unter Ludwig dem XIV die wichtigsten Werke des Grabstichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den ersten Meistern stehen, was für Zusätze die Kunst auch immer noch bekommen mag. Das beträchtlichste, was in unsern Tagen zu dieser Kunst hinzugekommen, ist die Methode, Kupferstiche mit mehrern Farben abzudrucken; die Art des Stiches, welche die mit Rothstein gemachten Zeichnungen auf das natürlichste darstellt; und der Stich, wodurch die getuschelten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieses Werk zu weitläufig seyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meister der Kunst anführen wollten. Denn wäre es auch überflüssig, da die Bücher, die Verzeichnisse der berühmtesten Kupferstecher enthalten, in aller Liebhaber Händen sind. Der stärkste Sammler von Nachrichten ist Florent le Comte. †) Aber es herrscht eine unerträgliche Unordnung in seinem Werke. Man muß sich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupfersammlungen sich keiner findet, der dieses Werk in eine bessere Ordnung gebracht, und bis auf unsre Zeiten fortgesetzt hätte. Denn Le Comtes Nachrichten geben nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächst diesem enthalt die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferstichen, welche Füßli unlängst in besserer Form und vermehrt in deutscher Sprache herausgegeben hat, ††) ein Verzeich-

†) Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture & gravure par Florent le Comte. 3 Vol. 8.

††) Joh. Casp. Füßli raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstiche und ihrer Werke ic. Zürich, 1771. 8.

nist  
und  
beso  
sehr

Di  
drül  
gen  
zer  
wert  
mach  
griff  
tung  
druck  
San  
pfer  
ältes  
dem  
Meise  
gekör  
Kupf  
Blät  
den,  
schaf  
Neben  
einige  
die ar  
beitet  
sind r  
große  
äst s  
des G  
die C  
stärk  
werde  
größt  
sten C  
und l  
den G  
wasser  
derlich  
mache  
vollk  
Stech  
komm  
fürtre  
Edeli  
3w

nist der vornehmsten Kupferstecher und ihrer besten Werke. Doch es ist besonders in Ansehung der Deutschen sehr unvollständig.

### Kupferstich; Kupfer.

Diese Namen giebt man den Abdrücken der Kupferplatten, diese mögen gestochen, geätzt, oder in schwarzer Kunst gearbeitet seyn. Sehr ofte werden auch die von Holzschnitten gemachten Abdrücke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedruckter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferstichen genannt. Die Kupfer der ältesten Meister sind durchaus mit dem Grabstichel gearbeitet; weil das Aetzen später, als das Stechen angekommen ist: aber unter den neuern Kupferstichen sind ganz gestochene Blätter sehr selten. Man hat gefunden, daß die historischen Stücke, Landschaften, auch Portraite mit einigen Nebensachen besser ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geätzt, die andern mit dem Grabstichel gearbeitet werden. Ganz geätzte Kupfer sind meistens Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geätzt sind, haben noch die letzte Hülfe des Grabstichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkle am stärksten seyn soll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheile haben auch wieder die Landschaften, wovon der größte Theil geätzt ist, an den leichtesten Stellen, wo eine sehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen ist, den Grabstichel nöthig, weil das Aetzwasser gar zu leicht die daselbst erforderlichen sehr zarten Striche zu stark machen würde. Also muß zu einem vollkommenen Kupferstich beydes das Stechen und das Radiren zusammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichsten Werke des berühmten Edelinck nicht ohne Grund angemerkt,

Zweyter Theil.

daß sie durch den Grabstichel zu schön geworden, und daß es besser gewesen wäre, wenn einige Stellen durch die Radirnadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es ist eine so angenehme Sache, die Werke der größten Mahler in guten Kupferstichen mit so großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man sich nicht wundern darf, wenn man den Geschmak an Kupferstichen so allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man stößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine seltsame Art Liebhaber, die Kupferstiche sammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit großem Eifer sammeln, bloß um sich mit etwas zu beschäftigen, und ohne den geringsten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. In Derttern, wo ein solches Sammeln Mode worden, sieht man ein wunderbares Bestreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will: und dieses Racheifern wird nicht selten bis zu einer Art der Nasey getrieben. Es giebt Sammler, die sich nur auf gewisse Gattungen der Kupferstiche einschränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künstler vollständig zu haben wünschen, denen also ein fehlendes Blatt, wenn es an sich auch nicht den geringsten Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufstossender Gelegenheit um einen Preis anschaffen, der seinen wahren Werth hundertmal übersteiget. Man trifft auch nicht selten bey diesen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anstatt dergleichen Mißbräuche zu rügen, wolken wir lieber versuchen einige Vorschläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen

G

VON

von Kupferstichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünschte ich, daß einer von den geschicktesten Kupferstechern sich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer solchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunst, nach den verschiedenen merkbaren Stufen, durch welche sie zur Vollkommenheit gestiegen ist, sehen könnte. Diese Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlte, und wodurch die Kunst des Stechens, oder des Alesens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine solche Sammlung würde die wahre Geschichte der Kunst auf das Deutlichste darstellen.

Man könnte auch Verzeichnisse solcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit darstellte. In die eine kämen nur solche historische Stücke, die sich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder solche, die sich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferstichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glücklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt sich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem Künstler und dem Liebhaber seyn würden. In die Sammlungen jeder Gattungen dürften nicht eben immer dieselben Stücke kommen; denn ofte hat man viel Stücke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewisse Lücke der Sammlung auszufüllen. Also müßten die Verzeichnisse so eingerichtet werden, daß für jeden besondern Theil der Kunst mehrere Stücke als Beyspiele darin verzeichnet wären, damit der

Liebhaber wenigstens eines, oder ein Paar derselben anschaffen könnte. So könnten z. B. zur Geschichte der Kunst mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieselben Blätter enthielte, die schon in einer andern sind. Allgemeine Sammlungen, die sich auf alle Zweige der Kunst und auf alle Schulen erstrecken, sind Unternehmungen, die man öffentlichen Anstalten überlassen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichsten Privatpersonen übersteiget.

Die Materie von den verschiedenen Absichten, die man bey Kupfer-sammlungen haben kann, von der besten Art dieselben zu erreichen, von der Wahl der Stücke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollständige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

### K ü r z e.

(Redende Künste.)

Ohne Zweifel ist die Kürze eine der wichtigsten Vollkommenheiten der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht also den Zweck der Rede auf eine vollkommene Weise. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir sehen, daß mit wenigem viel ausgerichtet wird; und denn ist die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold ist, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert. Diesen Vortheil drückt Horaz sehr wol aus:

— — ut cito dicta  
Percipiant animi dociles te-  
neantque fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken, von der Kürze des Ausdrucks unterscheiden. Jene besteht in dem Reichthum der Begriffe; diese kommt von einer klugen Sparsamkeit der Wör-

ter  
Cäse  
nen  
auch  
einzi  
Vorf  
ken.  
dank  
Gede  
te, u  
dahn  
sehr  
der C  
merk  
über  
ne V  
er x  
nen.  
und g  
der G  
tenleh  
Es  
von d  
komm  
aus d  
man c  
dern  
noch  
beyde  
welch  
im S  
was C  
glück  
kürzt.  
richtig  
der S  
oder A  
des ein  
sich off  
zu seyn  
lung a  
die W  
durch  
len kan  
7) E  
Ad  
11)  
Ga  
esse  
ma



ter und der Redensarten her. Als Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern erblickt hatte, zurufte: auch du mein Sohn! mußte dieser einzige Gedanken erstaunlich viel Vorstellungen in dem Brutus erwecken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch diesen Gedanken in mehr Worten ausdrückte, und so weit, als möglich ist, ausdähnte; so wird er doch immer noch sehr viel sagen. Eben diese Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die bey dem Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem seine Vergehungen vorgehalten werden: er wird roth; alles ist gewonnen. †) Der Ausdruck ist natürlich, und gar nicht zusammengedrückt; aber der Gedanken enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die bloß von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieser Art ist folgendes aus der Rede für den Milo. Würde man auch dieses nicht erzählen, sondern vormahlen; so würde es dennoch offenbar seyn, welcher von beyden der Nachsteller sey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte. †) Hier ist das, was Cicero sagen wollte, durch eine glückliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will sagen, daß durch die richtigste und einfachste Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unschuld des einen und die Bosheit des andern sich offenbar zeigen würden. Um kurz zu seyn, stellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor; welche die Wahrheit geschehener Sachen durch keine falsche Auslegung verstellen kann.

†) Erubuit; salva res est. Terent. Adelph.

†) Si hæc non gesta audiretis, sed picta videretis: tamen appareret uter esset insidiator, uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

Die Kürze liegt bloß im Ausdruck, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft ist, sondern bloß die wenigsten Worte zum Ausdruck gewählt worden. Von dieser Art ist der Ausdruck des Xenophons von dem Fluß Thelaoba; welcher zwar nicht groß, aber schön war. †) Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht gesagt haben: dieser war zwar in Ansehung seiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüsse.

Da die Kürze, es sey in Gedanken, oder im Ausdruck, nur denn vortheilhaft wird, wenn sie mit hinlänglicher Klarheit verbunden ist, so muß man sich dieser dabey äußerst befleißigen. Horaz sagt viel in diesen wenigen Worten:

Paulum sepulcræ distat inertia;

Celata Virtus. †)

Aber diese Kürze nüget dem, der einer Auslegung dieser Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stand ist viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen sehr reiche Vorstellung auf einen einzigen Begriff zu bringen; wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zustand des Menschen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenstand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien sehr großen Dienst. Auch können viel Gedanken in einen zusammengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorstellungen nur eine aussucht, die natürlicher Weise auf die übrigen leitet;

§ 2

wie

†) οὗτος δὲ ἦν μέγας ὁ καλὸς δὲ.

†) D. i. Es ist ein geringer Unterschied zwischen dem, der wegen seiner Untüchtigkeit im Grabe der Vergessenheit liegt, und dem, dessen Thaten nicht mehr bekannt sind.

wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege sagt:

Ferisque rursus occupabitur so-  
lum. \*)

Dieser einzige Umstand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, schließt tausend andre Vorstellungen nothwendig in sich.

Will man durch eine glückliche Wendung mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellsten übersehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann sehr viel gesagt werden; aber von keiner Seite läßt sich alles geschwinder übersehen, als von der, die Horaz durch diese Worte zeigt:

Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche bloß im Ausdruck liegt, scheint am schweresten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfordert keine Kunst. Dieser Reichthum ist ererbt, der andre muß erst durch Sparsamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunst dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleinste Zahl der Wörter auszudrücken, ohne andre Hilfsmittel, als die Weglassung des Ueberflüssigen. Hier ist alles Kunst. Wenn man sagen will: es sey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menschen zu kennen; weil er sich noch nicht entwickelt hat; weil die Blödigkeit dieses Alters ihn noch zurückhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil seine Vorgesetzten es verboten haben; so scheint es beynahe unmöglich, alle diese Begriffe in weniger Worte zusammen zu fassen. Doch hat Terenz gerade dieses weit kürzer ausgedrückt. „Wie

\*) Epod. XVI.

willst du die Sinnesart erkennen, so lange Jugend, Furcht und der Hofmeister sie zurück halten?“

Qui scire posses aut ingenium no-  
scere,

Dum aetas, metus, magister, prohi-  
bent?\*)

Diese Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläufigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zusammengetragen hat; so ist zu Erreichung der möglichsten Kürze nothwendig, daß jeder einzelne Gedanke besonders bearbeitet, und auf die wenigsten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in seinen Vorstellungen gegen die Auszweitung der Acker deutlich bewiesen, daß die Decemviri dadurch sich des ganzen Staats bemächtigen, und nach Gutdünken würden handeln können: hierauf läßt er den Nullas, der das Gesetz von der Auszweitung vorgeschlagen hatte, erwiedern; sie seyen weit entfernt einen solchen Mißbrauch ihres Ansehens zu machen. Gegen diese Versicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen. 1) Es sey immer ungewiß, ob sie ihre Acker nicht mißbrauchen werden, und 2) so gar wahrscheinlich, daß es geschehen würde; sollte es aber nicht geschehen, so würde es doch 3) unschicklich seyn, die Wolfarth und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne sie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Diese drey Vorstellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken, in diese Kürze zusammengebracht. „Erstlich ist es ungewiß; zweyrens fürchte ich doch, daß es geschehen möchte; und warum sollte ich endlich zugeben, daß wir unsre Wolfarth, mehr eurer Gütigkeit, als unsren eigenen klugen Veranstaltungen,

ju

\*) Terent. Aud. Act. I.

zu de  
Aust  
nesci  
non  
cio  
salvi  
Gi  
da r  
Vorft  
ken s  
her m  
gewis  
konn  
selbst  
Neder  
trägt  
Latein  
tet de  
pien  
neuer  
Sprach  
sich in  
die gl  
Schrift  
sind,  
mählt  
mache  
Stück  
weil s  
\*) e

zu danken haben?“ Der lateinische Ausdruck ist noch viel kürzer: Primum nefcio: deinde timeo: postremo non committam, ut vestro beneficio potius, quam nostro consilio salvi esse possimus.\*)

Eine solche Kürze ist fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorstellungen, welche zugleich wirken sollen, zu thun hat; denn je näher man sie zusammenbränget, desto gewisser thun sie ihre Wirkung. Sie kommt entweder von der Sprache selbst, oder von dem Verstande des Redenden her. Eine Sprache verträgt sie mehr, als eine andre. Im Lateinischen und Griechischen, verstatet der häufige Gebrauch des Participien mehr Kürze, als die meisten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, so lange sie lebend bleiben, sich immer verändern, so sollte man die glücklichen Neuerungen der besten Schriftsteller, die der Kürze günstig sind, sorgfältig bemerken, um sie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiste ist in diesem Stück von den Dichtern zu erwarten; weil sie am öftersten in der Nothwen-

\*) Or. I. de Lege Agraria.

digkeit sind, der Sprache neue Wendung zu geben. Dieser Nutzen der Dichtkunst ist allein schon wichtig genug, daß man das äußerste zu ihrer Beförderung anwenden sollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutsche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden ist, als sie vorher war. Doch will dieses nicht sagen, daß jeder poetische Ausdruck seiner Kürze halber, sogleich in die gemeine Rede soll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzesten Sprache, kommt noch sehr viel auf den Verstand des Redners an. Wer nicht gewohnt ist, überall die höchste Vollkommenheit zu suchen, die nur der Verstand sieht, trifft nicht immer die größte Kürze. Sie ist also den Schriftstellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wissenschaften aufgelegtes Genie mit Geschmak verbinden. Darum übertrifft Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutschen. Schon in dieser Absicht allein, ist sein Usong ein höchst schätzbares Werk, und kann zum Muster des kurzen Ausdrucks dienen.



## L.

## La.

(Musik.)

Mit dieser Sylbe wird nach der Aretinischen Solmisation der letzte oder sechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich ist La immer die natürliche, oder diatonische Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, so bezeichnet La den Ton A; ist G der Grundton, so wird der Ton E mit La bezeichnet. \*)

## Labyrinth.

(Gartenkunst.)

Mit diesem Worte, das von ägyptischer Herkunft zu seyn scheint, bezeichnet man gegenwärtig in Lustgärten einen Platz, in welchem vielerley Gänge so seltsam durch einander laufen, daß man sich schwerlich aus denselben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Lustgärten gemein; ist aber sind sie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptischen Gebäude her, das so sehr weitläufig und mit so mannichfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man sich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man sich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theseus so berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäude ausgegeben, das Dädalus nach dem Muster des Ägyptischen soll aufgeführt haben. Es ist aber wahrscheinlicher, daß es eine sehr weitläufige Bergöhle gewesen, wie die Baumannshöhle in Deutschland ist. Wäre es ein

\*) S. Solmisation.

so massives Gebäude gewesen, wie Plinius vorgiebt, so läßt sich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodoros aus Sicilien keine Spuhr desselben mehr übrig gewesen. Also gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem ersten Baumeister aufgeführten Labyrinth in Creta unter die Märchen, dergleichen sie sehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künste zuzuschreiben. \*)

## Lächerlich.

(Schöne Künste.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unserm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches, und der seltsame Zustand des Gemüths, der das Lachen verursacht, entsteht aus der Ungewißheit unsers Urtheils, nach welchem zwey widersprechende Dinge gleich wahr scheinen. In dem Augenblicke, da wir urtheilen wollen, ein Ding sey so, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerstört. Man lacht bey dem Kugeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wollust empfinde; bey seltsamen Taschenspielerkünsten, weil man nicht weiß, ob das, was man sieht, wirklich, oder eingebildet ist. Wenn ein Narr klug, ein junger Mensch alt, ein furchtsamer Hase beherzt thut; oder wenn einer etwas sucht, das er in der Hand hat; so fühlen wir uns zum Lachen geneigt; weil wir Dinge beysammen zu sehn glauben, die unmöglich zugleich seyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis

\*) S. Künste.

des euklidischen Satzes von dem ver-  
meinten Winkel, den die Tangente  
des Circels mit dem Bogen macht,  
geleken hat: sein Auge sieht einen  
Winkel, und sein Verstand sagt ihm,  
daß keiner da sey. Nichts ist wun-  
derbarer und überraschender, als daß  
man zwey einander gerade entgegen-  
gesetzte Handlungen zugleich thun,  
daß man zugleich ja und nein sagen  
soll. Dieses scheint man doch in er-  
wähnten Fällen zu thun, und daher  
kommt das Belustigende in der Sa-  
che, wenn sie blos als ein Gegenstand  
der Neugierde betrachtet wird. War-  
um lacht bisweilen ein junges un-  
schuldiges Mädchen, wenn es seine  
Einwilligungen in eine Sache geben  
soll, die es lebhaft verlangt? Eben  
deswegen, weil die Schamhaftigkeit  
Nein, und die Liebe Ja sagt. Wie  
soll beydes zugleich statt haben kön-  
nen?

Das Lachen hat seinen Grund blos  
in der Vorstellungskraft, in so fern sie  
die Beschaffenheit der Sachen als ei-  
nen Gegenstand der Neugierde beur-  
theilet: so bald das Herz Antheil dar-  
an nimmt, hört das Lachen auf. Ich  
habe bey der unvermutheten Erschei-  
nung einer innigst geliebten Person,  
die man hundert Meilen entfernt  
glaubte, ein lautes Lachen gehört,  
das bald den Thränen der zärtlichsten  
Freude Platz machte. In dem ersten  
Augenblick der Erscheinung wirkte  
blos die Vorstellungskraft, die das  
Seltsame und Unmögliche der Sache  
fühlte, daß eine Person abwesend und  
doch gegenwärtig seyn sollte. So  
bald die wirkliche Gegenwart ent-  
schieden, und das Ungewisse ver-  
schwunden war, überließ man sich den  
Empfindungen des Herzens. Also  
dauert das Lachen nur, so lange die  
Angewissheit dauert, und so lange die  
Sache räthselhaft ist. Darum belu-  
stiget sich kein Mensch mehr an den  
seltsamesten Taschenspielerkünsten, so  
bald er weiß, wie es damit zugeht;

darum lachen einige Menschen über  
Dinge, wobey andre völlig gleichgül-  
tig bleiben; die Lacher haben nicht  
Scharfsinn oder Aufmerksamkeit ge-  
nug, das Räthsel aufzulösen, oder die  
Angewissheit zu heben. Deswegen  
wird schon eine künstlichere Bewirk-  
lung der Sachen erfordert, scharfsinni-  
ge, als einfältigere Menschen lachen  
zu machen.

Es scheint, daß die verschiedenen  
Arten des Lächerlichen sich auf zwey  
Hauptgattungen bringen lassen, die  
den zwey Hauptgattungen des Wah-  
ren entgegengesetzt sind.

Die erste Gattung entstehet aus  
Vereinigung solcher Dinge, die nach  
unsern Begriffen unmöglich zugleich  
seyn können; weil eines das andere  
aufhebt. Die zweyte aus Vereinig-  
ung der Dinge, für welche kein  
Grund anzugeben, deren Zusammen-  
hang unbegreiflich und abentheuerlich  
ist. Wir wollen der ersten Gattung  
den Namen des ungereimten, der  
andern, des abentheuerlichen Lä-  
cherlichen geben. Jede faßt mehrere  
besondere Arten in sich; aber es wür-  
de zu weitläufig seyn, alle auseinan-  
der zu setzen. Folgendes kann zur  
Probe hinlänglich seyn.

Das ungereimte Lächerliche entste-  
het auf verschiedene Weise: zuerst  
aus dem Widersprechenden. Wenn  
ein Selb klug, ein Furchtsamer be-  
herzt; eine häßliche Alte schön und  
jung, ein Unwissender gelehrt thut,  
und dergleichen; so fallen sie völlig  
ins Lächerliche. Beyspiele davon sind  
überall im Ueberfluß anzutreffen.  
Man macht also die Menschen lä-  
cherlich, deren Reden und Handlun-  
gen so vorgestellt werden, daß dieses  
Widersprechende darin auffällt. Sehr  
ofte macht man uns in der Comödie  
lachen, wenn man Leute gerade das  
Gegentheil von dem thun läßt, was  
sie sich zu thun einbilden; oder wenn  
ihnen das Gegenteil von dem begeg-  
net, was sie erwarten; wenn wir

nur nicht uns im Ernst für sie intresfieren. Voltaire hält ohne Grund dieses für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke. †) Es fällt aber meistens ins Niedrige. Wenn Personen von Geschmack über dergleichen Ungereimtheiten lachen sollen, so müssen sie doch etwas feines haben, der Widerspruch muß nicht sogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfsinn dazu gehören, ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß seltsam und ausserordentlich seyn.

Hernach wird auch das bloß Unwahre, oder Unvollkommene, wenn es bis zur Ungereimtheit steigt, lächerlich; wie man an vielen übertriebenen Carriaturen sieht. Und denn bekommt es noch einen stärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernstes noch mit Nachdruck ausgezeichnet wird. So ist die ungeheure Prahlerey des Miles gloriosus beyrn Plautus lächerlich, wenn er sagt:

Postridie natus sum ego — quam  
Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn sein Knecht mit ernsthafter Mine hinzuthut:

Si hic pridie natus foret quam ille,  
hic haberet regnum in caelo.\*)

Drittens wird dieses Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an sich richtiger Gedanken, oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, dessen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher sie auf eine ungereimte Weise versteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hannibal gegen

†) J'ai cru remarquer qu'il ne s'élève presque jamais des éclats de rire universels qu'à l'occasion d'une méprise — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'appelle rire de tout son cœur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum *Enfant prodigue*.

\*) Mil. Glor. Aa. IV. f. 2.

die Römer aufwiegelte, diesem Feldherrn sein Heer zeigte, welches ungemein prächtig und reich gerüstet, kost aber vermuthlich schlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieses für die Römer hinänglich wäre, antwortete der Schlaue Carthaginenser: die Römer seyen ihm zwar als ein sehr habfüchtiges Volk bekannt, doch glaube er, daß sie sich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So sind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von seinem Schatzkästchen Dinge sagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieses Lächerliche steigt aufs höchste, wenn die Mißdeutungen ernstlichen Streit zwischen den Personen verursachen, die einander ihre Worte so ungereimt auslegen.

Viertens entstehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden, wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer und mächtiger Staaten mit seinem zerrissenen Wammes vergleicht. Die meisten Parodien gehören zu dieser Art des Lächerlichen. Auch das Naive, das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieser Art.\*)

Vielleicht giebt es noch mehr Arten des ungereimt Lächerlichen.

Das abentheuerlich Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt seine Kraft von einer höchstseltsamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben ist. Dieses ist die Gattung, derer Horaz im Anfang seines Schreibens über die poetische Kunst erwähnt.

Humano

\*) S. Naiv.

Humano capiti cervicem pictor  
equinam  
Jungere si velit et varias inducere  
plumas,  
Undique collatis membris et tur-  
piter atrum  
Desinat in piscem mulier formosa  
superne.  
Spectatum admisi risum teneatis  
Amici?

Hierher gehören erstlich die seltsamen Abenteuer, wovon kein Mensch den Zusammenhang einsieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comischen Romanen vorkommen, posirliche Verwicklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien sieht. Hernach das Abenteuerliche und Posirliche in Einfällen, Reden und Handlungen solcher Menschen, die wahre Originale sind, welche ganz auffser die Ordnung der Natur treten, die immer so denken und handeln, wie sonst kein Mensch thun würde. Ferner das Seltsame und Abenteuerliche in Vergleichung solcher Dinge, zwischen denen nur eine wilde und ausschweifende Phantasie, Aehnlichkeiten entdeckt, die keinem ordentlich denkenden Menschen eingefallen wären. Von dieser Art des Lächerlichen findet man eine sehr reiche Herdte in Butlers Ludibras. Nicht nur seine Helden sind posirliche und abenteuerliche Narren, sondern die beständigen Anspielungen der albernen Handlungen dieser niedrigen Originale, auf sehr ernsthafte Begebenheiten und Unternehmungen derselben Zeit, machen dieses Gedicht ungemein ergögend.

Dieses sey von der Beschaffenheit der lächerlichen Gegenstände gesagt.

Auch das Lachen selbst ist von verschiedener Art; rein und blos belustigend; oder mit andern Empfindungen vermischet, nach Beschaffenheit der Veranlassung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdecken, so thut es eine ganz andere

Wirkung, als wenn wir es an Personen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon ist. Im ersten Fall ist es rein und blos belustigend, wie bey seltsamen posirlichen Begebenheiten. Entsteht es aber aus Einfalt, so mischt sich schon ein kleiner Hang zum Spotten in dasselbe; wir sehen gerne, daß andre sich weniger scharfsinnig zeigen, als wir sind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Personen, denen wir nicht gewogen sind, oder die wir gar hassen, so mischt sich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Personen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthiget zu sehen, ist hinlänglich, uns lachen zu machen.

Hieraus entsteht die verschiedene Anwendung des Lächerlichen in den schönen Künsten. Es dienet entweder zur Belustigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Belustigung dienen, ist anderswo gesprochen worden. \*) Hier ist blos der Stoff zu diesen Werken und dessen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entsteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verspotten können. Hierher gehören die Arten des abenteuerlichen Lächerlichen, wovon so eben gesprochen worden.

Alle Hauptzweige der schönen Künste können dieses Lächerliche brauchen. Die Dichtkunst auf mancherley Weise, vorzüglich in scherzhaften Erzählungen, und in der Comödie; die Tanzkunst und Musik, in comischen Balletten; die zeichnenden Künste auf mancherley Art, am vorzüglichsten aber in historisch-comischen Stücken.

Soll aber diese Art des Lächerlichen auf eine den schönen Künsten anständige Art gebraucht werden, so muß

G 5

\*) S. Scherzhast.

n Bild-  
s unge-  
et, lust  
, und  
gaub-  
in äng-  
schlaue  
gen ihm  
es Volk  
sie sich  
er dich-  
König  
inn an.  
Moliere  
a Har-  
kästchen  
auf ein  
berliche  
ie Miß-  
wissen  
einanz-  
ausle-  
ereimte  
hungen  
eichung  
Dinge  
großen  
Scar-  
gedicht  
ächtiger  
Wam-  
Paro-  
Lächer-  
ins lä-  
Art. \*)  
r Arten  
berliche  
ng aus.  
n einer  
r Din-  
ben ist.  
Horaz  
s über  
humano

es nicht in das Abgeschmakte, oder grobe Niedrige fallen, sondern mit feinem Geschmack durchwürzt seyn. Es wird abgeschmakt und albern, so bald es den Schein der Wirklichkeit, oder die Wahrscheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt sich verblenden, daß er grob erbachte Ungeheimheiten für wirklich hält, und lacht, wenn in schlechten Possenspielen ein Mensch über einen andern wegstolpert, den er gar wol gesehen hat; oder wenn er sich blind und taub stellt, wo jederman sieht, daß er es nicht ist; oder wenn jemand etwas naives sagt, oder thut, wobey jederman merkt, daß es bloß possenhafte Verstellung ist. Unsere deutsche Schaubühne hat zwar glücklich angefangen, sich von solchen Possen, wovon selbst Moliere nicht rein ist, zu reinigen; aber die comischen Opern führen es nicht selten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künstler sich vor dem Uebertriebenen und Unwahrscheinlichen hüten. Der Carriaturmähler muß dem Menschen die menschliche Physionomie lassen, und sie auf eine geschickte und wahrscheinliche Weise mit der Physionomie eines Schaafs, oder einer Nachtule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, sondern verständige Menschen die Sache für wirklich halten. Setzet man einen wirklichen Kagenkopf auf einen menschlichen Körper, so ist die Sache bloß unsinnig, und nicht mehr lustig.

Will der Dichter oder Mähler uns mit Schilderung solcher Menschen belustigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegensatz mit den Unsrigen machen, so muß er uns nicht völlig alberne und abgeschmakte Menschen zeigen. Diese verachten wir auf den ersten Blick; auch keine, an deren Wirklichkeit wir gleich zweifeln; denn diese ziehen unsre Aufmerksamkeit nicht an sich.

Niemand bilde sich ein, daß zu dieser Art des Lächerlichen bloß eine

abenteuerliche Phantasie gehöre; ohne feinen Witz und großen Scharfsinn wird keiner darin glücklich seyn. Es ist eben so schwer, einen Roman, wie der Gil-Blas ist, zu schreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geschichte der Kunst selbst beweist, wie wenig Zeichner sind, die in Carriaturen das Geistreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Wirkliche nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contrast zwischen Dingen, wo wir sie nicht würden gesehen haben, sehen nur Menschen, die scharfsinniger sind, als wir, und dadurch setzen sie uns in den zweifelhaften Zustand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig ist. Die Kunst zu scherzen ist so selten, als irgend ein andres Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger ist die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Besserung der Menschen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem ist nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verspottet zu werden, und es ist kaum eine Leidenschaft, mit der so viel ausgerichtet werden kann, als mit dieser. Mancher ließe sich eher sein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich seyn wollte. Hier ist also für den Künstler Ruhm zu erwerben: er kann die Menschen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder bösen Gewohnheit heilen, und jede schädliche Leidenschaft im Zaum halten; wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden, zu rechter Zeit in ihnen wege macht. Das Lächerliche der ersten Gattung schicket sich vorzüglich zu diesem Gebrauch; es darf nur auf Menschen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comische Schaubühne kann hierzu die beste Gelegenheit geben; denn alle andren Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauspiel fehlt, wodurch jeder Ein-

druck

druck  
tende  
was  
sie re  
Narr  
Narre  
bloß  
cherlic  
ihr di  
die S  
Lichte  
Narre  
cherlic  
besser  
findet  
Narr  
Thorh  
theile  
ferm e  
unfrei  
stande  
gefunt  
eingef  
der W  
Klüge  
von a  
reinig  
würde  
gung,  
Vorn  
ihm a  
so ver  
mand  
nicht  
Pedar  
worde  
daß d  
ren ei  
ge an  
bloß  
deren  
sonde  
kann.  
verkef  
nicht  
schen  
urthe  
wonn  
der f

7)



druck lebhafter wird. \*) Auf die spot-  
tende Comödie kann man anwenden,  
was Aristoteles vom Trauerspiel sagt:  
sie reiniget durch Narrheit von der  
Nartheit. Indem sie den Thoren und  
Narren dem öffentlichen Gelächter  
bloß stellt, erweckt sie die Furcht lä-  
cherlich zu werden. Rousseau spricht  
ihr diesen Nutzen ab; aber er hat hier  
die Sachen in einem etwas falschen  
Lichte gesehen. Es giebt allerdings  
Narren, die nie empfinden, daß sie lä-  
cherlich sind; diese kann man nicht  
bessern. Aber wie mancher Mensch  
findet sich nicht, der bloß anderer  
Nartheit nachahmet? Wir können  
Thorheiten und ungereimte Vorur-  
theile an uns haben, die nicht in un-  
serm eigenen Geist erzeuget, nicht aus  
unsrer verkehrten Art zu sehen, ent-  
standen sind; wir haben sie eingeführt  
gefunden, und es ist uns nur nicht  
eingefallen, sie an dem Probierstein  
der Vernunft zu prüfen. Kommt ein  
Klugerer, der uns das Lächerliche da-  
von aufdeckt, so erkennen wir es, und  
reinigen uns davon. Mancher Mensch  
würde sich aus Mangel der Ueberle-  
gung, aus Leichtsinne, Thorheiten und  
Vorurtheilen überlassen; kommt man  
ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor,  
so verwahrt er sich dagegen. Wie  
mancher verständige Gelehrte würde  
nicht ein Pedant seyn, wenn nicht die  
Pedanterey wäre lächerlich gemacht  
worden? Rousseau hat nicht bedacht,  
daß die Narrheit nicht bloß den Nar-  
ren eigen ist, sondern auch Verständi-  
ge ansteckt; so wie das Laster nicht  
bloß den verworfenen Menschen, in  
deren Herzen es entspringt, eigen ist,  
sondern auch gute Menschen übereilen  
kann. Eimen gebornen Narren von  
verkehrtem Sinne kann man freylich  
nicht heilen; aber verständige Men-  
schen sind von Thorheiten und Vor-  
urtheilen, die sie durch Ansteckung ge-  
wonnen haben, zu befreyn, oder vor-  
der künftigen Ansteckung zu verwah-

\*) S. Schauspiel.

ren. Sollte dieses nicht weit leichter  
und natürlicher seyn, als daß sie da-  
von angesteckt werden? Ofte kommen  
Nartheiten eines ganzen Volks von  
einem einzigen verwirrten Kopfe;  
warum sollten sie nicht auch durch ei-  
nen klugen Kopf vertrieben werden  
können? Hievon aber habe ich an-  
derswo ausführlicher gesprochen. †)

Wo man die Besserung zur Absicht  
hat, muß die Narrheit selbst, nicht  
die Person des Narren, den man bes-  
sern will, lächerlich gemacht werden.  
Man muß sich so gar in Acht nehmen,  
daß er sich nicht gleich persönlich ge-  
troffen glaube; er muß erst brav mit-  
lachen, und erst am Ende muß man  
ihm sagen:

— Quid rides? mutato nomine de  
te

Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Men-  
schen von Thorheiten zu heilen, oder  
dafür zu warnen, nie ganz verworfe-  
ne und grobe Narren auf die Bühne  
bringen. Sie sind unheilbar und ge-  
hören ins Tollhaus; für andre sind  
sie unschädlich, weil sie nicht anstecken.  
Kein Mensch, der noch einigen Ver-  
stand hat, glaubt sich in dem Falle zu  
finden, äußerst lächerlich zu seyn, oder  
zu werden. Er macht also keine An-  
wendung auf sich, wenn ihm gar zu  
grobe Nartheiten vorgehalten werden.  
Man muß da eben so behutsam ver-  
fahren, wie bey den Drohungen mit  
den Strafen der Vergehungen. Ei-  
nen Menschen, der noch Empfindung  
von Ehre hat, kann man nicht durch  
Galgen und Rad schrecken, sie liegen  
außer seinem Kreis; und so ist auch  
das Tollhaus keine Warnung, die  
man verständigen Menschen geben  
könnte. Wer in Moliere's Larifusse,  
oder

†) S. Reflexions philosophiques sur l'u-  
tilité de la poësie dramatique, in den  
Memoires der Preuss. Academie der  
Wissenschaften für das Jahr 1760.  
S. 337. u. f. f.

oder Harpagon sich selbst erkennt, wird dadurch nicht gebessert; denn er hat alle Scham bereits verlohren; ein feinerer Tartiffe und Harpagon aber wendet dieses grobe Lächerliche nicht auf sich an.

Darum soll der comische Dichter, der die Menschen von Thorheiten befreien, oder sie dafür warnen will, sowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung desselben vorsichtig seyn. Er soll uns nicht grobe Narrheiten, die wir selbst auch hinlänglich bemerken, sondern unsre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtsamkeit, oder aus Mangel des Scharfsinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen lassen, um uns davon zu heilen. Entdeckt er ausgebreitete Thorheiten, die wir übersehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, so warne er uns bey Zeiten dafür; vor groben Narrheiten halten wir uns durch uns selbst schon genug verwahret.

Hier ist leicht zu sehen, daß nur die scharfsinnigsten Köpfe, die viel weiter, als andre, auch nicht unverständige Menschen, sehen, zu diesem Werk angelegt sind. Wer nicht über alle andre Menschen wegsteht, muß sich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comische Dichter dieser Art so sehr selten sind. Wo es auf bloße Belustigung ankommt, wovon vorher gesprochen worden, da hat es so viel nicht auf sich; eine gute comische Laune ist dazu hinlänglich, wiewol auch diese schon eine ziemlich seltene Gabe ist. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menschen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieses, um junge comische Dichter zu warnen, daß sie sich nicht zu früh in dieses Feld wagen; sie mögen erst versuchen uns zu belustigen; aber ehe sie uns vom Lächerlichen zu heilen versuchen, müssen sie sehr gewiß seyn, nicht, daß sie gemeine Narren, sondern auch klügere Menschen, über-

sehen. Dazu gehört eine ungemeyne Kenntniß der Menschen und der Welt, von den tiefften Einsichten der Philosophie unterstützt. Die aber diese Kenntniß und Einsicht durch langes Beobachten und scharfes Nachdenken erlangt haben, besitzen denn selten noch die comische Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieser Schwierigkeit ist es noch mehr zuzuschreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutsche Schaubühne noch so wenig Gutes in dieser Art aufzuweisen hat. Es ist wahr, daß Deutschland bloß zur Belustigung weniger comische Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und sich weniger nach andern umsieht, um es so zu machen, wie sie. Der Deutsche scheuet sich ungeschickt zu scheinen, und hat nicht Muth genug sich ganz seinem Gutdünken zu überlassen; darum ist er weniger Original, als mancher anderer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deest materia, sed artifex. Es fehlet uns an Geistern, die von einer gewissen Höhe auf uns herabsehen, und dann Lust und Laune genug hätten, sich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das sie entdeckt haben, vorzuzeichnen. Wieland steht hoch genug, um seine Nation zu übersehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel so hoch, daß nur die, die das schärfste Gesicht haben, deutlich darin sehen: man muß schon über die gemeinen Thorheiten weit weg seyn, um sich von ihm von versteckteren heilen zu lassen. Lessing scheint einen stärkern Hang zur tragischen Muse zu haben; und sein Lachen zieht meistens ins Bittere. Lisow würde der comischen Bühne in dieser Art große Dienste geleistet haben, wenn er sich dieses vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieser Gattung scheint einer der schweresten Theile

der R  
falt  
gewe  
wird  
Zuhö  
wie  
Zugl  
darin  
vielle  
schied  
aus e  
müsse  
ten d  
einko  
thum  
zu br  
mand  
les g  
gesch  
mögl  
einle  
nen.  
ne M  
davor  
Ei  
man  
nimm  
nicht  
senba  
dese  
bisw  
in ein  
würd  
dem  
ne S  
chen.  
seine  
gen, f  
Eined  
kri  
wi  
zu  
be  
lei  
Pyrr.  
So  
m  
in  
wi

der Kunst zu seyn. Die größte Sorgfalt muß auf die Wahrscheinlichkeit gewendet werden; denn der Zweck wird nothwendig verfehlt, so bald der Zuhörer glaubt, daß es solche Narren, wie man ihm vorstellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorstechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verschiedenen Arten hiebey zu verfahren, aus einander zu setzen. Im Grunde müssen sie mit den verschiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die Thorheit ist ein Irrthum, dessen Widerspruch an den Tag zu bringen ist. Wollte sich hier jemand die Mühe nehmen, die Aristoteles genommen, da er seinen Elenchus geschrieben hat; so würden wir alle mögliche Arten das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyspiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen ist die, da man den falschen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimt ist, die Falschheit desselben zeigt. Gerade so kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu setzen. So würde das bekannte Gespräch zwischen dem Pyrrhus und Cineas eine schöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieser wollte dem Pyrrhus seine Thorheit, die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer sollen ein sehr kriegerisches Volk seyn — doch wir werden sie besiegen. Aber zu was soll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das versteht sich von selbst. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, so wird uns in ganz Italien niemand mehr widerstehen, weder Griechen noch

Barbar. Also werden wir Meister von ganz Italien seyn.

Ein. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehst du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was sollt' uns nun hindern, diese glückliche und volkreiche Insel zu erobern.

Ein. Das läßt sich wol hören. Es ist so izt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles Tod ist. — Dieses soll also denn das End' unster Eroberung seyn?

Pyrr. Du überlegest die Sachen nicht, Cineas. Dies alles soll nur ein Vorspiel grösserer Unternehmungen seyn. Wer sollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem so nahe liegenden Afrika und Carthago Lust bekommen? — Hast du nicht gesehen, daß Agathokles, der doch mit so wenig Schiften, und nur wie verstoßener Weise aus Sicilien dahin gefeget war, sich beynabe davon Meister gemacht hat. Wer wird denn uns, da wir eine so große Macht haben, Widerstand thun?

Ein. Kein Mensch. Denn können wir auch wieder zurückkehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrschen. Das ist sicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen diesen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gastereyen und Lustbarkeiten anstellen, und recht lustig seyn.

Ein. Was hindert uns denn dieses gleich izt zu thun? Warum sollen wir mit so viel Arbeit, mit so viel Gefahr, mit so viel Blutvergießen etwas in der Ferne suchen, was schon izt in unster Gewalt

gemeine  
Welt,  
Philoso-  
er diese  
langes  
denken  
n selten  
gebrauch

es noch  
Mangel  
glauben,  
noch so  
szuwei-  
Deutsch-  
tiger co-  
dre Län-  
sich we-  
im es so  
Deutsche  
nen, und  
ganz sei-  
; dar-  
als man-  
ertheilen  
n wahr-  
ria, sed  
Beistern,  
auf uns  
d Laune  
zugeben,  
sie ent-  
Wieland  
ation zu  
ne fehlet  
n Spie-  
die das  
ch darin  
die ge-  
eyn, um  
n heilen  
nen stär-  
Müße zu  
meisten-  
ürde der  
rt große  
n er sich

Gattung  
en Theile  
der

Gewalt ist, da wir wirklich alles besitzen, was zu jenem lustigen Leben nöthig ist?

Auf eine ähnliche Weise kann man auch andre Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringsten ist. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu setzen; doch müßte allemal der Scharfsinn und die comische Laune bey'm Gebrauch derselben vorausgesetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunst zu spotten, so wenig als andre Künste. Cicero wünschte ein System dieser Kunst zu haben; ob er gleich wol sah, daß die Natur das Beste dabey thun müßte. †)

Wiemol die Comödie die vorzüglichste Gelegenheit hat, dieses Lächerliche anzuwenden, so kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden; in allen Dichtungsarten; im Gespräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Simgedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künsten angehe, kann man am deutlichsten aus Hogarths Werken, besonders aus seinen Zeichnungen zum Hudibras sehen. Dem Redner kann es höchst vortheilhaft seyn, wenn er seine Gegner lächerlich zu machen weiß, so hat er seine Sache meist gewonnen; denn man ist geneigt sich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichsten Widerlegung.

Einen sehr großen Nutzen hat die Kunst, fein über Thorheiten zu spotten, auch im gemeinen Leben; nicht nur um sich gegen Narren in Sicherheit zu setzen, sondern auch um die Menschen von Thorheiten und Vor-

†) Cujus utinam artem aliquam haberes remus! sed domina natura est. De Oratore Lib. II.

urtheilen zu reinigen. Es ist ein wahres Glück unter seinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der sie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem schönen Geschlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und sie von der ihrem Geschlechte anlebenden Rauigkeit reiniget; so dienet auch der Umgang mit seinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreuen.

Aber es wäre zu wünschen, daß diese Gabe zu spotten nur redlichen Menschen zu Theil würde; weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rousseau hat Moliere mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unfrüchtlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenstände lächerlich zu machen suchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Schafesbury sich bemüht die Welt zu bereuen, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienst anzuhängen sucht, nicht darauf hafte; sondern vielmehr ein Proberstein desselben sey. †) Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er so viel über jemanden gelacht habe, daß er beynabe selbst darüber zum Narren worden sey. ††) Um so viel leichter ist es, wenn man ofte versucht, sich etwas von der lächerlichen Seite vorzustellen, es zuletzt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyspiele genug, daß aus Scherz Ernst wird. Also ist es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren soll, etwas Lächerliches zu suchen. Mancher, der gewohnt ist, die possenhafte Aeneis des Scarrons zu lesen, wird schwerlich die Aeneis selbst mit dem

†) Essay on the freedom of Wit and Humor.

††) Adeo illum risi, ut pene sim factus ille.

dem Ernste lesen können, den er sonst dabei würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da es zur Züchtigung der Bosheit gebraucht wird. Cicero hat diese wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er sagt ausdrücklich, man müsse Mißethäter härter, als mit Spott bestrafen. †) Aber dieses geht nicht allemal an. Es giebt Bösewichte, die über die Gesetze erhaben sind; andre sind eine Pest der menschlichen Gesellschaft, und wissen ihre Bosheit so listig auszuüben, daß man die Gesetze gegen sie gar nicht brauchen kann. Diese können nur mit der Geißel des Spötters gezüchtigt werden; es ist die einzige Art sich an ihnen zu rächen. Bessern kann man sich nicht dadurch; dieses ist auch nicht die Absicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wol daran. Denn kann doch noch das Gute daraus erfolgen, daß der Bösewicht in allgemeiner Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung seiner Bosheit doch große Hindernisse in den Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung steht, ist selten fürchterlich.

Wer unternimmt einen großen Mißethäter, dem man durch die Gesetze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in seinen Spöttereien so sehr sorgfältig zu seyn. Auch der Pöbel muß seiner spotten; folglich ist alles, was ihn beschimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wann Tartüffe sich in seiner verliebten Tollheit so grob hintergehen läßt; so sehen sie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrscheinlichste Narrheit, der man ihn beschuldiget, kann gute Wirkung thun. Aristophanes beschuldiget den Sokrates in seinen Werken so viel

grober Narrheiten, daß kein Verständiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philosoph dadurch verächtlich worden seyn.

Die sogenannte alte Comödie in Athen gab den Dichtern Gelegenheit, das Lächerliche zu diesem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Mensch in dieser Art Spötterey geschickter, als Aristophanes. Unfreuztügen Staatsverfassungen haben diesen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte gesprochen werden.\*)

## Lage der Sachen.

(Schöne Künste.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem französischen Wort Situation ausdrückt, versteht man die Beschaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewissen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige, als eine Wirkung dessen, das vorhergegangen, und als eine Ursache dessen, das noch erfolgen soll, ansieht. Wenn wir uns den Augenblick vorstellen, da Cäsar von Brutus und seinen Mitverschwornen soll umgebracht werden; in diesem Augenblick aber die Handlung als stille stehend betrachten, um jedes einzelne, das dazu gehört, zu bemerken: die gegenwärtigen Personen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umstände, und dieses alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben, so fassen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In diesen Umständen stellt man sich etwas, das geschehen soll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwirkend, oder als leidend ansieht, vor Augen; die Neugierde wird gereizt;

†) Facinorosos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. l. II.

\*) S. Satyre.

ein wah-  
nten ei-  
Ehorheit  
eine und  
e zu ma-  
zang mit  
Männer  
, und sie  
lebenden  
net auch  
tern, uns

daß die-  
en Men-  
eicht ein  
gemacht  
ren mit  
st einen  
gemacht  
erühmte  
dige Ge-  
suchen?  
te Graf  
ie Welt  
che, das  
st anzu-  
fte; son-  
n dessel-  
g lehret  
t irgend-  
emanden  
be selbst  
sey. ††)  
nn man  
der lä-  
es zuletzt  
hat ja  
Scherz  
immer  
n vereh-  
suchen.  
e poffen-  
zu lesen,  
hst mit  
dem

Wit aad

in factus

...

reizt; man erwartet mit Aufmerksamkeit den Erfolg von so vielen auf einmal zusammenkommenden mit-oder gegen einander wirkenden Dingen. Ist die Handlung an sich selbst wichtig, und ist auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, so befinden wir alsdenn uns selbst, als Zuschauer, in einem merkwürdigen Zustande, voll Neugierde, Wirklichkeit und Erwartung. Ein solcher Zustand hat ungemein viel reizendes für lebhaftes Gemüthe, und es scheint, daß wir das Vergnügen unsrer Existenz nie vollkommener genießen, als in solchen Umständen. Welcher Mensch könnte in einem solchen Falle ohne den bittersten Verdruß sich in der Nothwendigkeit befinden, sein Auge von der Scene wegzuwenden, ehe seine Neugierde über die Erwartungen dessen, was geschehen soll, befriediget ist?

Deswegen ist in dem Umfange der schönen Künste nichts, das uns so sehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszubedenken, und deutlich vor Augen zu legen, ist einer der wichtigsten Talente des Künstlers. Man sieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe scheinenden und unvermeidlichen Ausbruch solcher Dinge bestehe, die lebhafteste Leidenschaften erwecken. Das, was wir vor uns sehen, setzt uns in Erwartung, die mit Furcht, oder Hoffnung, mit Verlangen, oder Bangigkeit begleitet ist. Je mehr Leidenschaften dabey rege werden, je mehr intressirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig ist, können sich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierde sehr intressirt. Man wünscht zu sehen, wie die Sachen, die wir verwirkelt, gegen einander streitend, sehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Personen in einem völligen Irrthum und in falschen Erwartungen sind, oder

wo überhaupt etwas widersprechendes in den Sachen ist; wo man einen starken Contrast gewahr wird, gehören unter die interessantesten, und können nach Beschaffenheit der Sachen sehr tragisch, oder sehr comisch seyn. Das Intressante dieser Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren der entgegengesetzten Dinge. Unser Gemüth ist alsdenn in der lebhaftesten Fassung, wenn alles, was zu Hervorbringung eines Zustandes erfordert wird, vorhanden zu seyn scheint, ohne daß dieser Zustand erfolgt. Wenn wir Zuschauer eines wichtigen Unternehmens sind, an dessen guten oder schlechten Erfolg wir starken Antheil nehmen; so sind wir auf das Lebhafteste in den Augenblicken intressirt, da wir die Entscheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieser Zustand eine Zeitlang, oder erfolgt das Gegentheil dessen, was wir erwarteten, so entsteht eine Erschütterung im Gemüthe, deren Andenken beymahle unauslöschlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt ist zu gelingen oder zu mißlingen, so entsteht eine ausnehmend lebhafteste Hoffnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, wenn wir sehen, daß die Personen, denen am meisten an einem gewissen Erfolg gelegen ist, das Gegentheil von dem thun, was sie thun sollten. Man kann sich in solchen Umständen kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwirken. Wenn wir sehen, daß ein Mensch das, was er am sorgfältigsten verbergen sollte, selbst verrät; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unserm Wunsche nach thun sollte, oder wenn er sonst in einem großen und wichtigen Irrthum ist; so fühlen wir eine starke Begierde ihn zurecht zu weisen. Wenn wir sehen, daß Ulysses das Geheimniß seiner Ankunft beym Philoktetes nothwendig verbergen muß, und es doch selbst verrät; so entsteht in uns eine lebhafteste Besorgniß. Wir sind

sind i  
wir i  
Kunste  
wir d  
trügt  
mend  
Wöse  
verm  
genbl  
ihn z  
Ueber  
Zusch  
über  
thum  
honn  
Was  
tung  
die G  
stes,  
weine  
auf d  
geben  
Es  
stand  
da m  
wie d  
sich  
Berle  
Zwek  
schult  
Tag l  
Mögl  
sind e  
sche 2  
lösum  
wart  
sie no  
schie  
schein  
zulöse  
kennt  
che, l  
te Lag  
Es k  
schäff  
ausse  
sicht  
mehr  
deren  
je me  
Zu

sind in der größten Verlegenheit, wenn wir die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis so vergnügt sehen, da wir doch wissen, wie sehr sie sich bestrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Bösewicht, wie Aegyptus ist, über seine vermeynte Glückseligkeit in dem Augenblick frohlocken sehen, da der Dolch, ihn zu ermorden, schon gezogen ist. Ueberhaupt sind solche Lagen, wo der Zuschauer die handelnden Personen über Hauptangelegenheiten im Irthum sieht, der ihnen bald wird genommen werden, höchst interessant. Was kann die Neugierde und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra bey Sophokles den Orestes, der vor ihr steht, als todt beweinen sehen, da wir wissen, daß er auf dem Punkte steht, sich erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die bloß den Verstand und die Neugierde intressiren, da man äufferst begierig ist zu sehen, wie die Sachen laufen werden; wie sich eine Person aus einer großen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zweck kommen wird; wie hier die Unschuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu sehen. Solche Lagen sind allemal als sittliche oder politische Aufgaben anzusehen, deren Auflösung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Verstehet er die Kunst, sie natürlich, ohne erzwungene Maschienen, ohne Hülfen völlig unwahrscheinlicher ohngefährer Zufälle aufzulösen, so hat er dadurch unsre Erkenntniß erweitert. Also können solche, bloß für die Neugierde interessante Lagen, ihren guten Nutzen haben. Es kommen in den menschlichen Geschäften unzählige Lagen vor, wo es äufferst schwer ist, mit einiger Zuversicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von solchen Lagen, und deren Entwicklung uns bekannt sind, je mehr Fertigkeit müssen wir auch

Zweyter Theil.

haben, uns selbst in ähnlichen Fällen zu entschließen. Und dieses ist einer der Vortheile, die wir aus der epischen und dramatischen Dichtkunst ziehen können, wenn nur die Dichter eben so viel Verstand und Kenntniß des Menschen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen sind mehr leidenschaftlich, und dienen hauptsächlich unser Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig ist, darin rege zu machen. Man kann sich in traurigen, fürchterlichen, verzweifeln, auch in schmeichelhaften, hoffnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Als denn ist die ganze empfindende Seele in ihrer größten Lebhaftigkeit. Man lernet sein eigenes Herz nie besser kennen, als wenn man Gelegenheit hat, sich in Lagen zu finden, die auf das Glück des Lebens starken Einfluß haben.

Die Dichter müssen demnach keine Gelegenheit veräußen, uns, wenigstens als Zuschauer oder Zeugen, in solche Lagen zu setzen. Die epischen und dramatischen Dichter haben die besten Gelegenheiten hierzu; und müssen dieses für eine ihrer wichtigsten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntniß der Welt und der Menschen der Dichter hat, je geschickter ist er dazu; denn das bloße Genie, ohne genugsame Kenntniß der Welt, ist dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, so muß er sich Mühe geben, uns dieselbe recht lebhaft vorzustellen: er muß wissen, unsre Aufmerksamkeit eine Zeitlang auf derselben zu erhalten. Er soll deswegen mit der Handlung nicht fortheilen, bis er gewiß vermuthen kann, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaßt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geschehen lassen; sondern entweder durch die Personen, die bey der Handlung intressirt sind, oder im epischen Gedicht, durch seine Anmerkungen und Beschreibungen, uns die wahre Lage der Sachen so

§

schließen

prechen-  
an einen  
d, gebö-  
und kön-  
Sachen  
ch seyn.  
en liegt  
Wunder-  
Dinge.  
der leb-  
s, was  
standes  
yn schei-  
erfolget.  
wichtigen  
n guten  
rken An-  
auf das  
n intres-  
der Sa-  
rt dieser  
erfolget  
wir er-  
erschütte-  
ndenken-  
t. Wenn  
punkt ist  
so ent-  
ste Hoff-  
lich als  
e Perso-  
nem ge-  
Gegen-  
hun soll-  
en Um-  
zureden,  
ir sehen,  
um sorg-  
löst ver-  
gentheil  
n Wun-  
vonn er  
ichtigen  
ine star-  
weisen.  
das Ge-  
Philok-  
s, und  
tehet in  
Wir  
sind

schildern, daß wir sie ganz übersehen.  
Die Regel des Horaz

*Semper ad eventum festinat et in  
medias res,*

*Non secus ac notas, auditorem rapit.* —

hat nicht überall statt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwicklung der Sachen geschehen lassen, bis wir den gegenwärtigen Zustand der Dinge völlig gefaßt haben.

## Landchaft.

(Zeichnende Künste)

Unter den zeichnenden Künsten behauptet der Zweig, der uns so mancherley angenehme Ausichten auf die leblose Natur vorstellt, einen ansehnlichen Rang. Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schönen Ausichten, scheint schon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unser Gemüth haben. Von dem allgemeinen Einfluß derselben auf die Bildung des sittlichen Menschen, ist bereits anderswo gesprochen worden \*), hier ist der Ort zum Behuf dieses besondern Zweiges der Kunst, diese Sache näher zu betrachten. Die Maler mischen zwar insgemein Vorstellungen aus der sittlichen Natur in ihre Landchaften; aber vorerst wollen wir davon bloß, als von Vorstellungen aus der leblosen Natur sprechen. Denn schon als solche sind sie aller Arten der ästhetischen Kraft fähig.

Der Geschmack am Schönen findet nirgend so viel Befriedigung, als in der leblosen Natur. Die unendliche Mannichsartigkeit der Farben, in die lieblichste Harmonie vereinigt, und in jeden gefälligen Ton gestimmt, reizet das Auge fast überall, wo es sich hinwendet; was nur irgend an Form und Gestalt, gefällig, reizend, oder groß und wunderbar seyn kann, wird da

\*) In den Artikeln Baukunst; Künste.

angetroffen; und doch machen in jeder Landchaft tausend verschiedene, unendlich durch einander gemischte Formen, ein Ganzes aus, darin sich alles so vereinigt, daß von der unbeschreiblichen Mannichsartigkeit der Vorstellungen keine der andern widerspricht, obgleich jede ihren eigenen Geist hat. Dabey lernet der Mensch zuerst fühlen, daß eine nicht bloß thierische Empfindsamkeit für die erschütternden Eindrücke der gröbern Sinnen; sondern ein edleres Gefühl, das innere seines Wesens durchdringet, und eine Wirkksamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernet andre Bedürfnisse kennen, als Hunger und Durst, und die bloß auf die Erhaltung der groben Materie abzielen. Er lernet ein unsichtbares in ihm liegendes Wesen kennen, dem Ordnung, Uebereinstimmung, Mannichsartigkeit gefallen. Die Schönheiten der leblosen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menschen, daß er kein bloß irdisches, aus bloßer Materie gebildetes Wesen sey.

Auch bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art, entwickeln sich durch Betrachtung der leblosen Natur. Sie zeigt uns Scenen, wo wir das Große, das Neue, das Ausserordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauer erwecken; andre, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung des Gemüthes einladen; Scenen einer sanften Traurigkeit, oder einer erquickenden Wollust. Dichter und andächtige Eremiten, Enthusiasten von jeder Art, empfinden es und haben sich zu allen Zeiten dieselben zu Nutze gemacht. Wer fühlet nicht die fröhlichsten Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichthum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor sich verbreitet findet? Wer nicht seine Schwäche und Abhänglichkeit von höhern Kräften, wenn er die gewalti-

wa  
sen  
mä  
terl  
der  
sch  
fer  
in  
Kre  
Ob  
Me  
heit  
C  
das  
das  
eine  
tene  
ern  
sche  
sicht  
sene  
Kur  
die  
loso  
uner  
wilt  
dene  
leble

f)



waltigen Massen überhangender Felsen siehet; oder das Rauschen eines mächtigen Wasserfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes, oder der Wellen des Meeres höret; wenschreckt nicht das Heranrauschen großer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen diesen Scenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regieret? Ohne Zweifel hat der ununterrichtete Mensch die ersten Begriffe der Gottheit aus solchen Scenen geschöpft. †)

Eine stille Gegend voll Anmuth, das sanfte Riefeln eines Bachs, und das Lispeln eines kleinen Wasserfalles; eine einsame, von Menschen unbetretene Gegend, erweket ein sanftschauernendes Gefühl der Einsamkeit und scheineth zugleich Ehrfurcht für die unsichtbare Macht, die in diesen verlassenen Orten wüthet, einzulösen. Kurz; jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur regt. Der Philosoph, der überall die Spuren einer unendlichen Weisheit und Güte findet, wird überzeugt, daß diese verschiedenen Kräfte nicht ohne Absicht in die leblose Natur gelegt sind. Sie sind

†) Man kann ohne Gottlosigkeit wenigstens von mehreren Völkern mit dem Petronius sagen:

Primos in orbe Deos fecit timor.  
Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrscht. Nun ist es gegen alle historische Wahrscheinlichkeit, daß diese Begriffe sich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; also sind sie wenigstens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von diesen scheint die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird sich nun so viel weniger darüber wundern, wenn man bedenket, daß dieses das gemeine Schicksal der größten Wahrheiten ist. Erst entdeket man sie als schwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden sie durch aufmerkhameres Beobachten bestätigt, und zuletzt durch tiefere Einsichten derer, die weiter, als andre sehen, aus unumstößlichen Grundsätzen erwiesen.

der erste Unterricht für den Menschen, der die Sprache der Vernunft noch nicht gelernt hat; durch ihn wird sein Gemüth allmählig gebildet, und sein Verstand erst mit schwachen und dunkeln Begriffen angefüllt, die sich hernach allmählig entwickeln und aufbeistern. Also ist die aufmerksame Betrachtung der leblosen Natur der erste Schritt, den der Mensch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Malhlerey findet demnach in der leblosen Natur, einen nie zu erschöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menschen zu wüthen, und der Landschaftmahler kann uns sehr vielfältig auf eine nützliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Scenen der leblosen Natur verbindet. Wer wird ohne heilsame Nührung sehen, wie ein wohlthätiger Mann einen von Missethären in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menschen erquicket, ihn auf sein Pferd sezet, und wieder zu den Seinigen bringet? Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolks ohne die seligsten Regungen des Herzens zusehen können?

Durch eine wolausgesuchte Handlung aus dem sittlichen Leben, die der Malhler in seine Landschaft sezet, kann er ihr einen Werth geben, der sie mit dem besten historischen Gemälde in einen Rang sezet. So konnte Nic. Poussin auf die Erfindung seiner arabischen Landschaft sich eben so viel einbilden, als wenn er ein gutes historisches Stück erfunden hätte. Es ist anderswo angemerkt worden, daß zu großen Wirkungen nicht allemal große Veranstaltungen gehören. \*)

§ 2

und

\*) S. Artikel Lied.

nen in verschiedenen, gemischte darin sich die Ungeheuerlichkeit der eigenen Mensch bloß thiere erschüttern Sinnen; das in get, und ge macht, gemein sfinne fen, und die er groben t ein un Besenken ereinstimmung gefallen. en Natur noch un kein bloß wie gebil-

findungen haßlicher trachtung eiget uns se, das e bewunden, die ten; anner fevertätiges ein Traurigkeit, Entfinden es dieselben hlet nicht er Dankhum der icken vor Ber nicht nglichkeit er die ge waltig

und daß bisweilen eine an sich geringe scheinende Sache, in einem besonders vorbereiteten Gemüth eine sehr große Wirkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa Adam, der in einer paradisißlichen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebärden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers selbst empfindet, könnte bey einem empfindsamen Menschen unauslöschliche Eindrücke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon sehr mittelmäßig gezeichnete und schlecht gefochene Vorstellungen einiger schrecklichen Gegenden, die man in Reisebeschreibungen nach Grönland, oder nach Hudsons Bay antrifft, erwecken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden diese Empfindungen nicht steigen, und was für großen Nachdruck würden sie nicht gewissen sittlichen Vorstellungen geben, wenn sie mit den eigentlichsten Farben der Natur gemahlt und mit einer historischen, sich dazu schickenden, Vorstellung staffirt wären? Und hieraus kann man sich leicht überzeugen, daß auch die Landschaft der größten Wirkung, die man von den Werken der Kunst immer erwarten kann, fähig sey, wenn sie nur von rechten Meisterhänden behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket, †) Landschaften vom jüngern Poussin, von Salvator Rosa, von Everdingen, die etwas so großes haben, daß sie Bewundrung und einen Schauder erwecken, die der Wirkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Diese Betrachtungen können uns die Grundsätze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landschaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Ge-

†) Der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Malerey. S. 335.

mähle in seiner Art gut ist, wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhaftere Weise heilsame Empfindungen erweket, und sittliche Begriffe nachdrücklich in uns veranlaßet, oder erneuert; so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöht werden. Wie man in der menschlichen Bildung nicht bloß todte Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsätzen handelnde, und von verschiedenen Neigungen belebte Seele empfindet; so muß man auch in der Landschaft mehr als todten Stoff sehen. Es muß etwas darin seyn, das nicht bloß dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieser Absicht hat die Natur die rothe Materie mit so mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar stumme, aber empfindsamen Seelen doch verständliche Sprache entsteht, in welcher sie den Menschen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieser Sprache müssen wir in jeder Landschaft lesen, wenn wir ihr einen Werth beylegen sollen. Sollte der Mensch, dem Himmel und Erde, wie um die Wette sich bemühen, sein Wesen zu erheben, und seine Seele zu erheitern; sollte er sich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu seyn? Sollten wilde Leidenschaft an seiner Brust nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede häucht, und aus jedem Busch liebe Gesänge in sein Ohr kommen? †)

An

†) When Heaven and Earth, as if contending, vye

To

In  
Natu  
schaf  
chen.  
fende  
liche  
fümr  
loken  
Träg  
geme  
schäf  
für  
Der  
Natu  
blos  
ben  
die  
er  
ni  
Kleis  
tur  
Welt  
Zeich  
Ho  
dung  
der  
v  
pfind  
sie  
au  
lassen  
gener  
Es  
i  
Künf  
Kenn  
faltig  
wümf  
pferf  
unter  
schen

†)

An solchen redenden Scenen ist die Natur unerschöpflich, und der Landschaftsmahler muß sie für uns aufsuchen. Bald muß er uns zu betrachtenden Ernst einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern: ist aus dem Getümmel der Welt in die Einsamkeit lösen, denn uns einer schläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Würksamkeit der immer beschäftigten Natur zum Mitwirken für das allgemeine Beste anspornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verständlich ist, der uns bloß durch Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kenne die Kraft seiner Kunst nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomson und Kleist, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der sittlichen Welt geführt wird, so richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verstand und Empfindung genug, den Geist und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, so wird er ohne Mühe, um sie auch uns desto lebhafter fühlen zu lassen, sittliche Gegenstände seiner eigenen Erfindung einmischen können. Es ist in dem ganzen Umfange der Künste kein weiteres Feld, Talente, Kenntniß und Empfindung mannichfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünschte es zu erleben, daß die Kupferstecherkunst von der Malerey unterstützt, nach der Art der Aberlischen Landschaften, †) den Liebhabern

To raise his Being, and serene his soul;  
Can he forbear to join the general Smile.  
Of Nature? Can fierce passions vex his Breast  
While every Gale is Peace, and every Grove  
Is Melody? — Thomsons Spring, vs. 861. f. f.

†) Herr Aberli, ein schweizerischer Landschaftsmahler, der in Bern lebt, giebt seit einiger Zeit Landschaften heraus, darin das vornehmste der Zeichnung

der Kunst das mannichfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsstrich, in ausgesuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die leblose Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zusammenbringen. Würde man noch jeder Landschaft Ausritte aus der thierischen und sittlichen Welt, die sich dazu schicken, beysügen, so würde eine solche Sammlung für den Verstand und das Gemüth eine höchst nützliche Schule des Unterrichtes seyn. Das Merkwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäften und den Sitten aller Völker des Erdbodens; jede empfindsame Scene der menschlichen Natur, könnte da auf die rührendste Art vorgestellt werden. Die, deren Geschäfte es ist, gemeinnützige Einrichtungen zu veranstalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der gesitteten Welt einen ausnehmenden Dienst erweisen, wenn sie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine solche Sammlung von Landschaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtrefflichste Methode an die Hand geben würde, die Menschen über alles, was sie zur Entwicklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wissen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieses würde ein wahrer Orbis pictus seyn, der der Jugend und dem reiferen Alter alle nützliche Grundbegriffe geben und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton stimmen könnte.

Zur äußern Vollkommenheit einer Landschaft, die eigentlich von der Kunst herrühret, wird alles erfordert, was der Geschmak seines, und die Kunst

## H 3

zum Theil bloß in sächtigen Umrissen in Kupfer geätzt, das übrige mit Wasserfarben ausgeführt ist. Ein sehr glüklicher Einfall, der die Aufmerksamkeit der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künstlers vorzüglich verdient.

vonn es  
n Welt  
lebhas-  
gen er-  
chdrük-  
neuert;  
rer Art  
leblosen  
ch als-  
it über-  
aus der

Wie  
Bildung  
hiedent-  
fälliges  
sondern  
ndfaken  
ien Nei-  
er; so  
ist mehr  
muß et-  
os dem  
edanken  
ht, und  
nn eben  
die vor-  
faltigen  
aus de-  
mpfind-  
indliche  
sie den  
bilber.  
e müs-  
t, wenn  
i sollen.  
nel und  
bemü-  
nd seine  
ich ent-  
meinen  
mpfind-  
Leiden-  
en kön-  
d Frie-  
ch lieb-  
ten? †)

An  
if con-  
vye  
T.

Kunst schweres hat. Ein großer Landschaftmaler muß bald jedes Talent aller Maler in andern Arten in sich vereinigen. Der Herr von Hagedorn führet deswegen dem Landschaftmaler die Beyspiele eines Swanefeldts und Laireffe zu Gemüthe. Dieser, der einen ansehnlichen Rang unter den Historienmalern behauptet, hat bey nahe den wichtigsten Theil seiner Untersuchungen auf die Landschaft angewendet; und dieses kann man auch von Leonh. da Vinci sagen. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nutzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künstler seine Aufmerksamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Maler, wenn er eine Landschaft oder einzelne Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben scheint, der sie der Abbildung werth macht, darauf besinnen seyn, daß er sie von den herumliegenden Dingen gehörig absondere, daß er sie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüssiges verunstaltet wird. \*) Man trifft sehr selten Ausichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieser Absicht etwas hinzuzusetzen, oder wegzulassen hätte. Zwar geht es sehr selten an, die Landschaft so vollkommen, wie eine Insel von den umliegenden Gegenden abzusondern, und dieses ist auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorsteicht, das man nur halb sieht, und das die Aufmerksamkeit von dem vorhandenen auf etwas abzieht, das nicht da ist; denn dieses würde Mangel anzeigen. Vorgründe sind allemal Theile eines größern Ganzen, und doch verlangt das Auge nicht das fehlende zu sehen, weil die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweilet, sondern davon als von einer Neben Sache zur Hauptsache eilet. Die Vorstellung des Ganzen zu befördern ist es nothwendig, daß in jeder Land-

\*) S. Ganz 1 Th. S. 360.

schaft eine einzige Hauptstelle sey, auf der die Vorstellung wesentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereinigt seyen: von dem was gegen den Rand des Gemähltes kommt, muß nichts so hervorstechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieser Art da seyn, so muß es weggelassen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landschaften, dergleichen man nicht selten, und auch von guten Meistern sieht, die einen weiten Strich Landes vorstellen, worauf alles gleich schön und intressant ist; die deswegen in viel kleine Stücke könnten verschnitten werden, davon jedes so gut eine Landschaft wäre, als das Ganze, können nie eine große Wirkung thun.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landschaft in Ansehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmassen bestehe, davon die eine hell und die andre dunkel sey. Wenn man so weit davon wegreift, daß man nichts mehr von den Gegenständen erkennen; so müssen die zwey Massen gut in das Auge fallen, und so gebaut seyn, daß sie keine starke hervorstehende Spitzen haben, sondern beyde sich der Ründung nähern. Diese Proben halten fast alle Landschaften des Phil. Bowermans aus. Siehet man von weitem mehrere helle und dunkle Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerstreut, und laufen diese Fleken in Spitzen aus; so kann die Landschaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in diesem Stück fast alles an. Dieselbe Landschaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewissen Beschaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt ist, und viele zerstreute Massen sehen läßt, die das Auge nicht zusammenfaßt, kann zu einer andern Stunde sùrtrefflich ins Auge fallen.

fallen  
ein  
solch  
und  
selber  
flücht  
tiger  
be.  
würd  
ler hé  
könn  
fluß  
lerner  
W  
nung  
anzun  
gen d  
das b  
ben ei  
les zu  
fodert  
muß  
Auge  
eine ge  
schaft  
Wärn  
de, u  
zu em  
rieseln  
Strol  
sonder  
Harte  
das I  
von F  
stand  
Entfe  
zeichn  
nur d  
auch  
cherun  
in der  
der h  
Bearl  
Meist  
Dazu  
nehm  
Be  
Ding  
die A  
der I

fallen. Es wäre zu wünschen, daß ein geschickter Landschaftmabler eine solche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demselben Gesichtspunkt entwürfe, und flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits herausgäbe. Eine solche Folge von Blättern würde für angehende Landschaftmabler höchst nützlich seyn; denn daraus könnten sie am besten den großen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das besondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken ist, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beste Genie hat das ganze Leben eines Menschen nöthig, um alles zu lernen, was diese einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe, muß alles so natürlich seyn, daß das Auge völlig getäuscht wird, und nicht eine gemahlte, sondern wirkliche Landschaft zu sehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, frische, erquickende, und schwüle niederdrückende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieselnden Bach, oder den rauschenden Strom, nicht nur wirklich zu sehen, sondern auch zu hören glauben; das Harte des steinigten Bodens, und das Weiche des Moores einigermaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenstand muß nach Maaßgebung seiner Entfernung und Erleuchtung so gezeichnet und gemahlt seyn, daß nicht nur das Auge ihn erkennet, sondern auch den übrigen Sinnen die Versicherung giebt, sie würden ihn so, wie in der Natur empfinden. Dieses ist der höchste Grad der vollkommenen Bearbeitung, den selbst die größten Meister, nicht allemal erreicht haben. Dazu wird ausser dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfordert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landschaftmabler die Perspektiv so vollkommen, wie der Rechenmeister sein Einmaleins

besitzen. Es ist höchlich zu bedauern, daß auch gute Künstler, die aus den Landschaften ihr Hauptwerk machen, dieses Studium verabsäumen, ohne welches schlechterdings keine Landschaft vollkommen seyn kann. Die wirkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntniß der Perspektiv nicht überflüssig. Es geschieht höchst selten, daß eine Landschaft ganz, ohne daß etwas wegzulassen, oder hinzuzusetzen wäre, dem Maler dienen könnte; dazu aber muß er notwendig die Perspektiv verstehen, und wenn er auch nur einen Baum hinsetzen wollte. Und wäre sein Augenmaaß noch so richtig, so wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe: in diesem Fall aber wird die Täuschung nie vollkommen seyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte Landschaft sieht, nichts von der Perspektiv versteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, so fühlt er sie; so wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton ist. Die genaue Beobachtung der Perspektiv ist so wichtig, daß sie allein beynabe hinreichend ist, die Täuschung zu bewürken. Ich habe perspektivische Zeichnungen gesehen, die durch bloße Umrisse, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mir beynabe die Natur selbst empfinden ließen. Die Verabsäumung dieses so wichtigen Theils der Kunst wäre ist um so viel weniger zu verzeihen, da man nun, besonders nach dem, was Herr Lambert zu Erleichterung der Perspektiv gethan hat, \*) in wenigen Monaten die ganze Kunst lernen kann.

In Ansehung der freyen Zeichnung stehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landschaftmabler eben kein Raphael seyn dürfe. Aber diese

H 4

beden-

\*) S. Perspektiv.

bedenken nicht, was für ein durchdringendes Auge, was für eine Meisterhand erfordert werde, von so unzähligen Gegenständen, als die leblose Natur allein darbietet, jedem seine eigenthümliche Form und seinen Charakter zu geben; besonders, da dieses eigenthümliche meistens aus solchen Modifikationen der Form besteht, die sich bloß empfinden, aber nie deutlich erkennen lassen. Was gehört nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter seiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennt? Aber der Landschaftmaler arbeitet selten, ohne sittliche Handlung vorzustellen: je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glücklicher wird er seyn. Selten bringet er uns seine Figuren so nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Personen in ihren Gesichtern lesen könnten: aber desto schwerer wird es ihm eben dieses durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieses erreichen; da hier keine Regel und kein Ausmessen der Verhältnisse statt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimnissen des Colorits darf dem Landschaftmaler keines unbekannt seyn; weil erst dadurch jeder Theil der Landschaft sein wahres Leben bekommt. Wichtiger ist hier, als in allen andern Gattungen der beste Ton, und die vollkommenste Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und selbst jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel zu der Schönheit des Ganzen beiträgt. Der helle, erquickende Ton muß im Frühling, der sanfte dufstige, im Herbst studirt werden. Wer sich aber in der Kunst der Harmonie prüfen will, der mahle Frühlingsland-

schaften; denn in diesen ist sie am schweresten zu erreichen. \*)

Des Piles, dem auch der Herr von Hagedorn zu folgen scheint, theilet die Landschaft in zwey Gattungen ein, die heroische und die Hirtenstücke; aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da sie hauptsächlich Scenen aus dem Geschäftestreibenden bürgerlichen Leben vorstellt, wie die Seehäfen des Ringelbachs und des Vernets. Man muß sowol von dem leblosen, als dem sittlichen Inhalt der Landschaft, die Bestimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten, die gesperrten Landschaften, wie der Herr von Hagedorn sie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen, und die offenen Landschaften von freyer Aussicht in entfernte Gegenden. In Ansehung der Staffirung, oder der aus der thierischen und sittlichen Natur mit der Landschaft verbundenen Scenen, entstehen vielerley Arten, durch deren nähere Bestimmung die Theorie der Kunst wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künstler zu genauere Ueberlegung zu empfehlen ist, kann in eine allgemeine Maxime zusammengesetzt werden. Was dem leblosen Stoff aus der thierischen und sittlichen Natur eingemischt wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß sich gegenseitig unterstützen und heben. Eine Wildniß erträgt nicht jeden Gegenstand, der sich in eine angebaute Gegend schikte. Ein Künstler von empfindsamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landschaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der ästhetischen Kraft, die vorzüglich in derselben liegt, unterscheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft, Kenntniß der Welt und der Menschen, so werden ihm Gegenstände genug

\*) S. Ton; Lustperspectiv.

einfallen, die das Gemüth mit Kräften derselben Art angreifen. In einer finstern unangenehmen Wildniß wird er einen menschenfeuen Fantasten; und in einer angenehmen schönen Wildniß lieber einen ehrwürdigen Einsiedler wohnen lassen, der die Welt verlassen hat, um der Ruhe zu genießen. Bisweilen liegt in dem leblosen Stoff erstaunliche Kraft die Empfindungen zu verstärken. So wie Halter, da er seine Seele zum höchsten Grad einer finstern Ernsthaftigkeit stimmen will, sich in Gedanken in eine Wildniß versetzt;

In Wälder wo kein Licht durch finstre  
Lannen strahlt,  
Wo sich in jedem Bild die Nacht des  
Erabes mahlt;

so findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürreren Landschaft, einen sittlichen oder leidenschaftlichen Gegenstand, der durch jenes verstärkt wird; wann es ihm nur nicht an dem poetischen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzelne Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton seines Inhalts stimmt, so muß auch der Landschaftsmahler den geringsten Gegenständen den Charakter des Ganzen zu geben wissen. Nic. Poussin und Salvator Rosa können hierin zu Mustern dienen.

Was sonst hier noch von dem verschiedenen Charakter der Landschaften und der berühmtesten Landschaftsmahler zu sagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, die in aller Liebhaber Händen sind, so fürtrefflich ausgeführt, daß es unnöthig ist, hier dasselbe zu wiederholen.

## L a r g o .

(Musik.)

Bedeutet die langsamste Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langsamkeit

und gleichsam tief aus der Brust hergeholt, auf einander folgen. Diese Bewegung schicket sich also für Leidenschaftlichen, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit, und etwas finstere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, soll ein Largo nur kurz seyn, weil es nicht wol möglich ist, mit dem aufersten Grad der Aufmerksamkeit, der hierzu erfordert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutsamkeit, die dem Tonsetzer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden, \*) muß hier noch sorgfältiger angewendet werden.

## L a ß i r e n .

(Mahlerey.)

Dieses Kunstwort ist vielleicht aus dem übel verstandenen französischen Wort glacer entstanden, und sollte glaziren heißen; †) beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchsichtigen Farbe bedecken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheinet, entsteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die ofte schöner und allemal saftiger ist, als sie seyn würde, wenn beyde schon auf der Palette untereinander gemischt worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau lasirt, so bekommt man ein schöneres Violet, als durch die Mischung der Farben entsprungen wäre. Dieses ist also der Grund, warum die Mahler bisweilen lasiren. Die untere Farbe muß stark und durchdringend, die obere, womit lasirt wird, schwach seyn,

§ 5

\*) S. Adagio.

†) Der Herr von Hagedorn braucht auch das Wort Glaziren. Ich habe vielfältig von Mahlern das Wort lasiren gehört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche sey, und habe hier nur deswegen das schlechtere anommen, weil dieser Artikel aus Ueberlegung im 1 Th. im Art. Anlegen schon citirt ist.

sie am  
er Herr  
ner, thei  
rtungen  
tenstütze;  
ung, die  
kann ge  
tsächlich  
treiben-  
ell, wie  
und des  
von dem  
Inhalt  
ing ihrer  
D jenem  
esperren  
von Ha-  
anderse  
e offenen  
ssicht in  
Insehung  
der thie-  
mit der  
nen, ent-  
orien nä-  
ere der  
e. Denn  
genaue-  
sten ist,  
rime zu-  
dem leb-  
hen und  
it wird,  
bung da-  
sich ge-  
en. Eine  
Gegen-  
aute Ge-  
von em-  
Gegend,  
gerührt  
ung der  
iglich in  
Hat er  
gskraft,  
enschen,  
e genug  
einfal-

seyn, und nicht deken. Daher man zum Lathiren nur solche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug sind, um für sich zu stehen.

Das Lathiren thut eine doppelte Wirkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch schöner und saftiger, daher es vorzüglich bey seidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Massen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künstler, um dieses zu erreichen, ihre Hauptparthien schon so angelegt haben, daß sie dieselben ganz mit einer sehr dünnen Farbe überlathiren konnten. Es ist allemal nothwendig, daß der Maler schon beym Anlegen auf das Lathiren denke, um kräftige und starke Farben unter zu legen.

### L a t e r n e.

(Baukunst.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oeffnungen der Cupeln gesetzt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten. \*) Es scheint, daß die Alten schon bisweilen die Oeffnungen der Cupeln mit Laternen bedeckt haben, deren, nach der Meynung einiger Ausleger, Vitruvius unter dem Namen Tholus gedenket. Nach andern aber, denen auch Winkelmann beystimmt, wurde dieser Name der Cupel selbst gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne stünde. In der That scheint sie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Wichtig ist es einem an die Einfalt gewohnten Auge, wenn so viel neue Baumeister an die Pfeiler der Laternen gerollte Stützen ansetzen: eine in allen Absichten gothische Erfindung.

### L a u f, L ä u f e.

(Musik.)

Eine Folge melodischer Töne auf ei-

\*) S. Cupel.

ne einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem italienischen Worte Passagio, oder mit dem französischen Roulade nennt. Es ist wahrscheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder höchstens ein paar an einander geschleifte Töne gesetzt worden. Doch hat schon der heil. Augustinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in solche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruck finden, und sich am natürlichsten durch unartikulirte Töne äußern; daher auch schon in alten Kirchenstücken etwas von dieser Art am Ende vorkommt. Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechischen Gesangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geschrieben scheint, schon ziemlich lange Läufe mitten in einigen Versen bemerkt.

Es ist, wie schon Rousseau angemerkt hat, ein Vorurtheil, alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeußerungen der Leidenschaften gar ofte Zeitpunkte, da der Verstand keine Worte findet, das, was das Herz fület, auszudrücken; und eben da stehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieses ist ein höchstverwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und sich auch von da in die Kirchenmusik eingeschlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlassung des Ausdrucks, ohne andre Wirkung, als die Beugsamkeit der Kehle an den Tag zu legen, fast überall angebracht werden, wo sich schickliche Sylben dazu finden; daß Arien gesetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen besteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie sollten nirgend stehen, als wo der einfache Gesang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrücken, und wo man fület, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig ist. Der Tonsetzer zeigt sehr wenig Ueberlegung, der

der si  
wo er  
einen  
Arien  
fordert  
solter  
terdin  
banne  
ist, i  
Aufm  
die R  
Wo  
man  
kunst,  
daselb  
nen se

Bede  
mein  
dem  
ausdr  
fung,  
nehm  
so her  
gen u  
von c  
leiden  
leiden  
stimm  
blos l  
nehme  
Seele  
Laune  
kende  
einer  
drießl  
frank  
schein  
über:  
lich;  
Hand  
falsch  
Von  
nicht  
leider  
komm  
sie, kei

der



die man  
Worte  
zöfischen  
hrfchein-  
auf jede  
n, oder  
nder ge-  
Doch  
as ange-  
nen bis-  
en kom-  
Ausdruck  
elichsten  
ren; da-  
enfrühen  
nde vor-  
Königl.  
griechi-  
t achten  
schrieben  
ge Läufe  
erkeret.  
u ange-  
lle Läufe  
en. Es  
e Leiden-  
da der  
drücken;  
am rech-  
t höchst-  
r in den  
ernarien  
von da  
chen hat,  
veranlaf-  
re Wür-  
er Kehle  
rall an-  
schickliche  
en gefest  
Melodie  
de man  
e sollten  
einfache  
Empfin-  
tan füb-  
auf einer  
e Tonse-  
rlegung,  
der

der sich einbildet, er müsse überall, wo er ein langes a, oder o, antrifft, einen Lauf machen. Es giebt gar viel Arten, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich sollten bloß künstliche Läufe schlechterdings aus der Kirchenmusik verbannt seyn; weil es da nicht erlaubt ist, irgend etwas zu setzen, das die Aufmerksamkeit von dem Inhalt auf die Kunst des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Lofis Anleitung zur Singkunst, und den von Herrn Agricola daselbst beygefüigten Anmerkungen einen sehr gründlichen Unterricht.

## L a u n e.

(Schöne Künste.)

Bedeutet auch das, was man gemeinlich auch im Deutschen mit dem französischen Wort *Humeur* ausdrücket; nämlich eine Gemüthsaffung, in der eine unbestimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung so herrschend ist, daß alle Vorstellungen und Aeußerungen der Seele davon angefeßt werden. Sie ist ein leidenschaftlicher Zustand, in dem die Leidenschaft nicht heftig ist, keinen bestimmten Gegenstand hat; sondern bloß das Angenehme, oder Unangenehme, das sie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer lustigen Laune sieht man alles von der ergötzen und belustigenden Seite, in einer verdrießlichen aber ist alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Mensch alles gelb sieht, so erscheinet einem Menschen in guter oder übler Laune alles lustig, oder verdrießlich; seine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falsches, oder übertriebens an sich. Von der Laune wird die Vernunft nicht so völlig, als von der heftigen Leidenschaft gehemmet; aber sie bekommt doch eine schiefe Lenkung, daß sie keinen Gegenstand in seiner wahr-

ren Gestalt, oder in seinem eigentlichen Verhältniß sieht. Menschen von lebhafter und sehr empfindsamer Gemüthsart, denen es sonst an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenständen, die lebhaften Eindruck auf sie machen, so ganz durchdrungen, daß sie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in diesem Zustande schreibt man ihnen eine Laune zu. In Absicht auf die schönen Künste ist dieser Zustand wichtig; denn die Laune vertritt nicht selten die Stelle der Begeisterung, indem sie das Gemüth des Künstlers in den Ton stimmt, der sich zu seinem Gegenstand schicket, und auch nicht selten die eigentlichsten Einfälle, Gedanken und Bilder darbiethet: facit indignatio versum. Gar ofte hat der Künstler keine Mühe zum Beystand, als seine Laune. Jedes lyrische Gedicht muß von der Laune seinen Ton bekommen. Die Horazische Ode an den über See segelnden Virgil ist fast ganz die Wirkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um seinen Freund besorgt ist. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es ist, und er schimpft in dieser Laune auf die Verwegenheit des Menschen, die diese Art zu reisen erfunden hat.

Wir beobachten den Menschen nie mit mehr Aufmerksamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune sehen; auch ist in diesen Umständen fast alles, was wir an ihm sehen, belustigend, oder lehrreich. Was wir in seiner wahren Gestalt, und mit seinen natürlichen Farben sehen, das sieht der launige Mensch in veränderter Gestalt und in verfälschter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht so sieht, wie wir; und daher nähert sich der launige Zustand dem Lächerlichen, und dienet uns zu belustigen. Lehrreich ist er für den Philosophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley seltsame Weise die Urtheile

verdreht

verdrehet werden, und wie die wunderlichsten Trugschlüsse entstehen.

Auf der comischen Schaubühne macht die Laune der Hauptpersonen oft das Vornehmste aus. Nichts ist belustigender zu sehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menschen giebt; und die merkwürdigsten Gegensätze entstehen da, wo Personen von entgegengesetzter Laune sich für einerley Gegenstände interessieren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre von der lustigen Seite ansieht. Der Dichter hat auch nirgendwo bessere Gelegenheit, als bey solchen Contrasten, uns die gerade Richtung der Vernunft sichtbar zu machen. Die wichtigsten Beobachtungen, die der Mensch über sich selbst machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einfluß seiner Laune auf seine Urtheile machen würde. Wir müssen uns ofte über uns selbst verwundern, daß wir zu verschiedenen Zeiten so verschiedene Urtheile über dieselben Sachen fällen. Sie sind eine Wirkung der Laune. Der comische Schauspieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichtern.

Wer für die comische Bühne arbeiten will, muß sich in jede Art der Laune zu sehen wissen. Darin findet er das sicherste Hülfsmittel, den Zuschauer zu ergötzen, und zu unterrichten. Darum ist es sein Hauptstudium die Menschen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glücklich ist, wo es ihm gelungen, sich selbst in die Laune zu setzen, die er zu schildern hat.

Auch in dem gemäßigten lyrischen Ton, besonders in Liedern, thut die Laune fast alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton gestimmt gewesen, den er annimmt. Wir ergötzen uns

an der wollüstigen Laune des Anakreons, die ihn so naiv macht; aber bey so manchen feiner deutschen Nachahmer verräth sich gar bald eine wirklich wilde und ausschweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erweckt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entstehen, gefallen allemal, wegen des Sonderbaren und Charakteristischen, das darin ist. Das Allgemeine und Alltägliche hat nichts, das die Aufmerksamkeit reizet; aber jede merckliche Laune hat etwas an sich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune ist die wahre Würze der comischen Handlung, und wer nicht launisch seyn kann, wird in diesem Fach nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

## L e b e n .

(Mahlerey.)

Es ist in der Mahlerey der äußerste Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenstände so gemahlt sind, daß man das Leben, die athmende Brust, die Wärme des Blutes, und besonders das wirklich sehende und empfindende Auge darin wahrzunehmen glaubet. Alsdenn schreibt man dem Gemählde ein Leben zu. Für die Mahlerey ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß man auf das Besondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieses vermeynte Gefühl des Lebens entsteht. Wenn man einen Menschen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichsten Farben bemahlen würde, so wäre doch schwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuscht werden, um es für eine lebendige Person zu halten. Es scheint, daß der Ausdruck des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umständen abhänge.

Etwas

Et  
nung  
durch  
dessa  
nung  
weil  
zur  
Dies  
nie n  
anha  
der  
empfi  
Recht  
des  
Natu  
wird  
Form  
druck  
das  
geben  
Pouf  
schieb  
des

D  
sie ni  
nicht  
in de  
etwas  
indiv  
Zeich  
als  
ausg  
In de  
Dhre  
Umri  
sonde  
bestin  
Glie  
gen u  
schen  
das  
und  
erreic  
von  
dem  
die  
öfter  
und  
sten  
fenne

3 Anafre-  
aber bey  
Nachah-  
ne würd-  
ende Ge-  
l erweckt,  
gen, die  
allemaal,  
Charakte-  
as Allge-  
heis, das  
aber jede  
an sich,  
wir mit  
n von der  
n. Die  
der comi-  
nicht lau-  
sem Fach  
rch bloße  
Comödie

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewirkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchste Grad dessen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beitragen; weil in der Natur selbst alles, was zur Form gehöret, höchst fließend ist. Dieses kann auch bey dem besten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Übung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Historienmähler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; sollte er aber dabey die Natur selbst aus der Acht lassen, so wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anständigen Ausdruck in seine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er seinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poussins Gemälden nicht selten geschieht, in den Personen das Leblose des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, selbst da, wo sie nicht schön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt, und selbst in den geringsten Theilen der Form etwas besonderes bestimmtes, oder individuelles hat, so muß auch der Zeichner, um sich dem Leben so viel, als möglich ist, zu nähern, nichts unausgeführt noch unbestimmt lassen. In den kleinsten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umrissen nicht nur alles vollständig, sondern auch für jede Figur besonders bestimmt seyn. Wer nur allgemeine Gliedmaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menschen besonders zugehören, sondern das Ideal der menschlichen Augen und Finger sind; kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael sagt, sich begnügen, von dem Antiken (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachahmen, was jenem am nächsten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewisse Gesichtstriche

auch gewisse Bedeutungen haben, und insgemein ein gewisses Temperament anzeigen; auch daß zu einem solchen Gesichte eine gewisse Art Glieder, Hände und Füße gehören.“ \*)

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die sich beständig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man sollte damit öfters abwechseln, und jedes Model so lange nachzeichnen, bis man auch die geringsten Kleinigkeiten desselben nicht nur ins Auge, sondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus sollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleiß dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darstellung des Lebens nothwendig ist. Das beste Zeichnungsbuch, und wäre es auch von Raphael selbst, das schönste Model, und einige der ausgezeichnetsten Antiken, sind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen festzusetzen. Wenn er dieses alles besitzt, denn muß er erst sein Auge auf die Natur wenden. Er braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber sein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforschen, abmessen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieser Übung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch schwerer scheint es, durch das Colorit das wirkliche Leben zu erreichen. Auch dieses hat sein Ideal, \*) das der Mahler nach der wirklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Historienmahler. Aus dieser Ursache findet man unendlich mehr Leben, auch in Wandt's Historien, als in Rubens seinen. Aber man würde vergeblich versuchen,

\*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 46. 47.

\*\*) S. Colorit.

äußerste  
wenn le-  
bte sind,  
athmende  
tes, und  
ende und  
ahrzunch-  
eiber man  
Für die  
höchsten  
is Beson-  
us eigent-  
l des Le-  
nen Men-  
ninnenheit  
n mit den  
hlen wür-  
zu erwar-  
durch das  
uscht wer-  
ge Person  
der Aus-  
ley kaum  
nge.

Etwas

chen, die Zauberstriche des Pensels zu beschreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleisch seine duftende Wärme, das Auge seine Feuchtigheit, und selbst seine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Wandyt selbst nur wenig von einer Kunst, die sie vorzüglich besessen, gesammelt haben. Es kommt hier, auffer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeschreibliche Kleinigkeiten an. Die kleinsten kaum merklichen Lichter, Blücker und Widerscheine, thun fast das meiste zu dem Leben. In den Werken der grössten Coloristen scheinen diese noch leichter, als in der Natur selbst zu entdecken. Die Natur ist die Originalsprache, das gemachte Bild eine Uebersetzung. Man muß hier, wie in wüklichen Sprachen, die, in welche man übersetzt, vollkommener besessen, als die Grundsprache. Mancher Mahler entdeckt in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Wirkung, kann sie aber mit seinen Farben nicht erreichen. Da ist es gut, wenn er in den Werken der grössten Meister entdecken kann, wie es ihnen gelungen ist, das darzustellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerseits auf ein erstaunlich scharfes und empfindsames Auge, und denn auf eine, durch tausend Versuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht erreichen vermag. Manche Stelle des Gemählbes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Verarbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen ist man ofte dem Zufall schuldig. Also muß der Mahler bey der Arbeit des Pensels seinen Geist unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Wirkungen der Farben, der Lichter und

Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, gespannt halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerstreuung der Gedanken, so gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen ist, auf alles, was er that, Achtung gegeben, so würde er nun diesen Theil seiner Kunst besitzen. Darum muß der Mahler so gut, als der Philosoph, seine Stunden haben, wo er sich in ein stilles Cabinet verschließt, um die höchste Aufmerksamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung seiner Kunst entdecken läßt. Aber auch auffer dem Cabinet, und in der Gesellschaft, muß er überall mit einem forschenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

### Lebendiger Ausdruck.

(Redende Künste.)

Der Klang der Rede, in so fern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter (Interjektionen); daher man diesen Ausdruck eigentlicher den leidenschaftlichen Ausdruck nennen würde. Einige Kunsttrichter rechnen auch den mahlerischen Klang hieher, der die natürliche Beschaffenheit körperlicher Gegenstände ausdrückt, wie der bekannte Vers des Virgils:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Durch dessen Klang der Dichter das Galoppiren eines Pferdes habe schildern wollen.

Man könnte dieses den schildernden Ausdruck nennen; weil der bloße Ton der Wörter den Gegenstand, den sie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrscheinlicher Weise sind die ersten Grundwörter aller Sprachen der Welt ursprünglich schildernde Töne gewese-

gewer  
ter  
seln,  
ten f  
Wö  
Nach  
chen  
scher  
ter  
wur  
solch  
die  
Ind  
höre  
eben  
es an  
durch  
selbst  
t)

gewesen, wie im Deutschen die Wörter Tonner, Wind, Säuseln, Zieseln, Fliesen u. s. f. denn woher sollten sonst die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören lassen? †) Ehe die Menschen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten sie sich nothwendig solcher schildernden Töne bedienen, die ist vollkommen überflüssig sind. Indem der Grieche das Wort *αυσμος* höret, denkt er eben so geschwind und eben so bestimmt an die Sache, die es ausdrückt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache selbst geschildert wird.

†) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinschaftliche Grundwörter haben müssen. Davon bin ich auch überzeugt. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich bestimmt höret, und nicht jeder Mund sie gleich bestimmt nachahmet; einer glaubt das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort *βός* nachzuahmen; beyde Wörter sind im Grund einerley. So sehen wir täglich, daß ein Deutscher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben dasselbe ihm unbekante, z. E. polnische oder russische Wort, jeder nach seiner Art, nachspricht. Hätten alle Menschen dasselbe Gehör und dieselben Werkzeuge der Sprache, so würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeigt sich ein noch größerer Unterschied. Ein Mensch würde bey dem Stier durch die Größe gerührt, und machte daher von dem Worte *βός* eine Ableitung, um etwas Großes auszudrücken; einen andern rührte bey demselben Thier die plumpe Dummheit, und dieses bewog ihn einen goddummen Menschen einen Ochsen zu nennen. Diese beyden Anmerkungen sind schon hinlänglich, den großen Unterschied zwischen den Sprachen der Völker, die ursprünglich aus Nachahmung eben derselben Töne entstanden sind, zu erklären. Hätten alle Menschen gleiche Sinnesart, so würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley seyn.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen schildernde Wörter, wenn man bloß bestimmt sprechen will, keinen, oder doch einen sehr geringen ästhetischen Werth; weil man ohne sie sich sehr bestimmt und verständlich ausdrücken kann. Ganz anders aber verhält es sich, wenn man auf die Empfindung wirken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzwecks beynagen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüstung setzen will, muß nicht einen sanften Ton annehmen, auch nicht sanftklingende Wörter brauchen; denn dieses würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler selbst nichts dabey fühlet. Wie also der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, so müssen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das rhythmische darin, demselben angemessen seyn. Dieses verstehen wir hier durch den lebendigen Ausdruck. Hingegen halten wir das meiste, was so vielfältig von dem schildernden Ausdruck gerühmt wird, für Kleinigkeiten, die der Aufmerksamkeit des Redners oder Dichters entweder nicht werth sind, oder gar, wenn sie wirklich gesucht worden, zu tadeln wären.

Daher kommt es mir seltsam vor, daß ein so scharfsinniger Mann, als Clarke, den Homer so ofte des schildernden Verses halber lobt, wo ich ihn tadeln würde, wenn ich mich bereden könnte, daß er diese Schilderung gesucht hätte. So findet er diesen Vers

*Ὅϊδ' ἐπι δεξια, ὀϊδ' ἐπ' ἀριστερα νομήσαι βῶν,*

*\*Αζαλην.\**)

fürtrefflich; weil er seiner Meinung nach durch den Fall der Worte die schnellen Wendungen der Bewegungen im Zweykampf schildern soll. †)

Der

\*) II. VII. 238.

†) *Motus concitos, reciprocos et celeriter*

Dunkeln halten, das ist die Meinung der bisweilen mit keinem ihnen ges er that, de er nun besitzen. gut, den haben, binet vermerklich zu richten, Kunst ent dem Cas t, muß er den Auge es Lebens

Druf.

so fern er etwas leiht, wie ter (In diesen Aus schafelirde. Ei auch den der die rperlicher e der be

nitu quam. chter das abe schil-

ilbernden losse Ton den sie Wahrz e ersten chen der de Töne gewe-

Der Dichter beschreibet an diesem Orte den Zweykampf zwischen Hector und Ajax. Diese Helden sind im Begriff den Streit anzufangen. Ajax fodert seinen Feind auf, alle seine Kräfte gegen ihn anzuwenden. Dieser voll ruhigen Muthes antwortet ihm in einem gelassenen, aber sehr zuversichtlichen Tone. „Denke nicht, Ajax, daß du einen unerfahrenen Jüngling, oder einen weichlichen Knaben vor dir habest: ich bin mit dem Streit und mit tödtlichen Streichen wol bekannt, weiß auch den Schild zur Vertheidigung fertig, rechts oder links vorzubaltn.“ Wer bey Lesung dieser Stelle seine Empfindung erforschet, wird die Gemüthsfassung, worin Hector dieses sagt, so voll Würde und so voll Ernst finden, daß ihm schwerlich dabey einfallen wird, der Held habe durch den Ton der Worte die schnellen Bewegungen des Schildes bald rechts, bald links, schildern wollen. Warum soll denn der Dichter dieses im Sinne gehabt haben? Kurz vorher beschreibet er, wie Ajax sich bewaffnet, wie er hierauf gleich dem mächtigen Kriegesgott hervortritt, und höhlich fürchterliche Blicke wirft. Denn thut er hinzu:

Ἦε, μακρὰ βίβας, κραδαῖν δολιχοκλιον ἔγχος.

Er trat einher mit mächtigem Schritt, seinen gewaltigen Speer leicht schwenkend. Daß in diesem Vers etwas hochtrabendes und majestätisches ist, kommt genau mit der Empfindung überein, die der Dichter hier gehabt, und die jeder Leser haben wird.

Eine einzige Anmerkung bestimmt alles, was sich über den lebendigen Ausdruck sagen läßt. Der Ton und Fall des Verses ist nicht für den Verstand, sondern für das Herz. Dieses beschäftigt sich bloß mit seinen Empfindungen; es hat kein Auge zum

riter agigatos optime depingunt hujus varietas numeri. Clarcke.

sehen, erkennet nicht, sondern fühlt nur. In der Empfindung geben wir bloß auf unsern innern Zustand Achtung, nicht auf die Beschaffenheit des Gegenstandes; was also im lebendigen Ausdrucke nicht Gefühl ist, gehört nicht zur Sprache des Herzens, und kann positiv oder gar abgeschmakt werden. Sehen wir nicht in einigen niedrig comischen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am besten das Positive ausdrücken; wie wenn ein Mensch im Schrecken das Hochen des Herzens durch Vers und Gesang nachahmet?

Die ungeschickteste Anwendung des schildernden Ausdrucks wird da gemacht, wo man den Gegenstand, der uns in Empfindung setzet, gerade gegen die Empfindung schildert; wie es bisweilen sehr unüberlegt in der Musik geschieht. Ein Mensch, der vom Ueberdruß des Lebens durchdrungen, sich nach der ewigen Ruhe sehnet, muß von seinem nahen Tode nicht in dem ängstlichen Ton des Menschen sprechen, der diesen Schritt mit Schrecken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Rede in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schreckhafte des Sterbens, und das Fürchterliche der Ewigkeit schilderte.

Also muß kein Gegenstand nach seiner Beschaffenheit, sondern nach dem Eindruck, den er auf das Herz macht, durch den Ton geschildert werden. Wer einen Sturm beschreibet, um andern etwas von der Angst fühlen zu lassen, die er dabey ausgestanden hat, erreicht allerdings seinen Endzweck besser, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brausen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lebenden Vortrag die Gewalt des Windes beschreiben, da er als ein Naturforscher davon spricht, so würde es sehr frostig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch seinen Vortrag zu empfin-

ern fühlt  
geben wir  
and Ach-  
theit des  
lebendi-  
st, gehört  
ens, und  
geschmack  
n einigen  
daß ge-  
ingen am  
iten; wie  
reken das  
Vers und

ndung des  
d da ge-  
stand, der  
gerade ge-  
t; wie es  
der Mu-  
der vom  
hdungen,  
hnet, muß  
ht in dem  
chen spre-  
Schre-  
ngereimt,  
e Rede in  
den Ton  
s Schrek-  
s Furch-  
erte.  
and nach  
dern nach  
das Herze  
dert wer-  
eschreibt,  
ngst fühl-  
ußgestan-  
gß seinen  
der Ton  
Brausen  
würde er  
rtrag die  
eiben, da  
n spricht,  
rauskom-  
r Stärke  
ortrag zu  
empfin-

empfinden geben wollte; ganz lächer-  
lich aber würde es seyn, wenn man,  
da des Sturms nur beyläufig Er-  
wähnung geschieht, ihn so schildern  
wollte. Wer noch voll Schrecken die  
Gefahr übergeritten zu werden, er-  
zählte; würde der nicht lächerlich  
werden, wenn er das Galoppiren des  
Pferdes durch seine Rede schilderte?  
Da überhaupt der lebendige Ausdruck  
den Charakter der Musik an sich hat,  
so muß sich der Geschmak desselben  
auch nach den Grundsätzen des Aus-  
drucks der Musik richten. \*)

Den lebendigen Ausdruck darf man  
nicht mühsam suchen; er bietet sich  
insgemein von selbst an. Der Dich-  
ter darf nur sich seiner Empfindung  
überlassen, sie wird ihn auf Töne,  
Wörter, Sylbenmaaß und Rhyth-  
mus leiten, die sich am besten dazu  
schicken; sein Ausdruck wird lebendig  
werden, ohne daß er es gesucht hat.  
Ist er durch die Empfindung selbst  
darauf geleitet worden, so wird sein  
Ausdruck um so viel kräftiger seyn.  
Mich dünkt, daß unter den Dichtern,  
die mir bekannt sind, Euripides darin  
am glücklichsten gewesen sey; eine  
einzige Stelle soll zur Probe dienen,  
wie nachdrücklich er die Leidenschaft  
durch den Ton der Worte zu schildern  
gewußt hat. In seinem Drestes steht  
Elektra vor der Thüre des Saales,  
in welchem ihr Bruder mit dem Py-  
lades die Helena ermorden wollen.  
Als sie da das Schreyen der Helena  
höret, ruft sie ihren Freunden durch  
die Thüre zu:

ΦΟΒΕΥΕΤΕ, ΚΑΙΝΕΤΕ, ΘΕΙΝΕΤΕ, ΘΑΛΛΕΤΕ.  
ΔΙΠΤΥΧΑ, ΔΙΣΟΜΑ, ΦΑΣΓΑΝΑ ΠΕΜΠΕΤΕ,  
ΕΚΧΕΙΡΟΣ ΙΕΡΜΕΝΟΙ ΤΑΥ  
ΛΑΠΟΠΑΤΟΡΑ, ΛΕΠΟΥΑΜΟΝ — \*\*)

Mich dünkt, daß der Ton dieser Ver-  
se den heftigen Affekt der Elektra sehr  
lebhaft mahle. Der erste drückt die  
hitze Eil, in der der Mord begangen

\*) S. Musik; Malheren in der Musik.

\*\*) Euripid. Orest. vs. 1305.]

Zweyter Theil.

werden soll, durch die schnellen Dak-  
tylen aus; tödret sie, stochet sie,  
mordet, zernichtet sie. Die Heftig-  
keit der mörderischen Streiche schei-  
net durch die folgenden zwey Verse  
fühlbar, und der vierte ist völlig in  
dem Tone des Scheltens.

Es muß uns nothwendig rühren,  
wenn Horaz, da er von dem Sterben  
eines glücklichen und durch manches  
angenehme Band an das Leben ange-  
hefteten Mannes in dem beweglichen  
Ton spricht, den der folgende Vers so  
gut ausdrückt:

Linquenda tellus et domus et pla-  
cens,

Uxor.

Und wir empfinden die Hoheit der  
Juno in ihren Worten:

— quæ Divum incedo Regina.

Eben so fühlt man ein Schauern  
durch alle Glieder, wenn man bey  
Virgills Beschreibung der feyerlichen  
Anstalten, welche die Dido zu ihrem  
Tode macht, auf folgende Verse  
kommt:

Stant aræ circum, et erines effusa  
sacerdos,

Tercentum tonat ore Deos, Ere-  
bumque chaosque

Tergeminatque Hecaten — \*)

Aber gewiß hat der Dichter den feyer-  
lichen Klang dieser Verse nicht ge-  
sucht; er ist ihm von seiner eigenen  
Empfindung eingegeben worden.

Dergleichen leidenschaftliche Schil-  
derungen machen einen ganz andern  
Eindruck, als wenn ohne Leidenschaft  
natürliche Dinge geschildert werden.  
Uebrigens verdienet über diesen Arti-  
kel die schöne Abhandlung des Herrn  
Schlegels von der Harmonie des  
Verses nachgelesen zu werden. \*\*)

Lebhaft.

\*) Aeneid. L. IV.

\*\*) Im zweyten Theile seiner Ueberset-  
zung des Vatteur.

## Lebhaft.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenschaft anzeigen. Lebhaft ist, was viel Leben hat; das Leben aber besteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen wirkenden Kraft der Dinge. Aber es scheint, daß nicht die Größe, sondern die schnelle Aeußerung dieser Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menschen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend starker, und doch gelassener Kraft wirken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Also scheint der Begriff des Lebhaften etwas schnellwirkendes anzuzeigen, oder einen geringern Grad des Feurigen.

Lebhaftige Farben sind helle Farben, die zugleich das Auge stark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Musik, und in dem Ton der Rede, ist das, was stark und zugleich schnell vorgetragen wird. Lebhaft ist der Geist, der schnell faßt, und dabey schnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber diese Schnelligkeit ohne Deutlichkeit der Vorstellung, scheint blos Flüchtigkeit zu seyn. Lebhaft ist das Gemüth, das stark, aber zugleich schnell empfindet, und eben so schnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus diesen beyden Begriffen läßt sich bestimmen, was der lebhaftige Charakter des Menschen sey.

Dem Lebhaften ist zwar das Träge, auch das Kalte gerade entgegengesetzt; doch scheint auch das Sanfte, Gefällige und Einschmeichelnde ihm einigermaßen entgegen zu stehen; jenes widerspricht dem Lebhaften ganz, und mißfällt meistens. Dieses macht einen gefälligen Gegenstand, und ist noch in seiner Art angenehm. In den schönen Künsten ge-

fällt das Lebhaftige eben so gut, als das Sanfte; jedes an seinem Orte und in der genauen Uebereinstimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künstler muß sanft oder lebhaft seyn, nach Beschaffenheit des Gegenstandes, den er behandelt, oder der Vorstellung und Empfindung, die er zu erwecken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an sich selbst, ohne Rücksicht auf ihre Ursachen oder Wirkungen, etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, so gefällt es uns auch, wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhaftige Augenblicke vorkommen. Indessen scheint es doch, daß die Lebhaftigkeit sowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenständen des Geschmacks eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorstellungen diene. In dem gesellschaftlichen Umgange der Menschen würde eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwischen die gewöhnlichen Scenen des Lebens einige von größerer Lebhaftigkeit, so geben sie dem Geist und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu sehr, hemmet die Wirkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menschen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er sonst fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelnen Menschen, die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit sie nicht zu der Größe des Geistes und Herzens kommen läßt, der die Menschen überhaupt fähig sind.

Hieraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geschmacks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden darf. Es scheint, daß die neuern französischen Kunstrichter die Lebhaftigkeit für die erste und fürnehmste Eigen-

Eige  
lers  
Sch  
ziehl  
hinr  
lema  
aber  
den  
auch  
eben  
finde  
Künf

D  
im  
gen  
a  
zu  
di  
fen.  
len  
b  
entste  
wovo  
Hora;

Au

Au  
Vis

Die  
Haupt  
nen  
d  
auch  
zu  
er  
lebhaft  
diese  
mand  
Jugen  
unter  
Dicht  
hätte,  
der  
keit  
fe  
Alles  
haftig  
nichts  
diget,  
anger

\*) L



Eigenschaft eines guten Schriftstellers halten; das erste Lob, das sie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, zieht meistens dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart ist allemal das, was sie vorzüglich loben; aber es ist gerade das, was man bey den Alten am seltensten findet. So ist auch ihre Instrumentalmusik, und eben dieser Geschmak des Lebhaften findet sich auch in ihren zeichnenden Künsten.

Der Mensch ist nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdrucks sich am besten zu diesen beyden Leidenschaften schicken. In der Rache kommen bisweilen beyde zusammen, und alsdenn entsteht eine sehr große Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein schönes Beyspiel haben:

Audivere Lyce, DI mea vota;  
DI

Audivere Lyce: sis anus, et tamen  
Vis formosa videri. \*)

Die Werke des Geschmacks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit ist, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernsthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien diese Wirkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft seyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunst eine Anzahl solcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrscht, wenn nur sonst nichts, das den guten Geschmak beleidiget, darin ist, kann zu diesem Behuf angewendet werden.

\*) L. IV. 13.

## Lehrende Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede, \*) bey welcher es darauf ankommt, daß gewisse Begriffe, Urtheile, oder Meynungen in dem Verstande des Zuhörers festgesetzt und wirksam werden. Der Philosoph könnte denselben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Absicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüsse, dem Zuhörer beizubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde sich ein merklicher Unterschied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfische Philosophie mit Recht in Deutschland gefunden, hat der Beredsamkeit in Absicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan; indem verschiedene Redner und Schriftsteller den genauen philosophischen Vortrag auch in die Beredsamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht vertragen. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidischer Trokenheit erkläret, oder bewiesen wurde; und es gewann das Ansehen, daß die wahre Beredsamkeit in Absicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren ist man zwar von diesem verkehrten Geschmak ziemlich zurückgekommen; indessen wird es nicht ohne Nutzen seyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterschied zwischen dem philosophischen und rednerischen Vortrag mit einiger Genauigkeit bestimmen.

Der Philosoph arbeitet auf deutliche Erkenntniß, und so ungezweifelte Gewißheit, daß der Geist die völlige Unmöglichkeit, sich das Gegentheil der erwiesenen Sache vorzustellen, empfindet. Zu dieser Gewißheit gelangt er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollständig

§ 2

\*) S. Rede.

entwickelt,

it, als das  
rte und in  
mung mit  
gen. Der  
haft seyn,  
senstandes,  
vorstellung  
u erweken

sich selbst,  
achen oder  
alle. Denn  
und Bewe-

so gefallt  
Leben und  
einige leb-  
en. Inbes-  
die Lebhas-  
gange des  
tänden des  
r als eine  
gewöhnli-  
In dem ger-

Menſchen  
bhaftigkeit  
bisweilen

Scenen des  
Lebhaftig-  
f und dem

wung und  
ang anbal-  
et zu sehr,

er ruhigen  
Menschen

Standhaf-  
sonst fähig  
anzen Böſ-

nischen, die  
eine allge-

bhaftigkeit  
es Geistes  
t, der die

sind.

Folge, daß  
das, was  
nnet, ohne

n werden  
die neuern  
die Lebhas-

fürnehmste  
Eigen-

entwickelt, und bis auf das Einfache derselben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabsteiget. Auf diese Weise erkennet man zuverlässig, was wahr oder falsch ist, und damit hat der Philosoph seinen Endzweck, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieses bloße Erkennen weiter nichts würket. Die wichtigsten und nützlichsten Wahrheiten können auf das deutlichste in dem Verstande liegen, ohne aus demselben in das Gemüth herüber zu würken, um daselbst in Beweggründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philosoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorsatz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun sollen, um die Absicht zu erreichen; er zeigt uns den geradesten richtigsten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen, uns schon vorher vorgesezt haben; aber weder den Vorsatz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir bloß das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Absichten, und muß daher sich auch andre Mittel bedienen sie zu erreichen. Sein letzter Endzweck ist, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, sondern kräftig und wirksam zu machen. Er bemühet sich, denselben die höchste Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung würket. Was der Philosoph bis auf die kleinsten Theile zergliedert, und stükweise betrachtet, sucht der Redner im Ganzen vorzustellen, damit alle einzelne Theile zugleich würken; weil nur diese Art der Kenntniß das ganze Gemüth angreift, und wirksam macht. †)

†) Es ist hier der Ort nicht dieses genau auszuführen. Wer nicht den Unterschied zwischen der deutlichen und

Der Philosoph muß seine Schritte nach der strengesten Logik abmessen; der Redner verfähret nach einer gemeineren Dialektik, oder nach der Aesibet, welche nichts anders, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorstellungen ist.

Es würde viel zu weitläufig seyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwickeln; also können wir nur die Hauptsachen davon anzeigen. Vielleicht veranlaßet dieses jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

Die Anstrengung unsrer Vorstellungskraft hat allezeit eine von diesen drey

klaren Vorstellung, wie unsre Philosophen ihn entwickelt haben, hier vor Augen hat, kann das Theoretische dieses Artikels nicht fassen. Die deutliche Erkenntniß läßt uns in jedem Gegenstande die wahren Elemente, woraus er besteht, sehen; die bloß klare verwandelt den Gegenstand in ein Phänomen, in eine sinnliche Erscheinung, und würket deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieser Sache ist schwer und mit wenig Worten nicht faßlich zu machen. Ein sinnliches Beispiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menschen eine große Summe Geldes einzeln, theilweise schenkt, einen Thaler nach dem andern, so wird er nicht das dabey empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Ähnlichkeit mit der deutlichen Erkenntniß, diese mit der klaren. Schon hieraus läßt sich einigermaßen begreifen, warum die klare Kenntniß wirksamer ist, als die deutliche. In dieser hat der Geist, da er auf einmal nur Eines zu fassen hat, keine Anstrengung nöthig; in jener muß er sich gleichsam zusammen raffan, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieses Zusammenraffen erwekt in ihm das Gefühl seiner Wirkbarkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenstand, sondern auch an sich selbst, und an seinen innern Zustand denkt. Dadurch wird er fähig, von dem Gegenstand angenehm oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

drey  
der e  
Urth  
zu be  
thut  
daß e  
tunge  
Be  
zergli  
runge  
dazu  
gleich  
uns e  
er m  
stand  
könne  
destell  
mübe  
hung  
Spric  
bemü  
Lichte  
die de  
meiste  
Philos  
sten u  
und fü  
sucht  
sein I  
hat,  
sind,  
naues  
sich he  
Wesen  
dig n  
schrän  
trag  
beynal  
mache  
stand  
Haben  
gefaßt  
keit de  
wir di  
nauest  
re Eiz  
aus d  
wendi  
dieser  
nau a

drey Wirkungen zur Absicht; entweder einen Begriff zu fassen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu bestätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach seiner Art diese Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philosoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was wesentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichsam vorzählen: der Redner giebt uns eine sinnliche Vorstellung davon, er mahlt uns gleichsam den Gegenstand vor, damit wir ihn anschauen können, und durch das Anschauen desselben gerührt werden, und ohne mühsames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, so bemühet er sich, sie in dem hellsten Lichte zu zeigen, und von der Seite, die dem anschauenden Erkenntniß am meisten zu sehen giebt. Indem der Philosoph unsern Begriff von dem ersten und höchsten Wesen berichtigen, und für die Wissenschaft festsetzen will, sucht er aus allen Vorstellungen, die sein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die ersten sind, aus denen das übrige durch genaues Nachforschen des Verstandes sich herleiten läßt; er stellt uns das Wesen der Wesen als eine nothwendig wirkende und völlig uneingeschränkte Kraft vor. Um seinen Vortrag zu begreifen, müssen wir uns heynaher von aller Sinnlichkeit losmachen, und bloß den reinen Verstand in uns wirksam seyn lassen. Haben wir denn seine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Wirklichkeit derselben überzeuget, so können wir durch sehr kleine und auf das genaueste abgemessene Schritte, mehrere Eigenschaften dieses Wesens, die aus den ersten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieser Verrichtung müssen wir so genau auf jeden kleinsten Schritt un-

serer Vorstellungskraft Achtung geben, daß wir uns selbst und unsern Zustand, und die Beziehung der Dinge auf denselben, dabey völlig aus dem Gesichte verlieren.

Der Redner sucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Ähnlichkeit mit dem großen Begriff, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am schnellsten und besten fassen, und hüfe unserer Einbildungskraft dieselben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchen sie einigermaßen tüchtig werden, uns das höchste Wesen anschauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich sucht er die auf, die schon mit unsern Empfindungen zusammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Wesens die empfindende Seele unwiderstehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit sein Haus zum besten seiner Kinder verwaltet; eines weisen Regenten, der mit einem Blick alle Theile des Regierungssystems übersieht, und darin alles anordnet, und die Wirksamkeit aller Glieder des Staates unwiderstehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Besten leitet, und andre faßliche Begriffe dieser Art wählet der Redner; denn erhöht und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; diesen aber erhöht er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltsystems, dem er jenes erhabene Wesen, als den obersten, aber bloß väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorstellt. Die einzelnen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner seinen Hauptbegriff bildet, sind Begriffe, die aus einer Menge sinnlicher Vorstellungen, die wir schnell zusammen verbinden, und auf einmal übersehen, zusammengesetzt sind. Dabey weiß

Schritte  
abmessen;  
einer ge-  
nach der  
ders, als  
ne die Lo-  
ngen ist.

stigt seyn,  
e zu besol-  
iteln; als-  
auptfachen  
veranlas-  
achen wei-

Vorstel-  
von diesen  
drey

se Philoso-  
hier vor-  
etische die-  
Die deut-  
s in jedem  
Elemente,  
die bloß kla-  
stand in ein-  
he Erschei-  
gen auf die  
dieser Sa-  
in Worten  
Ein sinnli-  
s Licht ge-  
tenschen ei-  
nzeln, tha-  
haler nach-  
cht das da-  
inden wür-  
summe auf-  
t hat eine  
slichen Er-  
en. Schon  
sen begrei-  
tuis würk-  
In dies-  
uf einmal  
ne Anstren-  
aus er sich  
weil ihm  
it. Dieses  
i ihm das  
und macht,  
Gegenstand,  
und an sei-  
Dadurch  
Gegenstand  
n gerührt  
der Ueber-  
n Wollen.

er solche Vorstellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde ist schon sein lehrender Vortrag zugleich rührend, da schon seine eigene lebhaftere Einbildungskraft sein Herz erwärmet: da hingegen der Philosoph nothwendig kalt bleiben muß; damit er auf jeden Schritt, den sein Verstand thut, genau Achtung geben könne. Am sorgfältigsten ist der Redner, daß er solche sinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdeckt hat. Also kann man mit wenig Worten sagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns sehr bekannte, und völlig sinnliche Begriffe zurückführe, und uns durch eben so sinnliche Erweiterung und Ausbähnung derselben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anschauend zu erkennen.

Diese rednerische Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und wirksam der Vorstellungskraft gleichsam einzuverleiben, setzt bey dem Redner großen Verstand, und eine höchstlebhaftere Einbildungskraft voraus; er muß Philosoph und Dichter zugleich seyn. Wenn er sicher seyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, so müssen sie die strengste Untersuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falsche Vorstellung aus. \*) Erst denn, wenn er sich selbst durch die strengste philosophische Methode von der Richtigkeit seiner Begriffe versichert hat, kann er die Person des Redners annehmen, um eine sinnliche und populäre Einkleidung derselben zu suchen. Auch ist er alsdenn sicher, daß ihn

\*) *Opinionum commenta delet aëis naturae judica confirmat. Cicero.*

seine Phantasie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weise verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüsse zu machen hat; daher dieses keiner besondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle ist überall sein Hauptaugenmerk. Nur zeigt sich hierin ein neuer Unterschied zwischen seiner und des Philosophen Art zu verfahren. Dieser darf nur einmal richtig urtheilen, oder schließen; alsdenn hat er seinen Zweck erreicht; der Redner kann sein Urtheil und seinen Schluß, weil sie allemal aus besondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen; weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder seine besondere sinnliche Kraft hat, wählen. Dieses giebt ihm den Vortheil, auf derselben Wahrheit zu verweilen; sie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch desto unauslöschlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, so kann er aus den gemeinsten Vorstellungen seiner Zuhörer eine Anzahl solcher aussuchen, die ihnen am öftersten wieder zu Sinne kommen, und dadurch hanget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorstellungen, die beynahe täglich sich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl, der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erwecken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menschen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menschen, so kann er die ähnlichen Fälle und Beispiele mehr anhäufen, und sich länger dabey verweilen, als wenn er stärkere Denker vor sich hat. Zum Beispiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich ist ein Volk erst denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigsten Grundbegriffe

Ihre süß-  
Weise ver-  
r Urtheile  
u machen  
u besondern  
Analogie,  
le ist über-  
Nur zeit-  
Interchied  
hilosophen  
darf nur  
der schließ-  
Zweck er-  
ein Urtheil  
sie allemal  
fällen sol-  
; weil er  
eren jeder  
kraft hat,  
den Vor-  
eit zu ver-  
Seiten zu  
nauslösch-  
hiezü Ur-  
r aus den  
seiner Zu-  
aussuchen,  
er zu Ein-  
hänget er  
trägt, an  
stellungen,  
n uns er-  
auch das  
en Redner  
wieder er-  
er wol zu  
Menschen  
es gemei-  
ähnlichen  
anhäufen,  
eilen, als  
r sich hat.  
en lehrent  
werden,  
kules hält,  
dicus uns  
ich ist ein  
terrichtet,  
n Grund-  
begriffe

begriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf sein Betragen haben sollen, so geläufig und so einleuchtend sind, daß jeder sich derselben beynahe stündlich erinnert. Dieses aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Ähnlichkeit an alle täglich vorkommende sinnliche Begriffe angehängt werden: und daß auf diese Art unsere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf diese Weise müssen die wichtigsten Kenntnisse, die der Philosoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch wirksam gemacht werden. Und hier öffnet sich für einen philosophischen Redner ein weites Feld zu einer sehr reichen Aernde von Verdienst. Nach so unzähligen Wochenschriften, Predigten und andern politischen und moralischen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet sich eine beträchtliche Anzahl der wichtigsten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte stehen, in welchem jeder Mensch sie sehen sollte. Eigentlich ist diese Materie nie zu erschöpfen, weil es immer möglich ist die Sachen durch neue Bilder und neue Ähnlichkeiten noch heller und stärker vorzustellen. Es ist möglich, wenn Geschmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewissen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen sind, auch die schweresten und verwikeltesten Begriffe sehr leicht und popular zu machen. Viele sehr gemeine aber höchst wichtige Begriffe haben einer solchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Gesellschaft, von Gesetz, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magistratswürde und Bürger, und viele andre sind von der höchsten Wichtigkeit; sie haben so gar, da die

Sachen selbst, die dadurch ausgedrückt werden, so unmittelbar mit der Glückseligkeit des Menschen verbunden sind, etwas Erhabenes. Aber ich getraue mir zu sagen, daß kein Volk in der Welt ist, unter dem sie in ihrer Höheit und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hundertsten Theil der Nation geläufig wären.

Noch sind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können. Die sinnlichen Vorstellungen müssen denen, für die der Redner arbeitet, schlechterdings sehr bekannt und geläufig seyn, damit sie schnell sich über die ganze Vorstellungskraft ausbreiten. Sie müssen also von gemeinen Gegenständen hergenommen werden; und doch müssen sie eine nicht gemeine Aufmerksamkeit erwecken. Dieses ist ein schwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfordert, der dem völlig bekannten den Reiz des Neuen zu geben, und das alltägliche als merkwürdig vorzustellen wisse. Wer sich nicht sehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glücklich seyn. In den gemeinsten Kenntnissen der Menschen, so wie in den gemeinsten Künsten und Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft, kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewunderungswürdig sind, und nur deswegen unter der Menge unsrer Vorstellung unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt ist. Nur der, welcher auf die ersten Gründe der Dinge zurückgehen kann, sieht sie in ihrer Größe. Ein solcher Mann muß der Redner seyn, dessen lehrender Vortrag einfach, allgemein, verständlich, und doch von großer Kraft seyn soll.

Auch ist dieses ein Hauptkunststück des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigsten Vorstellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um sie desto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles,

alles, was in der Speculation wichtig ist, irgendwo mit den Empfindungen zusammen. Denn es ist nichts groß, das nicht einen Einfluß auf das Bewußt der Menschen habe; und so bald man diese Seite gesehen hat, so wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es schon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, daß der Redner ein beredter und dabey redlicher Mann seyn müsse. \*) In dem lehrenden Vortrag ist es beynahe unmöglich die volle Kraft der Beredsamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eifer für das Wohlseyn der Menschen warm ist. Denn nur in diesem Falle nehmen alle seine Vorstellungen etwas von dem leidenschaftlichen Ton an, der sie so eindringend macht: hauptsächlich deswegen ist Rousseau einer der beredtesten Menschen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf diese große Kraft, die das Leidenschaftliche dem lehrenden Vortrag giebt, zielt Bodmer in der schönen Stelle, wo er die Debora erzählen läßt, wie ihre Mutter sie und ihre Schwestern über die wichtigsten Wahrheiten unterrichtet habe.

Noch durchsicht mich ein heiliger Schauer, so oft ich gedenke,  
Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen  
Flammen ergriffen,  
Sie uns die Botschaft sagte, —  
Daß wir erschaffen wären, daß uns ein  
Ewiger machte;  
Einer vor dessen Geist die noch nicht ge-  
wordene Schöpfung  
Und das verschiedne Verhältnis der Din-  
ge zugehen gewesen,  
Als sie noch künftig waren. \*\*)

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen, so thut das Gefühl seiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es seinen Zuhörern kann empfinden

\*) Vir bonus dicendi peritus.

\*\*) S. Noachide IV Ges.

machen, beynabe so viel, als der offenbareste Beweis. Selbst starke Denker getrauen sich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen sie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget sehen; gemeine Menschen aber unterstehen sich dieses gar nicht. Kommen also noch innere sachliche Gründe dazu, so kann der Redner gewiß seyn, seinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig ist auch dieses für den Redner, daß er die schon einmal festgesetzten und dem Ansehen nach unveränderlichen Meinungen seiner Zuhörer genau kenne. Dieses giebt ihm ofte den Vortheil, daß er, anstatt eine Wahrheit gerade zu beweisen, nur zeigen darf, daß sie als ein besonderer Fall in dem schon festgesetzten Urtheil enthalten sey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu sagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philosophen vorschreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit soll erwiesen werden, muß allemal auf einen Vernunftschluß können gebracht werden; folglich besteht sie aus drey Haupttheilen; den sogenannten beyden Vorderthesen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß, folget. Der Redner muß sich seine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftschlusses, oder Syllogismus vorstellen. Hat er sich von der Richtigkeit und Gründlichkeit desselben überzeuget; so fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Sätze seines Vernunftschlusses zu denken. Dieses bestimmt die drey Haupttheile seiner Rede.

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vorderthesen, nachdem er vorgetragen worden, durch besondere Ausführung zu bestätigen. Als denn entstehen fünf Haupttheile seiner Rede,

Red  
wo

M  
den  
und  
ten  
des  
Ley  
ner  
sich  
dur  
Sy  
nich  
ma  
gen  
und

E  
rich  
han  
lich  
der  
hau  
keit  
erfo  
auf  
aud  
oder  
ders  
Ba  
Sch  
fern  
Kur  
von  
lich  
Vor  
heit  
wer  
bew  
Wo  
grü  
die  
den  
kön  
an  
übe  
sich

Rede, wie schon anderswo angemerkt worden. \*)

### Lehrgedicht.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menschen nützliche Lehren geben, und dem Verstand wichtige Wahrheiten einprägen; deswegen ist nicht jedes Gedicht, darin es geschieht, ein Lehrgedicht. Dieser Name wird einer besondern Gattung gegeben, die sich von allen andern Gattungen dadurch unterscheidet, daß ein ganzes System von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, sondern als die Hauptmaterie im Zusammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterstützt und ausgeführt wird.

Es scheint zwar, daß der Unterricht, oder der Vortrag zusammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Befestigung derselben, dem Geist der Dichtkunst entgegen sey, welcher hauptsächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit, und die Abbildung des Einzelnen erfordert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit und Deutlichkeit sieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe, oder Sätze, vorzutragen hat. Besonders erfordert die Untersuchung des Wahren einen Gang, der sich von dem Schwung des Dichters sehr zu entfernen scheint. Dieses hat einige Kunsttrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poesie auszuschließen. Freylich könnte sich die Dichtkunst mit dem Vortrag zusammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn sie nothwendig so müßten vorgetragen und bewiesen werden, wie Euklides oder Wolf es gethan haben. Es giebt aber gründliche Systeme von Wahrheiten, die auf eine sinnliche, dem anschauenden Erkenntniß einleuchtende Weise, können gesagt werden; wovon wir an Horazens und Boileaus Werken über die Dichtkunst, an Popsens Versuch über den Menschen, an Hallers

\*) S. Beweisorten 1 Th. S. 215.

Gedicht über den Ursprung des Nebels und manchem andern Werke dieser Gattung, fürtreffliche Beyspiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen sehr schöner Gedichte nicht versagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht bloß überhaupt ein Platz unter den Werken der Dichtkunst einzuräumen sey, sondern daß es so gar unter die wichtigsten Werke derselben gehöre. Obgleich die Entdeckung der Wahrheit ofte das Werk eines kalten und gefesteten philosophischen Nachdenkens ist, so bleibet doch der nachdrückliche und eindringende Vortrag derselben allemal ein Werk des Geschmacks. \*) Wahrheiten, welche durch die mühsamste Zergliederung der Begriffe sind entdeckt worden, können meistens auch dem bloß anschauenden Erkenntniß im Einzelnen sinnlich vorgestellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geschiehet dieses mit allen Reizungen des Vortrages, so entstehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

Sein Charakter besteht demnach darin, daß es ein System von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunst bekleidet, vortrage. Der sinnliche, mit Geschmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden, ist hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batten sagen, daß überhaupt, Wahrheit in Verse gebracht, ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch sinnlicher ist, als der Redner, mahlet den Gegenstand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich ist, die Begriffe und Vorstellungen von dem, was in der körperlichen Welt, am leichtesten und hellesten in die Sinnen fällt, um dem Geiste dadurch die

35

\*) Man sehe den vorhergehenden Artikel lehrende Rede.

abgezogenen allgemeinen Vorstellungen desto lebhafter vorzubilden. Ofte, wo der Redner den Gegenstand bloß nennt, weil schon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verursacht auch, daß der Dichter durchaus seinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelnen Stellen an; sondern auch da, wo er die abstraktesten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht bloß erkennt, sondern stark fühlt; und da, wo sie an Empfindung gränzet, überläßt er sich bisweilen derselben, und mahlet im Vorbergang leidenschaftliche Scenen, die mit seinem Inhalt verwandt sind, in dem Ton des epischen Dichters. Man kann überhaupt sagen, daß das Lehrgedicht in seinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epischen Gedicht habe. Der lehrende Dichter ist von einem System von Wahrheiten, eben so gerührt und eingenommen, wie es der epische Dichter von einer großen Handlung ist. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epischen Gedichts gesagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von seinem Gegenstand durchdrungen ist; so wird er davon nicht so ganz hingerissen, wie der lyrische Dichter. Nur hier und da, fällt er ganz in das leidenschaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyrischen Ton an, von dem er aber bald wieder auf seinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunst ist kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruck macht, die der Dichter nicht in den verschiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemälden, bald kleidet er sie in ruhrende Erzählungen ein; bald in pathetische Ermahnun-

gen: icht führet er uns auf unsre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen; denn läßt er sie uns in andern Menschen fühlen. Auf so mannigfaltige Weise kann er die Wahrheit einleuchtend und wirksam machen.

Es scheint, daß das Lehrgedicht, wie gesagt, zu seinem Inhalt ein ganzes System von Wahrheiten erfordere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzelner, unter sich nicht zusammenhängender Lehren und Sittensprüche, wie die Sprüche Salomonis, oder die Lehren des Jesus Sirach, in zusammenhängenden Versen vortrüge, schwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten, als einzelne Theile eines ganzen Systems zusammenhängen, da kann sinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenschaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geschmacks wird, im Ganzen statt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende; weil ohne dieses kein System statt hat. Der Dichter übersieht den ganzen Umfang seiner Materie, und ordnet aus den Theilen derselben ein Ganzes, das ohne Mühe zu übersehen ist, und die Vorstellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber ist zum Charakter des Lehrgedichts nicht notwendig, daß es Wahrheiten, die bloß durch richtige Schlüsse erkannt werden, zum Inhalt habe. Sollten in diese Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wohlgeordnetes Gemälde von einem System vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darstellen, wie Thomsons Gedichte von den Jahreszeiten, und Kleiss Frühling? Wenigstens scheinen sie zunächst an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieser Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmsten Ge-

sehe



unsre ei-  
n; denn  
Menschen  
ge Weise  
ntend und

ergedicht,  
ein gan-  
ten erfo-  
n langen  
ler, un-  
nder Leb-  
ie Sprü-  
hren des  
nhangen-  
rich den  
n würde.  
n Wahr-  
nes gan-  
gen, da  
Verhält-  
dere Ei-  
ede zum  
im Gan-  
das Lehr-  
hren An-  
de; weil  
katt hat.  
d ordnet  
Ganzes,  
ist, und  
t rühret.  
harakter  
ndig, daß  
sch rich-  
en, zum  
ese Gat-  
gehören,  
bemähle  
ner Din-  
Beobach-  
llen, wie  
i Jahrs-  
g? We-  
i an das  
on dieser  
uns die  
nsten Ge-  
sehe

sehe eines Staats in einem System vortrüge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beschaffenheit und Zusammenhang unterrichtet. An diese Art des Lehrgedichtes würde sich auch das bloß historische Gedicht anschließen, das eine Reihle wahrer Begebenheiten enthielte. Also scheint Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das bloß historische Gedicht auch in diese Gattung setzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet sie einstimmig für solche, dar- in zusammenhangende Systeme speculativer Untersuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Ursprung des Uebels, Popens vom Menschen, Wielands von der Natur der Dinge, und andre mehr: andre tragen Theorien von Künsten, oder auch ganze Systeme praktischer Regeln vor, wornach gewisse Geschäfte sollen getrieben werden, wie des Hesiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage; Virgils Georgica, Horaz und Boileau, von der Poetik; du Fresnoy und andre von der Mahlerkunst: endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemählde natürlicher und sittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomsons Jahreszeiten, und Kleists Frühling. Auch bloß sittliche Schilderungen des Menschen, oder der allgemeinen moralischen Natur, sind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch solche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutschen Dichter, und seine Wohlthäter der Stadt Zürich sind, hieher rechnen.

Daß diese Gattung wichtig sey, ist bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menschlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder gesellschaftlichen Verbindung, ist eine lebhaft und sich ans Herz an-

schließende Kenntniß, gewisser sich auf dieselbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durch- aus guten und rechtschaffenen Betragens. Der Mensch, dessen Herz von der Natur auf das beste gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er bloß der Empfindung nach- giebt. Erst durch ein gründliches System praktischer Wahrheiten wird der Mensch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menschen. Nur dieses stellt ihm jedes besondere Geschäfte, und jede Angelegenheit in dem wahren Gesichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und seine Entschliefungen auf das rechte Ziel lenket. Es ist das Werk der Philosophie diese Wahrheiten zu entdecken; aber die Dichtkunst allein kann ihnen auf die beste Weise die wirksame Kraft geben. Was der reine Verstand am deutlichsten begreift, wird am leichtesten wieder aus- gelöscht, weil es an nichts sinnlichem hängt. Der Dichter ist nicht nur durchaus sinnlich, sondern sucht unter den sinnlichen Gegenständen die kräftigsten aus; an diese hängt er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden sie nicht nur unver- gesslich, sondern auch einnehmend, weil sich die Empfindung einigermaßen damit vermischt.

— Aus ihrem Bilderschatz  
Schmückt sie sie reizend aus und nimmt  
der Gründe Platz. \*)

Der lehrende Dichter sucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen sinnlichen Gegenstände die lebhaftesten aus; braucht sie als Spiegel, darin unsre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt sind, und dadurch unsre Urtheile festgesetzt werden. Daher geschieht es, daß wir uns derselben bey gar mannichfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er  
endlich

\*) Wielands Natur der Dinge 2 B.

erdlich nicht nur jedes einzelne mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, sondern auch sein ganzes System in einem schönen, aber sinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag selbst durch alle Reizungen einnehmend macht; so muß jeder Mensch von Geschmack Lust bekommen, ihn nicht nur ofte zu lesen, sondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hier aus siehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zusammenkommen müssen, um in dieser Gattung völlig glücklich zu seyn. Die fließendste Harmonie des Verses, die schönsten Farben des Ausdrucks, die kräftigsten Bilder, und im Ganzen die schlaueste Kunst der Anordnung, sind hier mehr, als irgen dwo nothwendig, damit sich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelnen Stellen seines Gedichts allen diesen Forderungen genug gethan; aber an den meisten Orten ist er doch zu trocken; da hingegen Virgil sich durchaus als einen großen Dichter gezeigt hat. Unter uns kann Haller zum Muster dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdrucks, und die Wahl der Bilder betrifft, auch Witthof, dessen Vers aber nicht den erforderlichen Wolklang hat. Wieland hat sich in seiner ersten Jugend in dieses Feld begeben, und es ist zu wünschen, daß er noch einmal dahin zurückkehre, wo es ihm leicht seyn würde seinen besten Vorgängern in allen Stücken gleich zu kommen, in einigen aber sie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande die Anmerkung eines unsrer Kunstkritiker zu widerlegen, daß unsre Lehrdichter nur denn fürtrefflich seyn, wenn sie abstrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen sehr fallen, wenn sie sich zu den Sitten der Länder und Menschen herablassen. \*)

\*) S. Briefe über die neueste Litteratur im VIII Th. S. 165.

Ein Dichter von Wielands Geist könnte sich einen unsferblichen Namen machen, wenn er Leibnizien würde, was Lukretius dem Epicur ist. Nie ist ein erhabeneres System der Philosophie erdacht worden, als das Leibnizische, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler seiner Lehren, die das höchste enthalten, was der menschliche Verstand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunst gemacht zu seyn scheint. Seine Begriffe von einzelnen Wesen, und eines jeden besonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; seine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, seine Stadt Gottes. — Was kann ein philosophischer Poet größers wünschen? Auch könnte man einen fürtrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weisen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendsten Gemälden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünschen wäre auch, daß ein dazu geschickter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vornehmsten Wohlthäter des menschlichen Geschlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zustande die Menschen seyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchsten Grad, dessen die menschliche Natur fähig ist, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum besten der Menschen Künste, Geseze, Wissenschaften erfunden haben, ihr verdientes Lob erteilen, und dadurch andre Genie zur Nacheyerung reizen. Ein sehr herrlicher und reicher Stoff. Selbst einige besondere, für das menschliche Geschlecht höchst wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrschaft über die Welt, von der Unsterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, sind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden;

worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden seyn könnte. Hier ist also für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um so vielmehr ist zu wünschen, daß die Kunstrichter nicht so schnell seyn möchten, unsren jungen Dichtern, die in verschiedenen Kleinigkeiten ein schönes dichterisches Genie gezeigt haben, durch gar zu ungemessenes Lob die Embildung einzuslößen, als ob sie jetzt schon in das Verzeichniß der großen Dichter gehören, die durch ihre Gesänge sich um das menschliche Geschlecht verdient gemacht haben. Dies ist eben so viel, als wenn man einen jungen Philosophen deswegen, daß er etwa eine metaphysische Erklärung richtiger, als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geschehen ist, bewiesen hätte, neben Leibnizen, oder Wolfen stellen wollte. Wer historische Nachrichten und verschiedene critische Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern zu haben wünschet, wird auf Herrn Duschens Briefe zur Bildung des Geschmaks verwiesen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, dem auch die meisten Neuern gefolget sind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuschreiben, und Servius hält dieses so gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Mecenas nicht für seinen Schüler angesehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den besondern Artikeln über ihre Gattung gesprochen.

### Leicht, Leichtigkeit.

(Schöne Künste.)

Durch diese Wörter bezeichnet man eine schätzbare Eigenschaft in Werken der Kunst, die sich entweder in den

Gedanken selbst, oder nur im Ausdruck derselben zeigt. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorstellungen in einem so natürlichen Zusammenhang neben einander sind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe sich dem Künstler von selbst dargeboten; darin jedes so ist, daß man denken sollte, es habe nicht anders seyn können. Daher gerath man nicht selten bey solchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben so gemacht haben. Niemand bemerkt man, daß der Künstler mit Mühe, oder durch Kunstgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gekettet habe; keine Spuhr von Nebengedanken, die in andern Werken als Gerüste gebraucht werden, um auf die Hauptsachen zu kommen. Diese Leichtigkeit macht also die Gedanken und ihren Zusammenhang höchst klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey solchen Werken den Künstler, und seine geübte Bemühung; nur das Werk beschäfftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit selbst zu hören, und die Wirkung der Natur selbst zu empfinden.

Im Ausdruck ist Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruck genau bestimmt ist, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzelnen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird. In zeichnenden Künsten zeigt sich die Leichtigkeit in fließenden und sicheren Umrissen, die nichts unbestimmt lassen; in dreisten Henseilstrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man sieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß sie hat seyn müssen, und bildet sich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künstler nicht schwer worden, es so zu machen. Im Gesang und Tanz zeigt sich die Leichtigkeit der Ausführung

des Geistes  
in Namen  
würde,  
ist. Nie  
er Philo-  
das Leib-  
wegen der  
die das  
menschli-  
en wird,  
r Dicht-  
et. Sei-  
sen, und  
onie mit  
den, von  
vorher-  
Stadt  
philoso-  
? Auch  
den Stoff  
Grund-  
nen einer  
herneh-  
liche Ge-  
Gemähl-  
hand ge-  
uch, daß  
ein groß-  
nehmsten  
den Ge-  
würde Ge-  
hren, in  
Menschen  
Bemunft  
d, dessen  
ist, wür-  
würde er  
zum be-  
Gesetze,  
ben, ihr  
dadurch  
ig reizen.  
er Stoff.  
für das  
wichtige  
den Ober-  
der Un-  
er Wich-  
var von  
behandelt  
worden;

Ausübung darin, daß man auf das deutlichste bemerket, es mache dem Künstler keine Mühe, jedes vollkommen so zu machen, wie es seyn soll. Wenn die Schmelze finget, so höret man jeden Ton in der höchsten Reinigkeit, und fühlet, man sehe sie, oder sehe sie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird versucht zu glauben, die Natur und nicht eine menschliche Kehle habe diese Töne so vollkommen gebildet.

Es läßt sich begreifen, daß in jeder Kunst nur die dazu geborne Genie die höchste Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch seine Leichtigkeit darin haben. Der Künstler darf bey der Arbeit nur sich selbst beobachten, um zu wissen, ob sein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit schwer wird, daß er Gedanken und Ausdruck mit einiger Ungewissheit suchen muß: so kann er sich versichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man sich seiner Materie völlig Meister gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehört, oder damit verbunden ist, mit gänzlicher Klarheit vor sich liegen sieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben so gänzlich muß man den Ausdruck in seiner Gewalt haben. Darum muß der Redner seine Sprache von Grund aus erlernt, der Zeichner die höchste Fertigkeit alle Formen darzustellen, der Tonkünstler eine völlige Kenntniß der Harmonie besitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdrucks bey seiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Ursache zu sagen, daß das, was am leichtesten scheint, das schwerste sey. Nicht, als ob dem Künstler die Arbeit sauer geworden, sondern, weil es überhaupt schwer ist, wo nicht die Natur selbst fast alles gethan hat, jene völlige Herrschaft über seine Gedanken und über den Ausdruck zu erreichen. Nur der, der

seine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenstände seiner Kunst zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf diese Stufe.

Selten aber wird man ohne sorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchste Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhaftesten Begeisterung arbeitet, wo alles leicht wird; so findet man hernach doch, daß noch manches fremdes, oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen; weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der sich zubringenden Vorstellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glücklichsten Genie die Ausarbeitung nicht vernachlässigen. Oft giebt erst die letzte Bearbeitung, da hier und da nur einzelne Ausdrücke geändert, oder eingeschaltet, einzelne ganz feine Penselstriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erst nachdem man in der Rede jeden einzelnen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruck gleichsam abgewogen hat, kann man die höchste Leichtigkeit in dieselbe bringen. Das Leichte ist allemal einfach, und das Einfache ist gemeinlich das, worauf man zuletzt fällt. Man erkennet es erst, nachdem man alle mögliche Arten, dieselbe Sache darzustellen, vor sich hat, und gegen einander vergleicht.

Die Leichtigkeit ist überall eine gute Eigenschaft; aber gewissen Werken ist sie wesentlicher nöthig, als andern. Sie ist der Comödie wesentlicher, als dem Trauerspiel, und im Lied weit nothwendiger, als in der Ode. Ueberhaupt ist sie in Werken, die für ein ernstliches Nachdenken gemacht sind, weniger wichtig, als in denen, die schnell rühren, oder angenehm unterhalten sollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unsern einheimischen Schriftstellern können Wieland, beydes in gebundener und ungebundener Rede,

Ne  
M  
den

D  
gro  
sch  
ne  
Th  
ctu  
die  
Zw  
sche  
er  
ihre  
ma  
Wi  
test  
der  
die  
wir  
deff

wa  
zur  
tbu  
Na  
nach  
kun  
De  
der  
dab  
rub  
ken  
sekt  
hau  
oder  
best  
sche  
scha  
vori  
Sol  
zu a  
die  
mit  
bild  
ten;

Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meister des Leichten angepriesen werden.

## Leidenschaften.

(Schöne Künste.)

Die Leidenschaften haben einen so großen Antheil an den Werken der schönen Künste, und spielen darin eine so beträchtliche Rolle, daß sie in der Theorie derselben eine besondere und etwas umständliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zweck des Künstlers, daß er Leidenschaften erwecke, oder besänftige; daß er sie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeußerungen schildere, und die mannichfaltigen guten und schlimmen Wirkungen derselben auf das lebhafteste vorstelle. Um diesem Artitel, der etwas weitläufig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verschiedenen Hauptpunkte derselben voraus bestimmen.

Es soll hier gezeigt werden, 1) was der Künstler zur Erweckung und zur Besänftigung der Leidenschaften zu thun habe, 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen, und nach ihren guten und schlimmen Wirkungen, oder Folgen schildern soll. Der erste Hauptpunkt theilet sich wieder in zwey andre; denn es entstehen dabey diese zwey Fragen: wie das ist ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das in große Bewegung gesetzte zu besänftigen sey, und wie überhaupt seine Reizbarkeit zu verstärken, oder zu schwächen sey, damit es die beste Stimmung bekomme, sowol herrschende, als vorübergehende leidenschaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen. Sollen die schönen Künste, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel seyn, die Gemüther der Menschen überhaupt zu bilden, und in besondern Fällen zu lenken; so muß der Künstler nothwendig

jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zweck zu gelangen, in seiner Gewalt haben. Polybius sagt, daß die Musik den Arkadiern nothwendig gewesen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindsam zu machen; und jetzermann weiß, daß diese Kunst bey besondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu setzen, oder zu besänftigen. Die Dienste müssen alle schönen Künste leisten; und deswegen muß jeder gute Künstler die Mittel dieses auszurichten in seiner Gewalt haben.

Man fodert also in Ansehung des ersten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künstler ein ruhiges Gemüth in Leidenschaft setzen, und das aufgebrachte besänftigen könne; daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem schicklichen Maaße erwecke, und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieser Reizbarkeit benehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch besondere Leidenschaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, schwäche, z. B. den jachzornigen Menschen sanftmüthiger mache, und hingegen in den Gemüthern, denen es an gewissen Empfindungen fehlet, wodurch nützliche Leidenschaften in ihnen herrschend werden könnten, diese Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieser Punkte besonders einlassen, merken wir überhaupt an, daß alle diese Forderungen eine genaue und richtige Kenntniß der Natur und des Ursprungs der Leidenschaften, auch der Ursachen, durch die sie verstärkt, oder geschwächt werden, in dem Künstler voraussetzen. Diese Kenntniß muß er hauptsächlich von dem Philosophen erlernen. Indessen wollen wir hier, weil es ohne Weitläufigkeit geschehen kann, die Hauptpunkte dieser Sache ihm zum Nachdenken anführen.

Die

ken über  
zubringt,  
nie dazu  
e.

me sorg-  
Werke die  
können.

haftesten  
les leicht  
ach doch,  
der nicht  
gelaufen;  
r Arbeit  
ingenden  
ht hat.  
klichsten  
t versäu-  
te Bear-  
r einzele  
ngeschal-  
selstriche,  
die Hand  
hre Voll-  
man in  
iff, jeden  
leichsam  
e höchste  
i. Das  
und das  
worauf  
ennet es  
liche Ar-  
len, vor  
verglei-

eine gu-  
Werken  
ändern.  
cher, als  
ied weit  
de. Ne-  
die für  
gemacht  
n denen,  
ehm un-  
atte die  
icht nö-  
imischer  
nd, bey-  
undener

Rede,

Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anderes, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde, oder Abscheu erfolgt. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut, oder böß halten. Ganz deutliche Vorstellungen haben keine Kraft das Gemüth in Bewegung zu setzen; was das Herz angreifen, und die Empfindsamkeit reizen soll, muß der Vorstellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenschaftliche Gegenstand muß im Ganzen gefaßt werden; \*) wir müssen darin auf einmal viel gutes oder schlimmes zu sehen glauben; die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerksamkeit auf einzelne Theile zu richten, und ihn zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich untersucht, wie sie beschaffen ist, der fühlt nichts dabey; sollen wir fühlen, so muß die Aufmerksamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, sondern auf die Würkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn. Die leidenschaftlichen Gegenstände gleichen jenem von einem scythischen König seinen Söhnen zum Denkbild vorgestellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung des Einzelnen, und sie sind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden besonders herausnimmt.

Darum muß die Einbildungskraft das meiste zur Leidenschaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge anderer damit verbundener Vorstellungen zugleich rege werden. Ihr ist es vornehmlich zuzuschreiben, daß ein Mensch, der gegen einen andern Feindschaft im Herzen heget, durch

\*) S. die Anmerkung im Artikel lehrende Rede S. 132.

eine sehr geringe außs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerathet. Bey dieser Gelegenheit bringt seine Einbildungskraft ihm alle vorhergegangene Beleidigungen, allen ihm bisher von seinem Feinde verursachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtniß; und insgemein stellt er sich auch, da eine lebhaftere Einbildungskraft erfindrisch, leichtgläubig und ausschweifend ist, alles, was er etwa noch künftig von diesem Feind möchte zu leiden haben, als schon gegenwärtig vor. Diese große Menge von Vorstellungen, deren jede etwas widriges hat, würket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Nachsicht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weise entstehen alle Leidenschaften. Dieses dienet also zuerst zur Beantwortung der Frage, wie Leidenschaften zu erwecken seyen. Nämlich es geschieht durch eine lebhaftere Schilderung leidenschaftlicher Gegenstände, besonders, wenn die Phantasie dabey erhitzt wird. Wer uns in Furcht setzen will, muß wissen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergestalt abzubilden, daß wir sie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen: und so muß für jede zu erweckende Leidenschaft der Gegenstand, der sie verursacht, geschildert werden. Dieses Mittel haben die redenden Künste am vollkommensten in ihrer Gewalt, weil sie alle mögliche Arten der Vorstellungen erwecken können: aber der Künstler muß dabey auf die höchste Sinnlichkeit der Vorstellungen bedacht seyn; muß das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abstrakte als körperlich und die äußern Sinnen rührend, vorstellen können. Es giebt keine Leidenschaft, deren Gegenstand die Beredsamkeit und Dichtkunst nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künsten haben sie dieses voraus, daß sie bey jeder

jeder vorkommender Gelegenheit, da Leidenschaften zu erweken sind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangener Veranstellung bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künste können uns auch viel leidenschaftliche Gegenstände höchst lebhaft vor Augen stellen. Alles was in den verschiedenen Charakteren und in den sittlichen Eigenschaften der Menschen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens, oder der Verachtung und des Hasses liegt, haben sie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbesondre kann fast jeden leidenschaftlichen Gegenstand in der leblosen und sittlichen Natur, und auch gewissermaßen in der unsichtbaren Welt abbilden. Aber diese Mittel, Leidenschaften zu erweken, erfordern mehr Veranstellungen, als jene die in der Gewalt der redenden Künste sind. Sie dienen also hauptsächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenschaften, den Zweck der Feyerlichkeiten desto sicherer zu erreichen.

Die Musik hat außer der Schilderung leidenschaftlicher Aeußerungen, wovon sogleich besonders wird gesprochen werden, nur wenige leidenschaftliche Gegenstände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geschäft in dem Ausdruck der Empfindung selbst, nicht in der Schilderung der Gegenstände besteht. Doch kann sie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lärm und Verwirrung, ingleichen etwas von sittlichen Charakteren ausdrücken, und also dadurch die Leidenschaften rege machen.

Aber die Gegenstände, in denen wir in Rücksicht auf uns selbst gutes oder böses sinnlich erkennen, sind nicht die einzigen Mittel den Menschen in Leidenschaft zu setzen; sie werden noch schneller rege, wenn wir ihre Aeußerungen an andern wahrnehmen. Menschen, die wir leiden sehen, erweken unser Mitleiden, und freudige Menschen machen auch uns fröhlich, so wie der Schrecken, den wir in andern wahrnehmen, auch uns erschreckt, ob uns gleich die Ursache desselben unbekannt ist. Darum sind lebhaftige Schilderungen der Leidenschaften in ihren verschiedenen Aeußerungen, auch sehr kräftige Mittel dieselben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künstler muß demnach jede Leidenschaft in ihren Aeußerungen und Wirkungen genau kennen, und auf das lebhafteste zu schildern wissen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruck der Leidenschaften, diesem zweyten Mittel sie zu erweken, bereits anderswo gesprochen. \*) Die redenden Künste haben die meisten, aber nicht immer die kräftigsten Mittel zu diesen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angst eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menschen umständlicher, als jeder andre Künstler schildern kann; so ist doch das, was er uns sagt, nicht so allgewaltig erschütternd, als die äußerlichen Wirkungen dieser Leidenschaft, die die zeichnenden Künste durch Gesichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrücken können. Unter allen Künsten aber scheint die Musik hierzu die größte Kraft zu haben, weil sie das körperliche Gefühl und das System der Nerven am stärksten angreift. Was kann fürchterlicher seyn, als ein rechtes Angstgeschrey, das die Verzweiflung aus einem Menschen erpreßt? Dieses kann die Musik nicht nur vollkommen nachahmen, sondern durch die Harmonie und erschrecklich ins Gehör reisende Töne der Instrumente noch verstärken. Man hat deswegen zu allen Zeiten und mit Recht der Musik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenschaften, durch den starken Ausdruck derselben zugeschrieben. Eine überwiegende

\*) S. Ausdruck der Leidenschaft.

ie von ihm  
ftigen Zorn  
Gelegenheit  
Kraft ihm  
eidigungen,  
nem Feinde  
auf einmal  
und insge-  
a eine leb-  
ersündlich,  
weisend ist,  
ünftig von  
iden haben,  
or. Diese  
ungen, de-  
it, würket  
inget einen  
ht begleitet  
digten her-  
weise entste-  
Dieses die-  
ortung der  
zu erweken  
iehet durch  
eidenschaft-  
ers, wenn  
wird. Wer  
muß wissen  
henden Ae-  
, daß wir  
ns von al-  
: und so  
de Leiden-  
sie verur-  
t. Dieses  
Künste am  
walt, weil  
Vorstellung  
der Künste  
hste Sinn-  
n betacht  
als gegen-  
e, das Ab-  
die äußern  
en können.  
deren Ge-  
und Dicht-  
Gewalt ha-  
ünften ha-  
aß sie bey  
jeder

Kraft aber kann das Schauspiel haben, wenn es mit so guter Ueberlegung eingerichtet ist, daß alle Künste zugleich ihre Wirkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenschaften zu erwecken, können durch Nebenumstände, wodurch die Einbildungskraft recht erhibt wird, einen besondern Nachdruck bekommen. Es kommt, wie bereits angemerkt worden, zur Verstärkung der Leidenschaften sehr viel hierauf an; denn auch ein an sich schwacher Gegenstand bekommt durch die Mitwirkung einer lebhaften Phantasie oft eine bewunderungswürdige Stärke. Ein gewisser Virtuose hat mir gestanden, daß er in seinem Leben nie so stark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein sogenanntes Miserere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat singen gehört; obgleich die Musik in Absicht auf den Ausdruck gar nichts vorzügliches gehabt; die größte Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Versammlung und andern außer der Musik liegenden Umständen. Man wird allemal merken, daß ein Schauspiel weit stärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn sie halb leer sind; und gar ofte kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menschen wenig rühren würde, in einer großen Versammlung erstaunliche Bewegung machen. Der an sich geringe Umstand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäsar das blutige Gewand des ermordeten Dictators dem Volke vorzeigte, hat Rom um seine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlassungen und Umstände, wodurch die Phantasie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beschreiben. Der Künstler muß ein Kenner der Menschen seyn, und bey jeder Gelegenheit dessen schwache Seite zu finden wissen.

Dieses ist sowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunst, als bey

der Gelegenheit, wo sie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf sehen, daß seine Materie zu Erweckung der Leidenschaften richtig gewählt sey, das Besondere des Ausdrucks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehends leidenschaftlich seyn: kann nun mit diesem noch bey Haltung der Rede jeder Umstand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in besondere Erwartung gesetzt werden; so hat der Redner sich eine völlige Wirkung von seiner Rede zu versprechen. In Absicht auf das Leidenschaftliche im Ton, im Ausdruck und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muster vorgestellt werden. Will er Mitleiden erwecken, so stimmt in seinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichsten und kläglichsten Ausdrücke zu wählen, und braucht sehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, so ist gleich alles dieses umgekehrt; er spricht mit Entrüstung, weiß den Personen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßtesten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die geschickt sind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weise muß jeder Künstler verfahren. Bey dem Mahler müssen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umstände, mit der Art des leidenschaftlichen im Inhalt genau übereinstimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß schon etwas finstern haben. Ich habe irgendwo ein Gemähde gesehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und schon Schauder erweckenden Felsen umgeben war; aber zwischen denselben war eine Aussicht auf



das Land, da man ein paar Figuren in sehr jammernder Stellung erblickte, welches die Vorstellung des Unglücks, das diese Person betroffen, um ein merkliches verstärkte.

So muß auch in der Musik der Klägliche, oder fröhliche Gesang von einer schweren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterstützt, und von Instrumenten, die sich zum Ausdruck am besten eignen, aufgeführt werden. Und die Spieler müssen sanft, lebhaft, oder wild spielen, so wie der Inhalt es erfordert.

Am wichtigsten aber sind zur Unterstützung des leidenschaftlichen Inhalts die äußern Veranstaltungen, unter welchen das Werk der Kunst seine Wirkung thun soll. Die Anordnungen der Feste und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der schönen Künste gebraucht werden, erfordern einen Mann von großer Kenntniß und Geschmack; denn das was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unstreitig den größten Nachdruck, oder benimmt ihnen ihre Kraft. Der geringste Umstand kann alles verderben oder fruchtig machen. Wie ofte wird nicht in den Opern eine an sich rührende Scene entweder durch ungeschickte Verzierungungen, oder durch ein kleines Versehen einer Nebenperson, sogar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranstaltungen der Feyerlichkeiten sind unstreitig die schwächste Seite in Absicht auf den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste in Europa. Diese Veranstaltungen sind insgemein so, daß sie die Wirkung der schönen Künste eher hemmen, als befördern. Es ist augenscheinlich, um nur eines einzigen Beyspiels zur Erläuterung dieser Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewissen Orten, wo es Mode geworden, daß die vornehmsten im schlechtesten Anzug und beynahe mit Nachtmützen in die Kirche kommen, unendlich we-

niger Aufmerksamkeit auf den Vortrag des geistlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich ist. †) So viel sey hier von Erweckung und Verstärkung der Leidenschaft überhaupt gesagt.

Man kann schon hieraus auch das Wichtigste, was zu Befänstigung und Stillung, oder Hemmung derselben anzumerken ist, abnehmen.

Da die Leidenschaft aus einer schnellen Vereinigung des vielfältigen Guten oder Bösen entsteht, das die etwas erhitte Einbildungskraft in dem Gegenstand derselben sieht; so ist der unmittelbarste Weg zu verhindern, daß ein Mensch nicht in Leidenschaft gerathe; die deutliche Entwicklung des Einzelnen, das in dem leidenschaftlichen Gegenstand liegt. Dieses war der Hauptkünstgriff der stoischen Philosophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtrefflichen Kaisers Marcus Aurelius zu sehen ist. Denn da es die Hauptbeschäftigung dieser philosophischen Schule war, die Leidenschaften, wo möglich zu vertilgen, so ist leicht zu erachten, daß sie die besten Mittel zu diesem Zweck zu gelangen werden entdeckt haben.

R 2

Dieses

†) Es soll seit einigen Jahren in England aufgekommen seyn, daß die Pairs von Großbritannien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlament erscheint, sich im Frok und mit Stiefeln, das ist im äussersten Negligé im Oberhaus versammeln. Dies war ein offener Beweis, daß auch die Verathschlagungen in dieser hohen Versammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerksamkeit betrieben würden. Dem C. neas würde der römische Senat gewiß nicht wie eine Versammlung von Königen vorgekommen seyn, wenn die Rathsberrern in ihren Hauskleidern in der Versammlung erschienen wären.

Dieses Mittel ist fürnehmlich den redenden Künsten vorbehalten. Nur sie können den leidenschaftlichen Gegenstand so vorstellen, in solche Theile auflösen, daß er nichts reizendes mehr zeigt; sie können die Sachen, die ihrem äußern Scheine nach liebens- oder hassenswürdig, erfreulich, oder fürchterlich sind, nach ihrer innern Beschaffenheit so entwickeln, daß alles Leidenschaftliche darin verschwindet. So hat Cyneas dem Pyrrchus gezeigt, wie die Vorstellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verschwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet, \*) und so hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeynte Wichtigkeit seiner Güter eingelöst hatte, gezähmet.

Aber man muß dieses Mittel mit Vorsichtigkeit gebrauchen; denn es ist selten rathsam, sich einer vorhandenen Leidenschaft geradezu zu widersetzen. Man giehet dadurch insgemein nur Del ins Feuer. Besser ist es, daß man, auf Sokratische Art, sich anstelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine schlaue Art, durch allmähliche Entwicklung der phantastischen Vorstellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdrucks und der Nebenstände, zur Erhöhung der Einbildungskraft, angemerkt worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrücke und alles, was besänftigend ist, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenschaft gesetzten Gemüth nicht geradezu streiten. Allenfalls muß man, wenn dieses nöthig scheint, sehr kurz und nachdrücklich sprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeschickten Fürsten halten, hat in der That der unberebete Ajax das beste gesagt. \*\*)

\*) S. Eckerlich.

\*\*) S. II. IX. vl. 620. u. f. f.

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenschaften geradezu durch Machtprüche stillig gehemmt werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun stillen. Dieser erhebt das Haupt aus dem Wasser, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

Tantum vos generis tenuit fiducia vestri?

Jam caelum terramque, meo sine numine, venti  
Miscere & tantas audetis tollere moles.

Quos ego? —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Ansehen des Redners. So war auch das, dessen sich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noach hatte durch die kräftigsten Vorstellungen ihre Wuth nicht besänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er sie mit einer Hoheit, die sie gleich in Erstaunen setzet, so an:

Seyd ihr noch hier? — Der Herr, der das Schicksal  
Euern Ungott beherrscht — gebet euch,  
Euch gebet er, den Sklaven Adrame-  
lachs und Satans,  
Hundert Balken und dreyimal so viel  
Bretter und Dielen  
Von dem geradenen Sophor, gesägt, gezimmert, gestätret,  
Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.  
Murret ihr unter der Würde, so will ich den Eichbaumerspalten. u. f. w. \*)

Diese Rede machte sie plötzlich zahm.

Es ist vorher gesagt worden, daß das Mittel, die Leidenschaften durch deutliche Entwicklung des Gegenstandes derselben zu stillen, vorzüglich den redenden Künsten eigen sey. Wir müssen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künste es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Maler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts, als von Schlachten träumet, den

\*) Noachide VI. Ges.

den Muth durch folgende Vorstellung fühlen. Das Gemählde stellte auf dem Hauptgrund einen äußerst lebhaften Scharmügel vor, dergleichen Jugend das so schön gemahlt hat. Die Erfindung könnte so seyn, daß sie so gleich den jungen Krieger ins Feuer setze. Auf einem etwas großen Vordergrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verschiedene Verwundete vorgestellt werden, die theils an ihren Wunden sterben, theils unter den Händen und den Messern der Wundärzte sind. Einem Mahler, der Erfindung und Geist genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruck der Zeichnung besitzt, würde es nicht schwer werden, diese schreckliche Scene des Vordergrundes so vorzustellen, daß dem mutthigsten Krieger die Lust zum Streit vergehe. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erst die Reizungen der Wollust und allmählig die häßlichen Folgen derselben auf eine Weise vorgestellt, die die stärksten Wallungen des Geblütes stillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenschaften zu stillen, das allen Künsten gemein ist, besteht darin, daß man gerad entgegengesetzte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulassen, da von Erweckung der Leidenschaften hinlänglich gesprochen worden.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet bloß zur Beantwortung der Frage, wie das ist ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das aufgebracht zu besänftigen sey. Ist kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrschenden Leidenschaften zu heilen sey, oder wie diese ihm eingepflanzt werden sollen. Jedermann weiß, daß einige Menschen zu verschiedenen Leidenschaften so geneigt sind, daß sie die Kraft der-

selben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; sie liegen gleichsam schlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung schnell auf. So wird der Ehrgeizige, sobald er die Gelegenheit sich vorzüglich zu zeigen nur erblickt, sogleich ins Feuer gesetzt, und der Rachgierige entbrenne bey der geringsten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewissen Leidenschaften nicht die geringste Anlage zu haben scheinen. Man trifft Menschen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie schamroth worden sind.

Es ist eine sehr wichtige Frage, wie durch die schönen Künste, die Gemüther für gewisse Gegenstände fühlbar, und für andre weniger empfindsam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es ist, daß die Menschen die Reizungen und Leidenschaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derselbe Mensch, der unter einer sanftmüthigen, oder ehrfurchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen ist, eben so wird, wie die andern sind; unter einer andern Nation aber wild, ohne Empfindung der Ehre, oder sanftmüthig worden wäre; so scheint es unterschieden zu seyn, daß jede Leidenschaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß jedes von jeder Leidenschaft, wenigstens bis auf einen gewissen Grad könne gereinigt werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frage aufgeworfen wird, wie eben diese Wirkung durch die schönen Künste zu erhalten sey, dasjenige, was von der mechanischen Wirkung des Clima abhängt, von den andern Ursachen abgesondert werden.

Man siehet, ohne sich in schwere Untersuchungen einzulassen, wie die Gemüther der Menschen zu gewissen leidenschaftlichen Empfindungen allmählig gestimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglück hat untergeizigen, oder rachfurchtigen Leuten auf-

Fälle, wo  
zu durch  
mit wer-  
Wuth der  
illen. Die-  
de. Was-  
n Winden

uit fiducia

meo sine  
e, venti  
eis tollere

ig überwie-  
ners. So  
in der Roa-  
giganten be-  
ch die kräf-  
Wuth nicht  
er als Ra-  
ffen, redete  
die sie gleich

Der Herr, der  
al  
- gebeut euch,  
ven Adrame-  
Satans,  
ymal so viel  
nd Zielen  
r, geisat, ge-  
geglärret,  
en Engeln be-  
zu bringen.  
de, so will ich  
n. u. f. w. \*)  
iglich zahm.

vorden, daß  
raften durch  
Gegenstan-  
vorzüglich den  
v. Wir müs-  
och auch die  
weilen in ih-  
Mahler könn-  
ng, der von  
ten träumet,  
den

aufgezogen zu seyn, hat auch das Vorurtheil eingefogen, daß der Beiß des Geldes, der höchste Wunsch des Menschen seyn, und daß man nie eine Beleidigung verzeihen müsse. Daraus läßt sich schließen, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt werden. Da sie den gemeinen Vorstellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben könnten, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, so müßte man solche Werke der Kunst, die zu Tilgung oder Erwekung gewisser Leidenschaften eingerichtet sind, täglich ansehen. Pythagoras hielt seine Schüler an, alle Morgen und Abend durch die Musik gewisse Empfindungen in sich zu erregen, und der berühmte Pensilvanier Fränklin, einer der größten und feinesien Köpfe unserer Zeit, meldet in einem Schreiben, einem seiner Freunde, der ihm in Notizen gesetzte Lieder geschickt hatte, daß er davon gute Wirkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparsamkeit erwarte. †) In großen Städten, wo täglich dramatische Schauspiele aufgeführt werden, könnten diese dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt also ist hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch solcher Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, die Vorstellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlagen gewisser Neigungen ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen sind; darin leidenschaftliche Gegen-

†) I like your ballad, and think it well adapted for your purpose of discountenancing expensive foppery and encouraging industry and frugality. If you can get it generally sung in your country, it may probably have a good deal of the effect you hope and expect from it. Letter to Mr. Newport in Franklin's Experiments and observations on Electricity &c. London 1769. 4. S. 437.

stände und die Leidenschaften selbst, mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geschildert werden, als gewisse Mittel können angesehen werden, Neigungen und Leidenschaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegsdiensten zu erwerbenden Ehre sprechen hört, und nichts, als dahin abzielende Bücher zu lesen bekommt, von dieser Art Ehrbegierde entflammt wird, und wenn das anhaltende Lesen etwas schwärmerischer Andachtsbücher, die Leute zu Pietisten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret; so kann man daher denselben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenschaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

Und so können auch die andern Künste zu gleichem Zweck dienen. Indem sie leidenschaftliche Gegenstände und Leidenschaften selbst kräftig schildern, erweken sie allemal in uns gewisse daher entstehende Empfindungen, und verstärken dadurch allmählig unser Gefühl der Zuneigung, oder Abneigung; denn es ist offenbar, daß wir endlich herrschende Neigung oder Abneigung für solche Gegenstände bekommen, die wir ofte mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunst scheinen die Lieder in dieser Absicht die größte Kraft zu haben, wie an seinem Ort umständlicher angemerkt werden ist. \*) Wie das Lächerliche hiezu diene, ist bereits gezeigt worden. \*\*)

Schriften und andere Werke des Geschmacks, die besonders darauf abzielen, die Menschen zu heilsamen Leidenschaften zu reizen, oder schädliche zu schwächen, verdienen die höchste Achtung von einer ganzen Nation. Wie

\*) S. Lied.

\*\*) S. Lächerlich.

Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nutzens solcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worinn die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Besten, und jede zur allgemeinen und besondern Glückseligkeit abzielende Leidenschaft eben so reizend vorgestellt würde, als die Wollust, in so manchem Werke des Wiges geschildert wird? Wann anstatt bloß lustiger oder witziger Lieder, eben so angenehme zu jener höhern Absicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht seyn, die Gemüther der Jugend von dem schädlichen der Leidenschaften zu reinigen, und das heilsame derselben zu verstärken? Fürnehmlich aber würde diese große Wirkung alsdenn dadurch erhalten werden; wenn die Gesetzgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch solcher Werke, besonders zu lenken suchten. Mit welcher Begierde siehet man nicht die Menschen in öffentliche und Privatconcerte laufen, und wie nützlich würden diese nicht seyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruck in ihrer Gewalt haben, anstatt der Concerte, die insgemein nichts, als ein künstliches Geräusche vorstellen, Lieder, wie die, von denen wir so eben gesprochen, abgesungen würden?

Aristoteles sagt, das Trauerspiel diene durch Erwekung des Mitleidens und Schreckens, die Gemüther von dergleichen Leidenschaften zu reinigen; aber er erklärt sich nicht, auf was Art dieses geschehe. Es scheint natürlicher zu seyn, daß der, der ofte zum Mitleiden bemogen wird, dadurch weicherzig, und wer öfters in Schrecken gesetzt wird, furchtsam und schreckhaft werde. Also würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grausamkeit und Berwegenheit gereinigt

werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden.\*)

Die Untersuchung der Frage, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt gemacht, oder gegen dieselben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weise auf den zweyten Hauptpunkt dieses Artikels, der die Behandlung und Schilderung derselben betrifft, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zweck am besten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künstler, daß er die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Neuserungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Wirkungen, zu schildern wisse. Die wichtigsten Werke der Kunst betreiben vornehmlich dieses Geschäft. Das Heldengedicht und das Trauerspiel beruhen fast ganz darauf.

Getreue, zugleich aber lebhaftere Schilderungen der Leidenschaften, nach den verschiedenen Graden ihrer Stärke, von den ersten Regungen an, wodurch sie entstehen, bis auf den höchsten Grad ihres vollen Ausbruchs und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Personen und den besondern Umständen, herrühren, gehören zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers, der vornehmlich in Absicht auf diese Verrichtung ein großer Kenner des menschlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens seyn sollte.

Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln fassen wollte: wo nicht das Gemüth des Künstlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, sich selbst in jede Leidenschaft zu setzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht.

R 4

terricht.

\*) S. Trauerspiel.

selbst,  
nenden  
childert  
können  
en und  
er aus  
Wenn  
als der  
als da  
sen be  
egierde  
as an  
erischer  
ietisten  
beydes  
an da  
andere  
nachen,  
t wer-

andern  
n. In  
nstände  
ig schil  
ins ge  
findun  
allmäh  
g, oder  
ar, daß  
ng oder  
nde be  
bergmü  
en oder  
t allen  
Lieder  
raft zu  
nständ  
Wie  
bereits

rke des  
auf ab  
en Lei  
ädliche  
höchste  
Nation.  
Wie

terrichtet. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopstok ein Engel oder Teufel seyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüthen, und mit dem Ulysses bey den größten Gefahren kalblütig seyn, nachdem die Umstände es erfordern. Er muß selbst alles fühlen, was er an andern schildern will. Dies ist die vorzügliche Gabe, wodurch er sich von andern Menschen unterscheidet. \*)

Freylich wird der Künstler, der mit diesem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menschen in ihren leidenschaftlichen Aeußerungen mit einem scharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch eine philosophische Kenntniß der Tiefen des menschlichen Herzens besitzt, in seinen Schilderungen noch größer seyn. Was man also über diesen Punkt dem Künstler empfehlen kann, beruhet bloß auf eine genaue und aufricht aufmerksamste Beobachtung der Menschen, und ein anhaltendes ganz besonderes Studium der Charaktere und Leidenschaften, welches er in dem täglichen Umgange und in der Geschichte der Völker treiben kann.

Sehr selten thut ein Mensch im Guten, oder im Bösen etwas großes, daran nicht die Leidenschaften den größten Antheil haben. So oft also der Künstler in menschlichen Handlungen das Große wahrnimmt, soll

\*) Mancher glaubt den moralischen Charakter des Dichters aus den von ihm gedruckten Gefinnungen, die in seinen Gedichten zerstreut sind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Vötheit und Gottlosigkeit eben so gut schildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, so werden die Folgerungen, die man aus leidenschaftlichen Schilderungen auf den sittlichen Charakter des Dichters ziehen will, sehr unsicher. Auf die Größe des Geistes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke seiner Schilderungen allemal sicher schließen. Aber die Größe ist nicht immer ein Beweis der Güte.

er sein Menschenstes thun zu versuchen, sich selbst in die Empfindung zu setzen, in der er die Möglichkeit so zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um sich in die wahre Lage der Sachen, in die Denckungsart, und in die Empfindungen zu setzen, deren Aeußerungen man an andern wahrgenommen hat, und ehe man in sich selbst nur die Möglichkeit derselben empfindet. Darum halten so viele Menschen gewisse Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich; weil sie selbst die Kräfte, wodurch sie bewürkt worden, nicht zu fühlen vermögend sind. Darum werden auch nur außerordentliche Genie, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragischen Dichter von Athen, Milton, Shakespear, Klopstok sind, die mit der äußersten Anstrengung der Kräfte sich in alle Gemüthsaffnungen setzen können, die alles empfinden wollen; was Menschen empfinden können, die sich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, sie sey gut oder böse, zu erheben suchen, um ihren Ursprung in sich selbst zu empfinden, — nur solche Männer werden im Ausdruck aller Leidenschaften groß seyn.

Wir wollen das, was dem Künstler über den Ausdruck der Leidenschaften zu sagen ist, in eine einzige Regel zusammenfassen. Er übe sich mit dem hartnäckigsten Fleiß, alles, was er auszudrücken hat, selbst wohl zu empfinden, und wage sich an keine Schilderung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu setzen. Denn es ist unmöglich Empfindungen auszudrücken, die man selbst nicht hat. \*) Nun ist es Zeit die Anwendung der seltenen Gabe jede

Leiden-

\*) Davaus folget, daß man den sittlichen Charakter eines Dichters sicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrücken im Stande ist.

Zeit  
zum  
der  
ter  
zum  
wie  
dem  
sich  
gen  
erw  
sehr  
herr  
alle  
und  
lich  
dab  
genc  
net,  
Die  
Kün  
Leide  
woll  
ders  
E  
einig  
me  
Han  
seyn  
scha  
ist ei  
Sell  
wür  
oder  
len,  
aller  
schar  
bung  
liche  
Aufs  
berg  
Den  
gleich  
dene  
deln  
der  
wir  
ren  
Erst

Leidenschaft zu schildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier entsteht also die Frage, wie der Künstler seine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenschaften zum besten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenschaftlichem Inhalt in dieser Absicht behandeln soll.

Ich kenne nur dreyerley Wirkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten sind. Sie können erstlich sehr unterhaltend und angenehm seyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenschaften, ihre Wirkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geschehen, daß wir dadurch für einige Leidenschaften eingenommen, für andern aber gewarnt, oder davon abgeschreckt werden. Diese dreyfache Wirkung muß der Künstler allemal bey Behandlung der Leidenschaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieser drey Punkte besonders betrachten.

Daß es für Menschen von einiger einiger Empfindsamkeit eine angenehme Unterhaltung sey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu seyn, wobey die verschiedenen Leidenschaften in Wirklichkeit kommen, ist eine durchgehends bekannte Sache. Selbst die Scenen, wobey die mitwirkenden Personen bloß widrige, oder schmerzhaftes Leidenschaften fühlen, gefallen uns, wenn wir außer aller Verbindung damit, bloße Zuschauer derselben sind. Die Beschreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms; eines gefährlichen Ausfalls; einer hitzigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menschen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich sind, welche die handelnden Personen erfahren. Es ist der Absicht dieses Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieser wirklich seltsamen Erscheinung aufsuchen.

Warum sehen wir so gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchst unangenehm wären, wenn wir uns selbst darin verwickelt fänden? Jedermann weiß, wie Lucretius dieses erklärt.

Suave mari magno turbantibus  
aequora ventis

A terra magnum alterius spectare  
laborem.

Non quia vexari quemquam est  
iucunda voluptas,

Sed quibus ipse malis careas quia  
cernere suave est. \*)

D. i. Es ist angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewässer stürmen, vom Lande die Noth der Menschen anzusehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängstigt werden; sondern weil es überhaupt ergötzt Ungemach zu sehen, davon wir selbst frey sind.

Im Grund erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es ist eben die Frage, warum das Anschauen des Ungemachs, das uns selbst nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm gesehen zu haben, der zwey unweit der Küste in der See befindliche Schiffe in große Noth setzte, wobey ich selbst viel Angst und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen Scenen der Furcht und des Schreckens zu sehen, ob man gleich voraussieht, daß man selbst dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindsamer Mensch zum zweytenmale solche Scenen zu sehen verlangen, die wirklich mit einer traurigen Catastrophe, sich endigen. Wenn wir mit Begierde zusehen, wie Menschen bey einem Schiffbruch das äußerste thun, sich zu retten, so wenden wir doch gern die Augen weg, indem

R 5

dem

\*) Lucret. L. II. vs. 1. seq.

dem wir sie umkommen sehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringste Vergnügen.

Aus diesen Beobachtungen folget, daß der Mensch überhaupt eine Neigung hat, leidenschaftliche Scenen, sie seyen angenehm oder unangenehm, zu sehen, wenn nur dabey kein wirkliches Unglüt geschieht. So lange wir hoffen, oder wissen, daß die Menschen, die wir in Noth sehen, sich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was sie empfinden; wir leiden gern mit ihnen; bestreben uns, sie zu retten, arbeiten und schwitzen vom bloßen Zuschauen, wie sie selbst; die Hoffnung, daß sie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verschiedenen durch einanderlaufenden Gemüthsbewegungen, auch das Unangenehme empfinden; nämlich die Wirklichkeit und die Kräfte der Seele. Der erste Grundtrieb unsers ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besitzen, und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bey jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung, so lange nicht eine gänzliche Catastrophe uns der Wirklichkeit beraubet, oder sie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenschaften, in so fern die Seele sich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm sie sonst seyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenschaftlicher Scenen sind, entstehen, wiewohl in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin wirklich begriffenen Personen fühlen; und aus diesem Grunde gefallen uns diese Scenen, sowohl in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet sich zwischen den wirklichen und nachgeahmten Scenen dieser Unterschied, daß wir in den letztern die Catastrophe selbst noch sehen mögen, die in den Wirklichen zu schmerzhaft seyn würde; weil wir dort immer noch die Vorstellung haben, daß die Sachen nicht wirklich sind.

Daher kommt es, daß man den Künstlern empfehlet, das wirkliche Unglüt, womit traurige Scenen sich endigen, nicht gar zu lebhaft zu schildern, damit nicht ein bloß reiner Schmerz, ohne Beymischung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künstler überhaupt das Widrige in den Scenen nicht bis zum Ekstatischen treiben, \*) welches nur Abscheu verursachen würde.

Wer also für diesen Zweck arbeitet, kann jeden leidenschaftlichen Gegenstand wählen, wenn er sich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben. Weil sonst empfindsame Menschen Auge und Ohr von seinem Gegenstand abwenden würden. Der Künstler muß wohl überlegen, daß die Absicht solcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Wirklichkeit, die aus verschiedenen Empfindungen entsteht, zu unterhalten, ohne sie durch allzuheftige Eindrücke zu ermüden, oder die Leidenschaften auf einen Grad zu treiben, wo sie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung anzurichten. Solche Werke müssen auf das Gemüth die Wirkung haben, welche man in Absicht auf den Körper von allen zur Gesundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet. Auch diese werden schädlich, wenn sie zu heftig sind. Dieses haben verschiedene neuere Dichter in Trauerspielen, wo man doch keinen andern Zweck, als eine solche Gemüthsübung entdeket, nicht wol bedacht; daher sie auf das Bourtheil gerathen sind, sie müßten sich hauptsächlich bestreben, die Leidenschaften recht heftig zu reizen, und deswegen den Gegenständen, wodurch sie sollten erweckt werden, eine rechte Abscheulichkeit, oder eine so ausnehmende sinnliche Kraft zu geben, daß die

\*) Man sehe einige hierüber gemachte Anmerkungen in dem Artikel Entsetzen.



die Zuschauer recht erschüttert werden, und ihnen, wie man sagt, die Haare zu Berge stehen sollten. Wo die Leidenschaften bloß zur Unterhaltung des Zuschauers, und gleichsam nur zu einer gesunden, aber angenehmen Gemüthsübung geschildert werden, da beleiße sich der Künstler einer schicklichen Mäßigung: stärkere Erschütterungen aber verspare er auf die besondern Gelegenheiten, wo man die Absicht hat, Gemüther von herrschenden verderblichen Uebeln zu heilen; so wie man bey ähnlichen körperlichen Umständen den Körper auch außerordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenschaftlichen Inhalts auch die Absicht haben, andere dadurch, als durch Beyspiele, von der Beschaffenheit, von den Wirkungen und den guten und bösen Folgen der Leidenschaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch was für unerwarteter Dinge der in Leidenschaft gesetzte Mensch fähig ist; wie hoch er sich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte, wodurch in der sittlichen Welt das meiste ausgerichtet wird, und die seltsamen und bisweilen unerwarteten Eigenschaften der verschiedenen Gemüthsbewegungen kennen; welches uns in den Geschäften mit andern sehr nützlich werden kann. Ueberhaupt kann man sagen, daß der Mensch nirgend größser, auch nie kleiner erscheint, als in dem leidenschaftlichen Zustand. Er kann darin unsre Bewundrung und unsre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Bösen das äußerste, dessen er fähig ist, sehen läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenschaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menschen eine höchst wichtige Sache sey, bedarf keines Beweises. \*)

\*) Man sehe einige hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Größe.

Dieser Zweck wird am besten durch epische und dramatische Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grund gelegt werden, die Verwickelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen; die verschiedenen und ofte gegeneinander laufenden Intressen der Personen, geben dem Dichter, wenn er nur ein scharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menschen ist, die Gelegenheit, jede Leidenschaft in ihren Ursachen, in ihrem Ursprung, in den Graden und Gestalten, die sie nach dem Stand und dem Charakter jeder Personen annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen, auf das lebhafteste zu schildern, wodurch auch seine Leser oder Zuhörer Kenner der Menschen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngespinnsten aufhalten. Wir müssen den Menschen in seinen Leidenschaften gerade so sehen, wie er wirklich ist. Der Dichter muß die verschiedenen Umstände der Handlung und die verschiedenen Vorfälle, ingleichen die Nebenpersonen so bestimmen, daß das Spiel der Leidenschaften sich auf eine wahrhaftige und natürliche nicht romantische Weise entwickele. Es ist deswegen gut, daß die Handlung selbst nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen sey; weil dieses der ausführlichen Schilderung der Leidenschaften hinderlich ist. Die Umstände der Handlung müssen so gewählt seyn, daß die wahre Entwicklung und die mannichfaltigen Wendungen, die jeder Leidenschaft eigen sind, in einem hellen Licht erscheinen. Fürnehmlich aber muß der Dichter sich angelegen seyn lassen, nicht nur die äußerlichen, sichtbaren Wirkungen der Leidenschaften, sondern vorzüglich das Innere derselben zu schildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Mensch sich die

nan den  
wirkliche  
nen sich  
zu schil-  
reiner  
ung des  
nd daß  
idri-  
m Ek-  
nur Ab-

arbeitet,  
Gegen-  
nur in  
nicht zu  
pfindsa-  
von sei-  
würden.  
gen, daß  
in geht,  
in der  
die aus  
entsteht,  
ch allzu-  
t, oder  
Brad zu  
uns mit  
Verwir-  
Werke  
Wür-  
Absicht  
Gesunde  
te abzie-  
t. Auch  
n sie zu  
verschie-  
rspielen,  
wek, als  
entdeket,  
auf das  
müßten  
die Lei-  
zen, und  
wodurch  
e rechte  
ausneh-  
en, daß  
die

gemachte  
Entzogen.

die Haare ausrauft, als, wenn der Dichter uns den inneren Zustand schildert. Gar ofte äußert sich die heftigste Leidenschaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verstellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anscheinender Gelassenheit die heftigsten Bisse der Rache, des Hasses, der Habsucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Mensch hat Gelegenheit das äußere der verschiedenen Leidenschaften durch seine Beobachtungen zu kennen; aber zur lebhaften Vorstellung des innern Zustandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakespear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Absicht auf die dritte Wirkung der Werke dieser Art ob, seine Schilderungen so einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenschaften heilsames haben, geneigt, und vor dem schädlichen derselben gewarnt werden. Zu diesem Ende müssen allemal die eigentlichsten und kräftigsten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So sind in der Ilias der Stolz des Agamemnon's, die Hitze und der unüberwindliche Eigensinn des Achilles; im Messias die Wuth des Philo, und in Bodmers biblischen Gedichten die herrschende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit solchen Farben geschildert, daß man sogleich für oder gegen diese Leidenschaften eingenommen wird. Durch solche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edler und das Hässliche niedriger Leidenschaften sogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das widerliche und ängstliche gewisser Leidenschaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereinigt, und zu diesen geneigt gemacht. Wer ofte Furcht und Angst empfunden hat, wird sorgfältig, sich vor allem zu hüten, was diese höchst unangenehme

Leidenschaften erwecken kann. Vielleicht hat Aristoteles mit seiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerspiel dieses sagen wollen. Man sollte allerdings denken, daß die Angst und Verzweiflung, darin wir einen Menschen über seine verübten Verbrechen sehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrücke in uns machen sollten, die uns für immer, vor solchen Verbrechen zu schützen, stark genug wären. Der Künstler soll darum in der Behandlung der Leidenschaften immer darauf sehen, daß dergleichen wichtige Eindrücke von denselben in den Gemüthern zurück bleiben. Es ist aber nicht genug, daß er die Leidenschaften selber so schildere, daß sie uns reizen oder abschrecken; auch ihre Folgen muß er diesem Zweck gemäß heranzubringen wissen. Den, der sich schädlichen Leidenschaften ohne Widerstand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchst wahr scheinliche Weise, in so nachtheilige und unglückliche Umstände gerathen lassen, daß er sich auf keinerley Weise, oder doch nur durch die äußerste Anstrengung seiner Kräfte, und nachdem er sehr viel ausgestanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben so lebhaft die Vortheile heilsamer Leidenschaften vor Augen zu legen wissen. Er muß zeigen, wie Wuth und Herzhaftigkeit die besten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die sicherste Rache gegen gewisse Feinde; Eifer für das allgemeine Beste, der geradeste Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenschaft ihre eigene Belohnung sey.

Hiezu dienet auch noch, daß solche Personen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene durch die Schilderung erweckten Eindrücke noch mehr verstärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beschreibung der leicht-

leid  
Ein  
pfu  
die  
ung

S

E

D

Z

M

D

S

Die

dent

dam

denf

und

Das

lege

Alte

ben

W

Wer

über

scha

fen.

einer

scha

entfi

Der

leide

ke P

oder

wert

Den

Kun

gene

dem

schei

\*)

\*\*)

leichtfertigen Wollust, welche die Einwohner in Lud beherrscht, empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen beschwern macht, ungemein verstärkt.

— den Seraph

Ärbete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;

Estrafende Worte fürzten von seinen Lippen; er sagte:

O! des Unsinns! der göttliche Geist verhauchet sein Feuer

In der Eitelkeit Dienste; da liegt die Stärke der Seele

Niedergedrückt, vertilgt der große Gedanke, die Freude

Daß der Schöpfer sie ewig erschuf. u. (s. w. \*)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig ist, dem Nachdenken des Lesers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenschaften die Eindrücke des Guten und Bösen unauslöschlich werden. Das Drama giebt dazu die beste Gelegenheit, und nicht selten haben die Alten mit Vortheil die Chöre desselben dazu gebraucht.

### Leidenschaftlich.

(Schöne Künste.)

Wir haben uns im gegenwärtigen Werk dieses Wortes oft bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenschaften angehet, dadurch auszudrücken. So nennen wir einen Ausdruck, einen Ton, einen Gegenstand leidenschaftlich, wenn er aus Leidenschaft entsteht, oder abzielt, sie zu erwecken. Der Stoff eines Werks der Kunst ist leidenschaftlich, wenn in diesem Werke Leidenschaften, oder Aeußerungen, oder Gegenstände derselben geschildert werden. Wir begreifen unter dieser Benennung auch das, was die alten Kunstrichter das *παθος*, pathetisch, genannt haben, in so fern sie es von dem *ἦθος*, von dem sittlichen unterscheiden. \*\*)

\*) II Gesang.

\*\*) S. Sittlich.

### Leitton.

(Musik.)

Man kann dieses Wort füglich brauchen, um in der Musik einen solchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weise auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl desselben zum voraus erweckt. So leitet im aufsteigenden Gesang die große Septime natürlicher Weise in die Octave; weil jeder fühlt, daß sie nun nothwendig folgen müsse. Es giebt in der Musik mehrere Töne von dieser Art; der vornehmste aber ist die erwähnte große Septime, die insgemein das *Subsemitonium Modi*, von den französischen Tonsetzern *ton, oder note sensible* genannt wird. Wenn also in der Harmonie irgendwo anstatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man ist, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meistens die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, ist; \*) so ist diese der Leitton, weil sie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erweckt, dessen große Septime sie ist.

Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leitöne, die unter dem französischen Namen *ton sensible* nicht begriffen sind. So ist bey jedem Hauptschluß die Dominante in dem Bass der Leitton, weil sie allemal die Erwartung des Tones, dessen Quinte sie ist, erwecket. Ferner ist die kleine Septime in dem wesentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieselbe allezeit einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß. \*\*)

Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leitöne statt. Wenn man z. B. in dem Ton *Cdur* her-

\*) S. Ausweichung.

\*\*) S. Septimenaccord.

heraufsteiget, und auf die große Septime h gekommen ist; so muß man nothwendig von ihr auf e steigen: und so kann man im Heruntersteigen, wenn man auf den Ton f gekommen ist, auf demselben nicht stehen bleiben, sondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben so wird in dem Gesang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein x, welches der Tonart nicht zuehört, erhöht worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier stehenden Beyspielen:



Hier und in allen ähnlichen Fällen ist der erhöhte Ton ein Leitton, in den über ihn liegenden halben Ton; weil er im Grunde nichts anders, als die große Septime einer neuen Tonica ist. \*) Und so leiten auch die durch b oder ♯ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:



Denn sie sind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tonnes, dahin man gehen will, und müssen in die Terz der neuen Tonica treten.

So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den sogenannten Tritonus \*\*) gestiegen, oder gefallen ist, auf demselben nicht stehen bleiben; sondern man muß nothwendig im er-

\*) S. Ausweichung.

\*\*) S. Tritonus.

sten Fall noch einen Grad über sich, im andern aber einen Grad unter sich gehen.



Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird; so muß auch diese derselben Regel folgen; so daß man nach dem Aufsteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton, (nach Beschaffenheit der Tonart) zurücktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder steigen muß.



Alle diese Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen gesagt worden ist, hinlänglich erklärt.

In der Phrygischen Tonart aber leidet diese Regel eine Ausnahme, wenn man durch das Heruntersteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig stehen bleiben.



So kann man auch nach dem Absteigen auf eine kleine Quinte stehen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derselben macht;



Weiß

We  
rein  
folg

wer  
dies  
time  
nenn  
genc  
der  
Gelt  
lich



auf d



Ne  
das a  
lich v  
hör  
Grun  
von d  
Heran  
nen G  
muß.

Der  
ist, a  
gebun

Weil in diesem Fall der letzte Ton die reine Quinte des Grundtones ist, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Discantschluß in dieser Tonart, indem die große Septime, anstatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden ist, zum Gebrauch der sonst verächtigen großen Certe Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß, anstatt so zu stehen;



auf diese Weise gemacht worden.



Ueberhaupt also kann man sagen, daß alle Töne, die gegen den wirklich vorhandenen, oder von dem Gehör schon zum voraus gefühlten Grundton dissoniren, Leitöne sind, von denen man nothwendig, durch Heraus- oder Heruntertreten um einen Grad in die Consonanz kommen muß.

## L i c h t.

(Mahlerey.)

Der Mahler, dem daran gelegen ist, alles was zur Kunst der Farbengebung gehört, gründlich zu erken-

nen, hat über die Beschaffenheit und Wirkungen des Elements, wodurch uns die Körper sichtbar werden, verschiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunst nicht vernachlässigen kann. Wir wollen die wichtigsten davon hier auseinander setzen, und dem Künstler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung dessen, was er dadurch zum Behuf der Kunst lernen wird, anheim stellen.

Zuvorderst muß das Licht, als die Ursache der Farben angesehen werden, weil kein Körper Farbe zeigt, als in so fern Licht auf ihn fällt. Der Gegenstand also, oder der Theil desselben, der des Lichts völlig beraubt ist, muß nothwendig schwarz scheinen, von welcher Art sonst seine Farbe am Licht sey. Der Körper sey roth, gelb oder blau, so bald einem seiner Theile das Licht benommen ist, wird derselbe Theil schwarz.

Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, so lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert sich dieses Roth, und wird heller, oder dunkler. Nur das allerhöchste wieder abprellende Licht, ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß. die Farbe des Körpers mag seyn, von welcher Art man wolle.

Dieses sind bey der Farbengebung höchst wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenstandes aus dieser Wirkung des Lichts entstehet. Um diese Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu setzen, müssen wir hier eine kleine Ausschweifung machen.

Es wird in der Naturlehre gezeigt, daß man sich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallelaufende Linien vorstellen könne, und daß die

Stärke

über sich,  
unter sich



zung der  
te wird;  
Regel fol-  
Aufstei-  
nothwen-  
r ganzen  
der Ton-  
aber um  
gen muß.



rch das,  
n gesagt  
rk.

art aber  
snahme,  
ersteigen  
e Tonica  
nothwen-



n Abstei-  
ben blei-  
Schluß

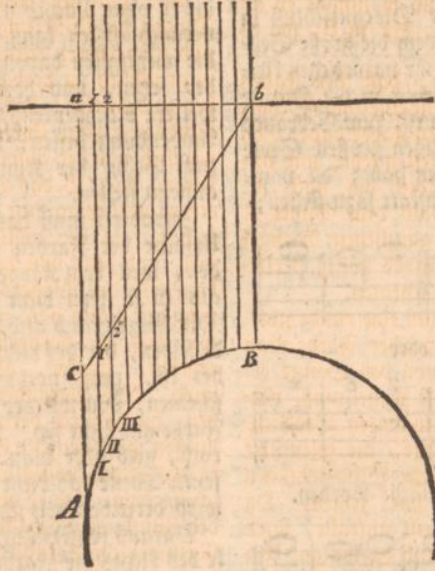


Der Mahler, dem daran gelegen ist, alles was zur Kunst der Farbengebung gehört, gründlich zu erken-

Weil

Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abstand der Punkte, in welchen zwey nächst an einander liegen-

de Linien auffallen, könne geschätzt werden. Dieses vorausgesetzt stelle man



sich in dieser Figur die geraden parallelaufenden Linien  $a A I, 2 II$  u. s. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und  $a b$  sey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtstrahlen in rechten Winkeln durchschneidet;  $b c$  ein Faden von derselbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen schief durchschneidet;  $A, I, II, B$  aber ein Faden von derselben Farbe in einen Zirkelbogen gekrümmet.

Das bloße Anschauen der Figur zeigt, daß über der ganzen Länge des Fadens  $a b$ , das Licht in gleicher Stärke verbreitet sey; weil die Punkte  $a 1, 1 2$ , u. s. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander absehen. Darum wird der Faden  $a b$  in seiner ganzen Länge dieselbe Farbe zeigen. Eben so siehet man, daß auf dem Faden  $b c$  das Licht auch durch

seine ganze Länge 'gleich' ist; weil die Punkte  $c 1', 1' 2''$  u. s. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie  $b c$  gleich weit aus einander stehen. Also wird auch dieser Faden durchaus einerley Farbe haben; aber sie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens  $a b$ , weil das Licht, das auf den Faden  $b c$  fällt, um so viel schwächer ist, als das, was auf  $a b$  fällt, um so viel als die Linie  $c 1'$  länger ist, als die Linie  $a 1$ . Der Faden  $b c$  wird also ein dunkleres Roth haben, als der Faden  $a b$ .

Mit dem Faden  $A I B$ , verhält es sich ganz anders. Man siehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts sich in jeder Stelle verändert; denn bey  $B$  fallen die Strahlen näher an einander auf den Faden, als bey  $A$ . Der Abstand der Punkte  $A I$  ist der größte,  $I, II$ , etwas kleiner,  $II, III$ , wieder

wi  
ist  
sch  
stä  
etr  
St  
am  
A I  
turu  
B n  
mer  
was  
ist,  
des  
ren  
F  
te  
voll  
leud  
mög  
tung  
wird  
der  
wo  
sie a  
Licht  
Zwi  
wird  
Kug  
Sch  
seyn  
Kug  
ben  
denn  
eben  
ande  
Farb  
selbi  
höch  
völl  
ment  
ber  
Sch  
Farb  
Kug  
Zell  
die  
nich  
ange  
Z

wieder etwas kleiner u. s. f. Darum ist das Licht zwischen A und I am schwächsten; zwischen I und II etwas stärker; zwischen II und III wieder etwas stärker, und so nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am stärksten ist.

Daraus folget, daß der Faden A B auf jeder Stelle eine andre Schattirung seiner rothen Farbe habe. Bey B wird sie am hellsten seyn, und immer dunkler werden bis nach A: was aber unterhalb dem Punkt A ist, wird wegen gänzlichem Mangel des Lichts seine Farbe völlig verlieren, und schwarz scheinen.

Man stelle sich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; diese Kugel muß, vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die sie hat, zeigen. Da wo das höchste Licht auffällt, wird sie am hellsten, und da wo gar kein Licht hinfällt, wird sie schwarz seyn. Zwischen diesen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine besondere Schattirung haben: welches nicht seyn würde, wenn man anstatt der Kugel einen flachen Teller von derselben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben so starkes Licht fällt, als auf jeden andern; so bleibt die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieselbige. Also machet die von der höchsten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten, allmählig abnehmende Stärke desselben, und die daher entstehende Mannichfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir sie als eine Kugel, und nicht, als einen flachen Teller sehen. Daher ist klar, daß die Gestalt der Körper, in so fern sie nicht mehr durch die Umrisse kann angedeutet werden, allein von der all-

Zweyter Theil.

mähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Also hat der Mahler vor allen Dingen die Wirkung des stärkeren und schwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Ursachen herkomme, nämlich von der absoluten Menge desselben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas neblichter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherstehenden Figur erhellet, stärker, oder schwächer wird. Die Veränderung der Farben, die dadurch verursacht werden, müssen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig seyn, und er muß diesen Theil der Kunst, mit der Genauigkeit eines Naturforschers studiren, wie Leonardo da Vinci gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrifft die Natur, oder Farbe des Lichts selbst; weil auch dieses die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. s. f. Man setze, daß der Mahler in seinem Zimmer einen vor ihm stehenden Gegenstand zu malen habe, der bloß vom Himmel, oder von dem durch die Fenster einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenschein erleuchtet wird. Ist die Luft hell und rein, so kommt alles Licht von dem blauen Himmel; ist die Luft mit weißen Wolken überzogen, so kommt es von diesen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blis, als dieses Weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft schon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch diesen Einfluß des Lichts auf die Farben genau erforschen.

geschäzt  
steht stelle

weil die  
ebenfalls  
Linie b c  
hen. Also  
rchaus ei-  
ie wird ei-  
n, als die  
das Licht,  
lt, um so  
was auf  
Linie c r  
r. Der  
dunkleres  
a b.  
verhält es  
siehet aus  
des Lichts  
er; denn  
näher an  
als bey A.  
I ist dei-  
e, II, III,  
wieder

sehen. Am wichtigsten ist diese Kenntniß in Absicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahenden Gegenstände zurückgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte besonders gehandelt werden.\*)

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, ist sein Einfluß auf die Haltung und Wirkung. Man findet nämlich, daß derselbe Gegenstand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Ansehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß sich alle darauf befindliche Dinge besser, oder schlechter ausnehmen, das Auge reizen, oder ihm gleichgültig werden; nachdem ein stärkeres, oder schwächeres Licht darauf fällt, oder nachdem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeschränkt ist, oder nachdem das eingeschränkte Licht in einem kleinen oder großen Winkel von der rechten, oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Diese Betrachtung wird sehr weitläufig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Wirkung des Lichts auf das Gemähl überhaupt mit Sicherheit nutzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hieher gehörige Beobachtungen sind in dem Artikel über die Haltung bereits angeführt worden.

Auf die Wirkung der Stärke und Schwäche des Lichts muß der Mahler aufmerksam seyn: jede mahlerische Scene, sowohl in der leblosen Natur, als in der sittlichen Welt, bey hellem und dunkeln Himmel, bey Sonnenschein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Auge eines wahren Künstlers betrachten. Je mehr er sich darinn übet, je mehr Vortheile wird er entdecken, die bald das stärkere, bald das schwächere

\*) Widerschein.

Licht dem Gegenstand giebt. So wird er finden, daß ein sehr starkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches widerscheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähltes schädlich ist; indem die hellen und dunklen Stellen, in einiger Entfernung, wie abstechende Flecken aussehen. Bey gewissen Anordnungen der Gegenstände wird er gewahr werden, daß ein schwaches Licht alles matt macht, ein starkes aber eine unangenehme Zerstreung kleiner, heller und dunkler Massen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyspiel des da Vinci seine Bemerkungen aufschreibt; auch bisweilen, wo er besonders gute Wirkungen des Lichts wahrgenommen hat, sich derselben durch flüchtige Entwürfe versichert. Die Fälle, wie man die Gegenstände in der Natur angeordnet antrifft, sind unendlich; mancher Anordnung ist ein starkes Licht vortheilhaft, da ein schwächeres bey einer andern Anordnung bessere Wirkung thut. Es ist nöthig dem Mahler, der seine Kunst von Grund aus studiren will, dergleichen mannichfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erst sich selbst überzeuge, daß die Kunst unerschöpflich sey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

In Ansehung der Verbreitung, oder Ausdehnung des Lichts ist zuwiderst anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche sich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen bloß von einer Seite das stärkste Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite der Gegenstände trifft, da die andre Seite bloß von weit schwächerem widerscheinenden Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht ist das Tageslicht, auf freyen uneingeschränkten Plätzen, wo jeder Gegenstand sowohl von oben, als von jeder



Seite her, dasselbe Licht empfängt. Das eingeschränkte Licht entsteht entweder vom Sonnenschein auf freyen Plätzen, oder daher, daß die Gegenstände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, oder Höhen so bedekt sind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf sie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenster hat, oder an dem Fuß hoher Berge, und ansehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer, oder mehreren Seiten auffangen.

Bald thut das allgemein verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeschränkte Licht die beste Wirkung, nachdem die Anordnung und andre Umstände des Gemähltes beschaffen sind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten ist, und daß die Schatten, weil sie gemäßiget sind, nicht als schwarze Fleken erscheinen. Nur für einzelne Gegenstände, wie die Portraite sind, ist ein genau eingeschränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, sondern beynah notwendig.

Ueber das eingeschränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meisten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beste Wirkung thut; weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenstände stehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, sondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigerem, oder flachen Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die schon für sich ein vollständiges Gemählde ausmachen würde, am vortheilhaftesten durch ein sehr genau eingeschränktes und bloß durch eine kleine Oeffnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, das

die andern Figuren bloß abglitschend und durch Widerscheine etwas erhellet.

Am sorgfältigsten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Wirkung der Anordnung der Gegenstände, und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerstreung des Hellen und Dunkeln, in lauter kleine Massen verursacht; denn dieses ist einer der wichtigsten Fehler eines Gemähltes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähltes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenster hätte. Dieses thut meistens eine sehr schlechte Wirkung, und ist dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu stark, oder wie man sagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenstehenden Seite kommendes gedämpftes Licht sehr vortheilhaft seyn; weil es die allzudunkle Schatten mildert.

Bisweilen sieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes sehr gedämpftes Licht herrscht, das hier und da durch eine weit hellere, aber nur durch eine enge Oeffnung einfallendes stärkeres Licht erhöht wird, und dieses kann eine sonderbar gute Wirkung thun. In der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist eine sehr schöne Landschaft von Ruysdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorstellt, darin solche helle Blicke eine fürtreffliche Wirkung thun. Herr Zink, der sie gestochen, hat in Behandlung dieser hellen Lichter große Geschicklichkeit gezeigt.

Alle diese Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder schädliche Wirkung des Lichts für die Gemählde in der Natur selbst. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan: er muß mit dieser Beobachtung

obachtungen auch die verbinden, die er an Gemälden großer Meister machen kann. Die Arbeiten des Correggio werden ihn lehren, wie bey sehr starkem Lichte dennoch in dem Gemälde, sowol in den hellen, als in den dunkeln Stellen eine bewunderungswürdige Schönheit und Harmonie statt haben könne. Die Gemälde der ältern Venetianischen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchsten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

### L i c h t e r.

(Mahlerey.)

So werden in einem Gemälde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung seine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, ist, wie im vorhergehenden Artikel gezeigt worden, nur eine einzige kleine Stelle, die dasselbe in seiner ganzen Stärke bekommt; also nur ein solches Licht: aber auf einem vielförmigen Körper, sieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Gesicht, worauf ein streifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Kinn und auf der höchsten Rundung der Backen Lichter zeigen, wenn diese Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts so hervorstehen, daß sie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorstehenden Theilen vorbeyschlehet.

Man muß sich das eingeschränkte Licht als einen Strom vorstellen, der seine bestimmte Ufer und Gränzflächen hat. So ist das Licht, das durch eine viereckigte Oeffnung, wie ein Fenster, in einen dunkeln Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeschlossener Lichtstrom. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen

und Vertiefungen sind, so neben diesem Strom, daß nur einige herausstehende Theile sich in denselben eintauchen, da andre außer ihm liegen, so erscheinen die Lichter auf diesen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemälde ist eine Sache, wozu eine mathematische Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perspektiv nur durch wirklich geometrische Bestimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler selten das Licht mit dieser Genauigkeit behandeln, so sieht man gar ofte Lichter auf Gemälden verstreut, deren Daseyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.

In einem Gemälde, wo nur einzelne Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometrische Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen sollten die, welche Anleitungen zur Perspektiv für die Mahler schreiben, auch diese Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermassen eine Probe der Behandlung dieser Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeschränktem Lichte der Lichtstrom nach seiner Größe, nach seiner Figur und nach seiner Richtung genau bestimmt werden. Er kann conisch, cylindrisch, prismatisch u. s. f. seyn. Nächst diesem muß die eigentliche Lage des Lichtstroms in Absicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemäldes bestimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von seinem Gemälde, und ist die Höhe jedes Gegenstandes darauf bestimmt, so kann er genau sagen, welche Theile des Gemäldes in dem Lichtstrom, und welche außer demselben liegen.

Hier.

Hiernächst kommen sowol der Horizont des Gemähltes, als der dafür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles was über dem Horizont ist, sein Licht niedriger hat, als was unter ihm steht, und das, was zur Rechten des Augenpunktes liegt, keine Lichter haben kann, als auf seiner linken Seite.

Wir berühren diese Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie gesagt, in die Abhandlung der Perspektiv gehört. Wenn in einem historischen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, so hätte der Künstler diese Theorie zur sichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieselben zeigen. Aber der Historienmahler setzet seine meisten Figuren entweder aus der Phantastie hin, oder nimmt sie aus gesammelten sogenannten Studien: da kann er bloß der Zeichnung halber sicher seyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perspektivischen Regeln bestimmen.

Ungemein viele Fehler, sowol gegen die Perspektiv, als insbesondere gegen die wahre Setzung der Lichter, entstehen daher, daß die Mahler ihre historischen Stüke aus Studien zusammensetzen, davon jedes aus einem eigenen Gesichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und schattirt worden, und dann glauben, sie können ohne genaue Bestimmung der perspektivischen und optischen Regeln, diese Studien, durch ohngefähre Schätzung so verändern, daß sie in die Perspektiv und Beleuchtung des Gemähltes passen.

## L i c h t e r.

(Redende Künste.)

Cicero nennt \*) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche bes-

sonders hervorstechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu seyn scheinen, was die griechischen Rhetoren *χρυσά* nennen. Es sind also einzelne Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns stärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher sie einverleibet werden: sie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verursachen plöglich einen stärkern Eindruck, und unterbrechen die Einförmigkeit der Wirkung der Rede; wie wenn in einem sanften und gelassenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas sehr sanftes und zartliches vorkommt; oder wenn unter Vorstellungen, die bloß den Verstand erleuchten sollen, auf einmal das Herz in Empfindung gesetzt wird. Ueberhaupt also können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerksamkeit auf Vorstellungen oder Empfindungen einen außerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden; sehr kräftige Denksprüche, Wachtsprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorstechendem Nachdruck.

Dergleichen Lichter sind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um so viel notwendiger; weil die Einförmigkeit der Wirkung, ob diese gleich an sich noch so stark ist, doch allmählig in eine der Aufmerksamkeit schädliche Zerstreung setz. Selbst das Brausen eines starken Wasserfalles, das uns anfänglich beynabe betäubet, wird wegen seiner Einförmigkeit in die Länge fast unmerkbar. Darum muß in den Werken der schönen Künste, die wir nach und nach vernehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerksamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quintilian in den zwey ersten Abschnitten des IX Buches fast alles beysammen, was hierüber kann gesagt werden.

\*) C. Brut. c. 79. Orat. c. 25.

In der Musik ist dieses eben so nöthig, als in der Rede. Da kann eine plötzliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Versetzung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Gesanges, oder der Harmonie, dasselbe bewirken.

### Licht und Schatten.

(Zeichnende Künste.)

So oft ein eingeschränktes Licht auf dunkle Körper fällt, entstehen auch Schatten: so daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung stehen; besonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Grad ab und zunimmt. Darum wird in der Malerey der Ausdruck, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angefehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieser beyden Erscheinungen anzeigt. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenstände entspringende Vermischung des Lichts und Schattens an herausstehenden und vertieften Stellen wird vieles von der wahren Gestalt derselben dem Auge sichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. So kommt der Mond, wegen Mangel der aus seiner Rundung entstehenden Vermischung des Lichts und Schattens, uns nicht, wie er wirklich ist, als eine Kugel, sondern bloß als ein flacher Keller vor.

Deswegen ist die genaue Kenntniß des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung veränderten Lichts und Schattens, ein Hauptstück der Wissenschaft des Malers. Es hängt aber von völlig bestimmten geometrischen und optischen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wiewol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit in den Anleitungen zur Perspektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichts und Schattens hängt ein großer Theil,

sowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemähltes ab; aber dieses allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Absicht auf das Helle und Dunkle zu beobachten hat, noch nicht ganz. \*)

### L i e b e.

(Schöne Künste.)

Diese allen Menschen gemeine, und an mannichfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen so reiche Leidenschaft, wird in allen Gattungen der Werke des Geschmacks vielfältig zum Hauptgegenstand; aber von keiner wird ein so vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande seyen dem Künstler über den Gebrauch und die Behandlung derselben gründliche Vorschläge zu thun, müssen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur voraus schicken.

Der erste Ursprung der Liebe liegt unstreitig in der bloß thierischen Natur des Menschen; aber man müßte die bewunderungswürdigen Veranstaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thierische Regungen entdeckte. Der wahre Beobachter bemerkt, daß diese Leidenschaft ihre Wurzeln in dem Fleisch und Blut des thierischen Körpers hat, aber ihre Aeste hoch über der körperlichen Welt in der Sphäre höherer Wesen verbreitet, wo sie unvergängliche Früchte zur Reife bringt.

Ob sie gleich in ihrer ersten Anlage eigennützig ist, zeuget sie doch in rechtschaffenen Gemüthern die edelsten Triebe der Wohlgevoogenheit, der zärtlichsten Freundschaft und einer alles eigene Interesse vergessenden Großmuth.

\*) Betrachtungen über die Malerey S. 637. Man sehe auch den Artikel Zeldunkel.

mutl  
Bol  
Mit  
selig  
furch  
kann  
Mut  
spru  
des  
Urfa  
Gem  
ses  
vork  
den  
den.  
D  
nen  
annit  
Wür  
er sie  
wolle  
ben  
ge de  
gen k

Lie  
verw  
eine  
lichen  
Besch  
höchst  
chen  
nach  
der  
reizen  
noch  
schän  
Mah  
schul  
bloß  
lassen  
schul  
nünst  
Gind  
Trief  
darf  
Zem  
fung  
allez  
ist e

muth. Sie zielt im Grunde auf Wollust, und ist doch das kräftigste Mittel von der Wollust abzuziehen und auf selbiger Empfindungen zu führen; ist furchtsam und ofte kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchsten Muthes seyn; ist ein in ihrem Ursprung niedriges schamrothmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Ursach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieses widersprechend, oder übertrieben vorkommt, sind zu beklagen, und würden durch weitläufigere Entwicklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künstler muß die verschiedenen Gestalten, die diese Leidenschaft annimmt, und ihre verschiedenen Wirkungen genau unterscheiden, wenn er sie ohne Tadel behandeln soll. Wir wollen also die Hauptformen derselben unterscheiden, und über jede einige dem Künstler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wollust verwilderten Menschen, die bloß auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfnisses abzielt, kann nach Beschaffenheit der Umstände in eine höchst gefährliche Leidenschaft ausbrechen und äußerst verderbliche Folgen nach sich ziehen. Diese durch Hülfe der schönen Künste noch mehr zu reizen, in das schon verzehrende Feuer noch mehr Del zu gießen, ist der schändlichste Mißbrauch, dessen sich Mahler und Dichter nur allzu ofte schuldig machen. Für Werke, die bloß zur niedrigen Wollust reizen, lassen sich schlechterdings keine Entschuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menschen den geringsten Eindruck machen. Die fleischlichen Triebe, so weit die Natur ihrer bedarf, sind bey Menschen, die ihr Temperament nicht durch Ausschweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit stark und lebhaft genug; also ist es Narrheit sie über ihren End-

zweck zu reizen: aber für verworfene Wollustlinge zu arbeiten, erniedrigt den Künstler. Wer sollte ohne Schaam sich zum Diener solcher unter das Thier erniedrigten Menschen machen, wenn sie auch von hohem Stande wären?

Deswegen ist die Liebe, in so fern sie bloß thierische Wollust ist, kein Gegenstand der Künste, als in so fern diese dienen können, die schädlichen Folgen derselben in ihrer ekelhaften Gestalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können Mahler, Dichter und Schauspieler die höchste Kraft ihrer Talente sehr nützlich anwenden. Der berühmte berlinische Zeichner, Herr Daniel Chodowieski, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarth'schen Blättern von ähnlichem Inhalt behaupten.

Zunächst auf diese ganz thierische Liebe folget die zwar unschuldige, aber romanhafte und unglückliche Liebe, die nach den Umständen der Personen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine solche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und sehr unglücklich machen. Es ist daher höchst wichtig, daß die Jugend davor gewarnt werde, und daß die fatalen Folgen der Unbesonnenheit, womit sie sich bisweilen einer solchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteste vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geschehen, die wirklich abschreckend ist. In Romanen und in dramatischen Stücken wird gar ofte der Fehler begangen, daß solche Liebesbegebenheiten zwar unglücklich, aber doch so vorgestellt worden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeschreckt wird. Denn selbst der unglück-

An-  
aber  
Herr  
hat,  
t auf  
chten

und  
und  
rei-  
Satz-  
mak-  
aber  
tiger  
r im  
den  
der-  
thun,  
Be-  
natur

liegt  
Na-  
müfte  
istal-  
men,  
als  
Der  
diese  
dem  
Kör-  
über  
häre  
un-  
brin-

lage  
recht-  
lsten  
zärt-  
alles  
hoff-  
muth.  
S.  
Zell.

unglücklichste Ausgang, wenn er mehr Mitleiden, als Furcht erweket, thut hier der Absicht keine Genüge. Man hat ja Beyspiele, daß sogar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher mit Umständen begleitet gewesen, wodurch bey schwachen, enthusiastischen Menschen eine Lust erweket worden ist, auch so zu sterben. Darum muß von einer solchen Leidenschaft mehr die Ehorheit, Unbesonnenheit und das Verwerfliche derselben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hiezu sind mehrere Dichtungsarten geschikt. Die erzählende, sie sey ernsthaft, oder comisch, die dramatische und die satyrische Poesie schiken sich dazu, und selbst die lyrische schließt diesen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf den erwähnten Zweck arbeiten will, so muß er große Vorsichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatischen können wir auch die unglücklichste Liebe nicht empfehlen; weil sie doch immer in ihrem eigentlichen Wesen etwas kleines und phantastisches hat, das den Charakter hoher Personen, dergleichen dieses Trauerspiel aufführen soll, erniedriget.

So hat Corneille in seinem *Deipnus* den *Iphesus*, einen Helden, dem *Athen* Tempel gebaut hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm diese wirklich schimpfliche Empfindung zuschreibt:

Perisse l'Univers pourvû que Dircé  
vive!

Perisse le jour même avant qu'elle  
s'en prive!

Que m'importe & le salut de  
tous?

Ai-je rien à sauver, rien à perdre  
que vous?

Eine solche Liebe ist völlige Raserey, und erweket Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingesehen, daß die Liebe höchst selten als eine wahre tragische Leidenschaft könne behandelt werden. Sollte es jemanden einfal-

len, das *Beyspiel* des *Hippolytus* vom *Euripides* als eine Einwendung gegen diese Anmerkung anzuführen, so geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechische Dichter diesen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragisch macht. Die Liebe der *Phädra* war das Werk einer rächenden Gottheit, und sie herrschte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Bestrebung dagegen kämpfte, das selbst da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrückte, sich groß zeigte. Aber Männer, besonders hohe Personen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge, einer unglücklichen Liebe unterliegen zu lassen, ist in Wahrheit des hohen *Corburns* unwürdig, und kann sogar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der *Trauerspiele* des *Corneille* es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein *Beyspiel* anzuführen, daß in der *Rodos* gänge die Scene zwischen dem *Seleucus* und *Antiochus* etwas abgeschmacktes habe, besonders die läppisch galanten *Seufzer* des *Seleucus*:

— Ah destin trop contraire?  
—

L'amour, l'amour doit vaincre, &  
la triste amitié

Ne doit être à tous deux qu'un ob-  
jet de pitié.

Un grand cœur cede un trone, & le  
cede avec gloire;

Cet effet de vertu couronne sa me-  
moire:

Mais lorsqu'un digne objet a feu  
nous enflamer,

Qui le cede est un lache.

Dergleichen Gesinnungen schiken sich für eine scherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten als einen *Secken* schildern will.

Es ist also höchst selten, daß die Liebe Aeußerungen zeigt, die sie zum *Gegen-*

Ge-  
de.  
lum-  
ten  
wiss  
Die  
und  
sche  
f  
cher  
neht  
ten  
Sie  
die  
am  
die  
kam  
Die  
derf  
wod  
werl  
hüte  
läuf  
ses  
für  
G  
verb  
Hini  
ein  
dran  
erzäl  
ist se  
finde  
so m  
gen,  
ner  
tet,  
hiebt  
man  
gene  
licht  
vorb  
zu er  
jung  
eine  
theil  
und  
höch  
kann  
schaf

Gegenstand des hohen tragischen mache. Wie stark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch seyn mögen, so wissen doch erfahrnere Kenner der Menschen, daß sie vorübergehend sind, und im Grund etwas bloß phantastisches zur Unerstüzung haben.

Hingegen nimmt die durch mancherley Hindernisse in ihren Unternehmungen zehemnte Liebe nicht selten eine wahre comische Gestalt an. Sie scheint von allen Leidenschaften diejenige zu seyn, die den Menschen am meisten hintergeht, und ihn auf die vielfältigste Art täuscht. Es kann seinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comischen Wirkungen derselben in einem Lichte vorstellen, wodurch beyde Geschlechter gewarnt werden, sich vor einer Leidenschaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieses ist eigentlicher und guter Stoff für die comische Schaubühne.

Eine edel mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hindernissen zuletzt glücklich wird, ist ein überaus angenehmer Stoff zu dramatischen, epischen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es ist schwerlich irgend ein Stoff auszufinden, der so viel reizende Gemälde, so mancherley entzückende Empfindungen, so liebliche Schwärmereyen einer Wollust trunkenen Seele, darbietet, als dieser. Außerdem aber hat hiebey der Dichter Gelegenheit, die mannichfaltigen schätzbaren und angenehmen Wirkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weise zu entwikkeln. Es ist gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage, eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Wirkungen hervorbringen und der ganzen Gemüthsart eine höchst vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtschaffenen Jüngling kann durch die

Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöht werden, und alle guten Eigenschaften und Gesinnungen können dadurch einen Nachdruck bekommen, die keine andre Leidenschaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hiebey nöthig, daß er nicht seine jüngern Leser in gefährliche Weichlichkeit und phantastische Schwärmerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glück kennen, als das Glük zu lieben, und geliebt zu werden! Die schönsten und unschuldigsten Gemälde von der Glückseligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbst die unschuldigste Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Wesen grössere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrscht, und das Gemüth, das sich sonst bloß der feinern Wollust der lieblichsten Empfindungen überließe, bey wirkenden Kräften erhält. So hat Klopstok der höchsten Zärtlichkeit des Lazarus und der Eibli, durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrschung der Herzen zu benehmen gesucht: nur schade, daß diese Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten sollte, selbst etwas schwärmerisches hat. Durch eine gesetzkere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend, hat Bodmer die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geschützt. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch schwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Diese Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen setzen; sonst läuft er Gefahr durch lebhaftere Schilderungen der Liebe sehr schädlich zu werden. Es wäre hierüber noch

ungemein viel besonderes zu sagen; aber wir müssen bey der allgemeinen Erinnerung, die wir darüber gemacht haben, stehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf sehe, die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Wirkungen, die sie hervorbringt, als durch die übersießende Empfindung der vorhandenen und gehofften Glückseligkeit, womit sie verbunden ist, vorzustellen.

### L i e b h a b e r .

(Schauspielkunst.)

Die Person, welche im Schauspiel die Rolle eines Verliebten hat. Wenn die Gesellschaft der Schauspieler vollkommen seyn soll, so müssen Liebhaber von mehr als einer Art darin seyn. Denn die comische Liebe erfordert eine ganz andre Vorstellung, als die ernsthafte. \*) Die Rolle der Liebhaber ist gewiß nicht die leichteste. Die ernsthafte und edle Liebe erfordert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und zärtliches Wesen. Das beste Stück kann durch eine schlechte Figur, oder durch schlechte Manieren so verdorben werden, daß das Ernsthafte posirlich, und das Zärtliche abgeschmakt wird; wovon leider die Beyspiele auf der deutschen Bühne nicht sehr selten sind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Gekn, oder doch ungeschickten und gar nicht lebenswürdigen Menschen, ihre Zärtlichkeit giebt? Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea ist?

Der Schauspieler muß die äußerste Sorgfalt anwenden, die Personen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der schlechten Aufmunterung, die die deutsche Schaubühne bis hieher

\*) S. Liebe.

erfahren hat, ist nicht zu erwarten, daß auch der verständigste und uneigennützigste Vorsteher der Bühne allemal solche Leute finde, die diesen Rollen eine Genüge leisten.

### L i e d .

(Dichtkunst.)

Man hat diesen Namen so mancherley lyrischen Gedichten gegeben, daß es schwer ist den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus unterscheidet. Wir haben schon nehmlich erinnert, daß sich die Grenzen zwischen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterschieden sind, nicht genau bestimmen lassen. \*) Die Ode und das Lied haben so viel gemeinschaftliches, daß swol der eine, als der andre dieser beyden Namen, für gewisse Gedichte sich gleich gut zu schicken scheint. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, sind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopstock unter der allgemeinen Aufschrift Oden, herausgegeben hat. \*\*) Will man aber das Lied von der Ode wirklich unterscheiden, so könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für dasselbe angenommen werden.

Zur äußeren Unterscheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müste zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe, sich auch auf alle übrigen schicken; da die Ode entweder bloß zum Lesen diene, oder, wenn sie soll gesungen werden, für jede Strophe ein

\*) S. Art. Gedicht S. 580 f.

\*\*) J. V. der Schlachtgesang S. 71; Heinrich der Vogler S. 112; Vaterländisches S. 274. sind besser Lieder, als Oden zu nennen.

nen  
diese  
wür  
Abst  
Med  
den.  
müß  
und  
ausr  
jede  
eing  
einer  
Gade  
Die  
Nige  
mal  
ihre  
den  
Liebe  
schne  
sen d  
Musik  
gen  
phen  
Chani  
alle  
das  
sieht.  
Man  
lassen  
sonde  
nerle  
etwa  
ein  
der  
solche  
leicht  
Eine  
chen  
sich  
ket,  
1766  
gefor  
M  
des  
gena  
sicht  
der  
Gleich  
\*)



ten,  
neis-  
al-  
fenan-  
den,  
ha-  
von  
der  
hei-  
er-  
hen  
rech-  
den  
i. \*)  
viel  
ei-  
ka-  
reich-  
den  
ka-  
lie-  
nen  
die  
luf-  
\*\*) Ode  
iten  
in-  
an-unte  
zeit  
ich-  
tro-  
hif-  
um  
ge-  
e ei-  
nen713  
ster-  
eder,

nen besondern Gesang erfordert. Nach diesem angenommenen Grundsatz würde das Lied sich von der Ode in Absicht auf das Aeußerliche, oder Mechanische, sehr merklich unterscheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen, oder noch besser würde jede Strophe eine in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede sich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Cadenz des Gesanges dieses erfordert. \*) Die Ode bindet sich nicht an diese Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einschnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten sich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erste Strophe in den Einschnitten, Abschnitten, und Schlüssen der Perioden, allen übrigen zum Muster dienen. In der Ode hingegen würden die verschiedenen Strophen sich blos in Absicht auf das mechanische Metrum gleich seyn, ohne alle Rücksicht auf das Rhythmisches, das aus dem Sinn der Worte entsteht. Endlich würde das Lied die Mannichfaltigkeit der Füße nicht zulassen, welche die Ode sich erlaubt; sondern in allen Versen durchaus einley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlussvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphischen Ode. Denn eine solche Gleichförmigkeit ist für den leichten Gesang sehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenschaften des Liedes, das sich vollkommen für die Musik schicket, findet sich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnstiel herausgekommenen Oden mit Melodien.

Mit diesem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinstimmen, und in Absicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beob-

\*) S. Cadenz.

achten seyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts gesagt werden; weil durchaus dieselbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt sich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton des andern, auch verstatet sie wol gar mehrere leidenschaftliche Aeußerungen von verschiedener Art, so daß eine Strophe sanft fließt, da die andern ungestümm rauschen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht statt haben. So stark, oder so sanft die Empfindung im Anfange desselben ist, muß sie durchaus fortgesetzt werden.

Der Geist des eigentlichen Liedes, in so fern es von der Ode verschieden ist, scheint überhaupt darin zu bestehen, daß der besungene Gegenstand durchaus derselbige bleibt, damit das Gemüth dieselbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenstand der Empfindung von mehreren, aber immer dasselbe wirkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es soll eine einzige leidenschaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieselbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrscht wird, könnten fast alle Vorschriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, so dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verschiedenen göttlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er sich aber auch nicht die geringste von den Ausschweifungen auf andre Gegenstände, die der Ode so gewöhnlich sind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, so müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder

Vor-

Vorstellung von der Glückseligkeit, der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorstellungen, wodurch der Muth unmitttelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

Es ist überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmächtig verstärken will, selbst so ganz durchdrungen sey, daß alle andre Vorstellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeschlossen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er besingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeschränktes Gefallen an dieser Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhänge. In der Ode kann sich seine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß sie durchaus dieselbe seyn.

Wenn man bedenket, wie wenig ofte dazu erfordert wird, die Menschen in leidenschaftliche Empfindung zu setzen; \*) und wie leicht es ist, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr schmeicheln, immer lebhafter zu machen, so wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranstaltungen erfordert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, besonders wenn mehrere Menschen in einerley Absicht versammelt sind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in sehr lebhaftes Empfindung setzet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in stiller und ruhiger Empfindung für sich staunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzulocken; so wie bey gegenseitigen Anlässen, das Lachen eines einzigen eine ganze Gesellschaft lachen macht. Man hat Beyspiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menschen ganze Schaa- ren furchtsam, oder beherzt gemacht

\*) S. Empfindung; Leidenschaft.

hat. Und wie ofte geschieht es nicht, daß man in Gesellschaft vernügt und fröhlich ist, lacht und scherzet; oder im Gegentheile, daß Leute aufgebracht sind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wissen warum. Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen sind davon angesteckt worden.

Hieraus ist abzunehmen, daß bey gewissen Gelegenheiten, ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfindung hat, auch ohne besondere Kraft seines Inhalts, ungemein große Wirkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum sind da, weder tiefsinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfachste ist zum Lied das beste, wenn es nur sehr genau in dem Ton der Empfindung gestimme ist.

Der Inhalt des Liedes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildert der Dichter seine vorhandene Empfindung, seine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. s. f. oder er besinget den Gegenstand, der ihn, oder andern, in die leidenschaftliche Empfindung setzen soll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen solcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten diese lehrenden Lieder nicht gern verworfen sehen; obgleich unser größte Dichter \*) sie nicht zulassen will. Aus diesen drey Arten entsteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern Art ist. Bey allen Arten muß der Ausdruck einfach, ungekünstelt, und so viel immer möglich durch das ganze

\*) Horstot in der Vorrede zu seinen verbesserten geistlichen Liedern.

ga-  
les  
W  
me  
den  
und  
nich  
fan  
ken  
dur  
son  
lich  
kan  
der  
übe  
lar  
eine  
dur  
Ser  
daß  
als  
leic  
wir  
liche  
voll  
S  
gebi  
Lied  
die  
einz  
aller  
che:  
vern  
zum  
Arti  
hat  
erwe  
gent  
lende  
beyd  
gend  
lich,  
gen,  
das  
gen U  
gleich  
cham  
etwa  
stärk  
Wür

ganze Lied sich selbst gleich seyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zusammengeordnet sind, ausgedruckt werden: die Schilderungen müssen kurz und höchst natürlich seyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerksamkeit auf erforschendes Nachdenken leiten, folglich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen sowohl der eigentliche, als der figurliche Ausdruck mit allen Bildern bekannt und geläufig seyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchst popular seyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuversichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruck geben. Setzet man zu diesem noch hinzu, daß das Lied, sowohl in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichtesten Volklang haben müsse, so wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter desselben ziemlich vollständig haben.

Daß das nach diesem Charakter gebildete und von Musik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menschen völlig einzunehmen, ist eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn schon der Gesang, ohne vernehmliche Worte, so wie er sich zum Lied schicket, (wovon im nächsten Artikel besonders gesprochen wird) hat eine große Kraft Empfindung zu erweken: kommen nun noch die eigentlichen auf denselben Zweck abzielenden Vorstellungen dazu, und wird beydes durch das Bestreben des Singenden, seine Töne recht nachdrücklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr gestärket; so bekommt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der schönen Künste nichts gleich kommt. Denn das bloß Mechanische des Singens führet schon etwas, den Affekt immer mehr verstärkendes, mit sich. Die höchste Wirkung aber hat dasjenige Lied,

welches von vielen Menschen zugleich feyerlich abgesungen wird; weil alsdenn, wie anderswo gezeigt worden, \*) die leidenschaftlichen Einbrüche am stärksten werden, wenn mehrere zugleich sie äußern.

Unter die wichtigsten Gelegenheiten großen Nutzen aus den Liedern zu ziehen, sind die gottesdienstlichen Versammlungen, zu deren Behuf unter allen gesitteten Völkern alter und neuer Zeiten, besondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erwekung und Befräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anstalten, ist gewiß keine so wichtig, als diese. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Versammlung das Lied selbst mitsingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beste Kirchenmusik, die man bloß anhört. Denn es ist ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Musik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man selbst mitarbeitet. Die geistlichen Lieder, die bloß rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn indem wir sie singen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte, seine Kraft weit stärker, als beym Lesen.

Deswegen sollten die, denen die Veranstaltungen dessen, was den öffentlichen Gottesdienst betrifft, angetrauen sind, sich ein ernstliches Geschäft daraus machen, alles was hiezu gehöret auf das Beste zu veranstalten. Unsre Vorfahren scheinen die Wichtigkeit dieser Sache weit nachdrücklicher gefühlt zu haben, als man sie igt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Absingen derselben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sache angesehen, igt aber wird dieses sehr vernachlässiget. Zwar haben un-

längst

\*) S. Leidenschaft.

längst einige unsrer Dichter, durch das Beyspiel des verdienstvollen Gellerts ermuntert, verschiedene Kirchenlieder verbessert, auch sind ganz neue Sammlungen solcher Lieder gemacht worden: und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer sehr guter geistlicher Lieder. Aber der Gesang selbst wird bey dem Gottesdienst fast durchgehends äußerst vernachlässiget; ein Beweis, daß so mancher Eiferer, der alles in Bewegung sezet, um gewisse in die Religion einschlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß was für einen wichtigen Theil des Gottesdienstes er übersiehet, da er den Kirchengesang mit Gleichgültigkeit in seinem Verfall liegen läßt.

Nächst den geistlichen Liedern kommen die, welche auf Erweckung und Verstärkung edler Nationalempfindungen abzielen, vornehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgesänge und Pöane, die sie allemal vor der Schlacht zur Unterstügung des Muthes feyerlich absangen, und ohne Zweifel hatten sie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotischer Empfindungen abzielende Lieder, die sowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angestimmt wurden. Auch unsre Voraltern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geschäft es war, solche Lieder zu dichten, und die Jugend im Absingen derselben zu unterrichten, machten einen sehr ansehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Gesellschaft aus. Wenn unsre Zeiten vor jenen, einen Vorzug haben, so besteht er gewiß nicht darin, daß diese und noch andre politische Einrichtungen, die auf Befestigung der Nationalgesinnungen abzielen, ist völlig in Vergessenheit gekommen sind. Aber wir müssen die Sachen nehmen, wie sie ist stehen. Man muß ist bloß von wolgesinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmun-

terung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern, dergleichen Lieder erwarten. Unser Gleim hat durch seine Kriegeslieder das seinige gethan, um in diesem Stück die Dichtkunst wieder zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurück zu führen. Durch sein Beyspiel ermuntert, hat Lavater, ein warmer Republicaner, für seine Mitbürger patriotische Lieder gemacht, darinn viel Schäßbares ist. Es ist zu wünschen, daß diese Beyspiele mehrere Dichter, die außer dem poetischen Genie wahre Vernunft und Rechtschaffenheit besitzen, zur Nachfolge reize.

Die dritte Stelle könnte man den sittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menschlichen Pflichten, oder zu den besondern Pflichten gewisser Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewisser Stände und Lebensarten besingen. Diese müssen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den bloßen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: Brüder laßt uns lustig seyn, anstimmt, welches allerdings auch seine Zeit hat, sollte man ein: Brüder laßt uns fleißig, oder redlich seyn, gesungen haben. Man findet, daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Gesellschaft, und für alle Lebensarten gehabt haben, \*) die zwar, wie aus einigen Ueberbleibseln derselben zu schließen ist, eben nicht immer von wichtigem Inhalt gewesen: aber darum sollte eine so nützliche Sache nicht völlig versäumt, sondern mit Verbesserung des Inhalts nachgehahmt werden. Man hat ein

\*) Eine ziemlich vollständige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Heren La Nance über die Lieder der Griechen in dem IX. Theile der Memoires de l'Academie des Inscriptions & Belles-Lettres.

ein  
Mi  
ern  
fige  
kel  
wo  
sten  
von  
tigt  
wir  
im  
als  
Si  
Ich  
gar  
Sa  
eine  
von  
zu  
Fra  
Zür  
Ger  
edle  
eine  
gen  
kam  
ein  
in  
nütz  
sing  
daß  
auf  
Wei  
Hier  
Felt  
siter  
melt  
Z  
die  
Cha  
der  
son  
keit  
gen  
wär  
über  
Mar  
höch  
ein  
von

ein so leichtes und doch so kräftiges Mittel, die Menschen zum Guten zu ermuntern, nicht so sehr vernachlässigen sollen. Es ist bereits im Artifel über die Leidenschaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichsten Menschen, der zugleich ein Mann von großem Genie ist, von der Wichtigkeit solcher Lieder denkt. Man wird schwerlich ein würkames und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieses ist, die Gesinnungen und Sitten der Menschen zu verbessern. Ich besinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung englischer Gedichte von einem gewissen Hamilton ein Lied von ausnehmender Schönheit gelesen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings schildert, den sie sich zum Gemahl wählen wird. Es ist so voll edler Empfindungen, und sie sind in einen so einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorstellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein solches Lied, zumal wenn es gut in Musik gesetzt wäre, ohne merklich nütlichen Einfluß auf ihr Gemüth, singen könnte. Zu wünschen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine so einnehmende und rührende Weise in Liedern behandelt würde. Hier öffnet sich ein unermessliches Feld für Dichter, die die Gabe besitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verse einzukleiden.

Zunächst an diese Gattung gränzen die sanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit ist. Klagelieder über den Tod einer geliebten Person; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch seine sittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünsche und dergleichen. Man hat in dieser Art Lieder von der höchsten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender seyn, als der Abschied von der *Nice* des *Metastasio*? Alles,

was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelsten Art in das menschliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieser Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darin seyn sollte, als eine naive Aeußerung irgend einer unschuldigen Empfindung, so sind sie wenigstens höchst angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beispiele zum Muster anführen. Das eine ist das bekannte Lied: Siehst du jene Rosen blühen; das andre ein Lied aus der comischen Oper die *Jagd*, das anfängt: Schön sind Rosen und Jesminen.

Eine ganz besondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen, könnten solche Lieder haben, wo zwey Personen abwechselnd singen und mit einander um den Vorzug feiner und edler Empfindungen streiten. Man weiß, wie sehr *Scaliger* von dem *Horazischen* Lied: *Donec gratus eram tibi*, \*) gerührt worden: und doch ist es im Grund bloß *naiv*. So könnte aus *Klopstoks* *Elegie* *Selma* und *Selma* ein fürtreffliches Lied in dieser Art gemacht werden; und so könnte man zwey in einander verliebte Personen in abwechselnden Strophen singen lassen, da jede auf eine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äußerte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteifernd die lebenswürdigen Eigenschaften ihrer Schönen besängen. Offenbar ist es, wie dergleichen Gesänge, wenn der Dichter Verstand und Empfindung genug hat, von höchstem Nutzen seyn könnten. Nur mußte man sich dabey auf der einen Seite nicht bey bloß sinnlichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem schönen Busen, aufhalten und immer mit dem *Amor*, mit Küssen und

\*) O. L. III. 19.

und den Grazien spielen; noch auf der andern Seite seine Empfindungen ins Phantastische treiben und von lauter himmlischen Entzükungen sprechen. Die Empfindungen, die man äußert, müssen natürlich und nicht im Enthusiasmus eingebildet seyn; nicht auf bloß vorübergehende Aufwallungen, sondern auf dauerhafte, rechtschaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet seyn. Hier wäre also für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieses Feld ist bey der ungeheuren Menge unsrer Liebeslieder, noch wenig angebaut.

Zuletzt stehen die Lieder, die zum gesellschaftlichen Vergnügen ermuntern. Diese, auch selbst die artigen Trinklieder, wenn sie nur die, von der gefunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wolgefitteten Fröhlichkeit nicht überschreiten, sind schätzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wohlthaten des Lebens, und kann einen höchst vorteilhaften Einfluß auf den Charakter der Menschen haben. Der hypochondrische Mensch ist nicht bloß dadurch unglücklich, daß er seine Tage mit Verdruß zubringt; ihn verleitet der Verdruß sehr oft unmoralisch zu denken, und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude sein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber es ist nicht so leicht, als sich der Schwarm junger unerfahrer Dichter einbildet, in dieser Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menschen verdient. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutschland haben uns läppische Kindereyen, anstatt scherzhafter Ergößlichkeiten gegeben; andre haben sich als ekelhafte, grobe Schwelger, oder einem wirklich lächerlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeigt, da sie

glaubten, eine anständige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu besingen. Es ist nichts geringes auf eine gute Art über gewisse Dinge zu scherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht lustig wird, als wann er im eigentlichen Verstand schwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Größte des thierischen Genusses, der muß sich nicht einbilden mit Wein und Liebe scherzen zu können. Mancher junge deutsche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergözen, und Niemand achtet seiner, als etwa Menschen von niedriger Sinnesart, die durch die schönen Wissenschaften so weit erleuchtet worden, daß sie wissen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor sind. Aber wir haben uns hierüber schon anderswo hinlänglich erklärt.\*) Der große Haufen unsrer vermeyntlich scherzhaften Liederdichter verdient nicht, daß man sich in umständlichen Tadel ihrer kindischen Schwärmereyen einlasse. Unser Hagedorn kann auch in dieser Art zum Muster vorgestellt werden. Seine scherzhaften Lieder sind voll Geist, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne sie zu mißbrauchen. Aber hierin scheinen die französischen Dichter an naivem, geistreichem und leichtem Scherz alle andere Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein schöner Trinklieder von dieser Nation.

Die bloßwitzig scherzhaften Lieder, worin außer einigen schalkhaften Einfällen auch nichts ist, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringste Classe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngebichte sprechen werden. Zu dieser Art rechnen wir z. B. das X. Lied

im

\*) S. Freude.

im ersten Theil der vorherangezo- genen Berlinischen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufschrift hat: Kinderfragen, und noch mehrere dieser Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Classe der nüglichen Lieder diejenigen, die persönliche Satyren enthalten; wie so viele Vaudevilles der französischen Dichter. Sie sind ein Mißbrauch des Gesanges.

Unsre heutigen Meister und Liebhaber der Musik machen sich gar zu wenig aus den Liedern. In keinem Concert höret man sie singen: rauschende Concerte mit nichtsbedeutenden Symphonien untermischt, und mit Opernarien abgewechselt, sind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar viel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Sähnen belohnt werden. Glauben dann die Vorsteher und Anordner dieser Concerte, daß sie sich verunehren würden, wenn sie dabey Lieder singen ließen? Und können sie nicht einsehen, wie wichtig sie dadurch das machen könnten, was ist bloß ein Zeitvertreib ist, und ofte sogar dieses nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer sich nicht noch auf eine andre Weise dabey zu helfen wüßten? Daß man sich in Concerten der Lieder schämet, beweist, daß die Tonkünstler selbst nicht mehr wissen, woher ihre Kunst entstanden ist, und wozu sie dienen soll; daß sie lieber, wie Seiltänzer und Taschenspieler, Bewunderung ihrer Geschicklichkeit in künstlichen Dingen, als den hohen Ruhm suchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilsame und edle Empfindung rege zu machen. Man erstau- net bisweilen zu sehen, in was für Hände die göttliche Kunst, das menschliche Gemüth zu erhöhen, gefallen ist!

Das Lied scheint die erste Frucht des aufkeimenden poetischen Genies zu seyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geist sonst noch zu kei-

Zweyter Theil.

ner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlangt hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem ältesten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geschichte der ersten Kindheit des menschlichen Geschlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforscher Spuren der uraltesten Lieder gefunden, und Herodotus gedenkt im zweyten Buche seiner Geschichten eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des ersten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überausgroße Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Festen, Spielen, Mahlzeiten, fast bey allen Arten gesellschaftlicher Zusammenkünfte, wurde gesungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des La Nauze umständliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftsteller \*) versichert, daß die heutigen Griechen noch in diesem Geschmak sind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtischen Völkern ist bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernsthafter, als die Griechen waren, scheinen sich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben so vieler Arten griechischer Lieder, deren jede ihre besondere Form und ihren besondern Inhalt hatte, aber keinen ursprünglich Römischen.

Unter den heutigen Völkern sind die Italiäner, Franzosen, und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutschland hingegen ist der Geschmak für diese Gattung sehr schwach, und es ist überaus selten, daß man in Gesellschaften singt. Dennoch haben unsre Dichter diese Art der Gedichte nicht verabsäumer. Herr Ramler hat eine ansehnliche

Samml-

\*) Porter in seinen Anmerkungen über die Lürken.

Sammlung unter dem Namen der Lieder der Deutschen herausgegeben. Aber die meisten scheinen mehr aus Nachahmung der Dichter anderer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entstanden zu seyn. Nur in geistlichen Liedern haben sowohl ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbesserung, als auch einige Neuere, sich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr, als bloße Nachahmer gezeigt.

## L i e d.

(Musik.)

Der Tonsetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Musik erfordert wird, würde sich eben so betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielt, ein schönes Lied zu dichten. Freylich erfordert das Lied weder schwere Künsteleyen des Gesanges, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringes durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunst; nicht auf die Ueberraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Nührung.

Eine feine und sichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Wirkung, ist hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiste Kraft weg. Darum hat der Liedsetzer das feinste Ohr zu der genauesten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verschiedenen Wirkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Secunde und jeder Tact so gut ist, als jede andre,

der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß seiner Natur gemäß das Lied sehr einfach, und ohne viel Melismatische Verzierungen gesetzt werden,

— als ob kunstlos aus der Seele Schnell es strömte. — \*)

Fast jeder einzelne Ton darin muß seinen besondern Nachdruck haben. Darum muß der Setzer um so viel sorgfältiger seyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Dann hier wird kein Fehler durch das Geräusch der Instrumente bedekt, wie etwa in größern Stücken geschieht. Wo von jeder Note eine bestimmte merkliche Wirkung erwartet wird, muß sie auch so gewählt seyn, daß sie der Erwartung genug thue. Hier werden selbst die kleinsten Fehler merklich, und verderben viel. Es darf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reinsten Intervalle haben, und überhaupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein sind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen sich am besten schiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Setzer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geist des Liedes empfunden hat, muß er den besten, und dem Lied vollkommen angemessenen Vortrag, oder die wahre Declamation desselben zu treffen suchen. Denn es ist höchst wichtig, daß er diese in der Melodie auf das vollkommenste beobachte. Dadurch wird sein Gesang leicht, wie er im Lied nothwendig seyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, sondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterscheiden. Die Füße

\*) Klopstok in der Ode die Chöre.

mu  
fan  
sie l  
nen  
zert  
mu  
er t  
Cor  
frie  
verl  
chen  
dem  
voll  
Lied  
stim  
also  
weg  
in d  
ner  
einer  
unm  
nern  
lich  
schie  
schon  
dure  
len.  
man  
weil  
Dar  
dem  
Octa  
de r  
und  
werd  
Ri  
gen  
brach  
wora  
noch  
müß  
bloße  
rungs  
höch  
Syll  
webe  
gen,  
Musf  
Lied  
Zupf



muß er auf das genaueste in dem Gesange so beobachten, wie der Dichter sie beobachtet hat, und die verschiedenen Sylben derselben, die einen unzertrennlichen Zusammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Consonanzen setzt, die das Ohr befriedigen. Er muß sich nicht darauf verlassen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedekt; denn das Lied muß auch ohne Bass vollkommen seyn; weil die meisten Lieder, als Selbstgespräche nur einstimmig gefungen werden. Man muß also ohne Schaden den Bass davon weglassen können; darum muß schon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zusammenhang der Töne, die zu einem Einschnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleineren Einschnitte untereinander, merklich werden. Ebenso müssen auch die verschiedenen Einschnitte und Abschnitte schon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht seyn soll. Darum ist das Beste, daß man in dem Bezirk einer Sexte, höchstens der Octave bleibe. Aus eben diesem Grunde müssen schwere Fortschreitungen und schwere Sprünge vermieden werden.

Kleinere Melismatische Verzierungen müssen schlechterdings so angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf sie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müssen so beschaffen seyn, daß sie als bloße Modificationen oder Schattierungen der Hauptnote erscheinen. Höchst selten können sie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber weder auf diesen, noch auf den langen, sollen sie die Deutlichkeit der Aussprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch im Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte ver-

ständlich bleiben. Jeder verständige Tonsetzer wird fühlen, wie schwer es ist dieser Forderungen genug zu thun; und doch ist dieses noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmischen Ebenmaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal, wenn die Strophen kurz sind. Hat der Dichter es darin versehen; so kann der Tonsetzer sich ofte nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaß herauszubringen. Aber wie sehr selten wird dieses alsdenn für jede Strophe schicklich seyn?

Eine besondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieses macht den Gesang munter, oder ernsthaft, feyerlich oder leicht. Darum müssen beyde dem Inhalt und dem Ton, den der Dichter gewählt hat, vollkommen angemessen seyn. Je größere Bekanntschaft der Tonsetzer mit allen verschiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glücklicher wird er in diesem Stücke seyn. Wenn man eine gute Sammlung solcher Tänze hätte, so würde das verschiedene charakteristische, das man in dergleichen Stücken, wodurch die Nationalgesänge sich auszeichnen, am leichtesten bemerkt, dem, der Lieder setzen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Setzer auch die Eigenschaften der Intervalle zum guten Ausdruck aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen im Aufsteigen etwas fröhliches, die aufsteigenden Quarten etwas lustiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufsteigen zärtlich, im Heruntersteigen mäßig fröhlich sind; daß die kleine Secunde aufsteigend etwas klagendes hat, die große Secunde absteigend beruhigend, aufsteigend aber mehr beunruhigend ist; daß besonders ein Fall der großen Septime etwas schreckhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht

hat, je gewisser wird er den wahren Ausdruck erreichen.

Es giebt Lieder, die am besten Choramäßig gesetzt werden; andre müssen ihren Charakter von dem rhythmischen bekommen, und einstimmig seyn. Es kommen aber auch solche vor, die wie Duette, oder Terzette müssen behandelt werden. Ferner können gesellschaftliche Lieder vorkommen, die man am besten Fugenmäßig, auch solche, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es sind vor einigen Jahren kurz hintereinander verschiedene Sammlungen deutscher in Musik gesetzter Lieder herausgekommen, darunter die erste Sammlung auserlesener Oden zum Singen bey dem Clavier von dem Capellmeister Braun, \*) (denn die zweyte Sammlung ist nicht von ihm, ob sie gleich seinen Namen führet) die Oden mit Melodien von Hrn. C. P. E. Bach, \*\*) die Lieder mit Melodien von Hrn. Kirnberger \*\*\*) die vorzüglichsten sind. Seitdem die comischen Opern in unsern Gegenden aufgefunden sind, hat sich auch Herr Klinger in Leipzig als einen Mann gezeigt, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Lieder melodien zu machen.

Die Alten hatten für jede Gattung des lyrischen ihre besondern Vorschriften wegen des Sages, wie aus einer Stelle des Aristides Quintilianus erhellet, aus welcher auch zu schließen ist, daß sie zu den Liedern die höhern Töne ihres Systems genommen haben, zu den hohen Oden die mittlern, und zu den tragischen Chören die tiefsten. †)

\*) Berlin, bey Wever 1764.

\*\*) Berlin, bey Wever 1762.

\*\*) In demselben Verlag und Jahre.

†) Modi Melopoiae genera quidem sunt tres: Dithyrambicus, Nomius, Tragicus. Quorum Nomicus quidem est Netoides; Dithyrambicus Meloides;

## Ligatur.

(Musik.)

Ist in der heutigen Musik das, wovon bereits unter dem Namen Bindung gesprochen worden: aber in der alten Kirchenmusik bedeutet es die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe gesungen wurden. Bey diesen Ligaturen war mancherley zu beobachten; weil die Geltung der Noten von einerley Figur ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig ist nichts unverständlicheres in den Kirchengesangbüchern mittlerer Zeiten, als die verschiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieser dunkeln Sache entstünde, würde die große Mühe, die man darauf wenden mußte, nicht belohnen.

## L i m m a.

(Musik.)

Ein kleines Intervall, von ungefähr einem halben Ton, das aber auf verschiedene Weise entsteht, und also, wie der halbe Ton, mehr als eine Größe hat. Der Unterschied, oder das Intervall zwischen dem halben Tone, der durch  $\frac{1}{2}$  ausgedrückt wird, und dem großen ganzen Ton  $\frac{2}{2}$ , giebt ein Limma, dessen Größe  $\frac{1}{4}$  ist. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verschiedenen Stellen vor, und wird bald als eine übermäßige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu sehen. \*) Ein anderes Limma wird durch das Verhältniß  $\frac{3}{4}$  ausgedrückt. Dieses ist der halbe Ton, oder das Mi fa der alten diatonischen Tonleiter, oder der Unterschied, zwischen

Tragicus hypatoides. De Musica. L. I. nach S. 30. nach der Weibom. Ausgabe und Uebersetzung.

\*) S. Intervall.

zwischen der, aus zwey ganzen großen Tönen  $\frac{2}{3}$  zusammengesetzten Terz  $\frac{3}{4}$ , und der reinen Quarte  $\frac{4}{3}$ . Dies ist das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus, fünf reine Quinten stimmt, und die letzte derselben  $\frac{2}{3}$ , durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 herunter setzt. Dadurch erhält man das H der Alten, welches von c um  $\frac{2}{3}$  absteht. Dieses Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermäßige Prime, und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezeigten Tabellen ebenfalls zu sehen ist.

### Lobrede.

Eine besondere Gattung einer förmlichen ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewidmet ist. Man lobet entweder Personen, wie Plinius in einer besondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Socrates den Staat von Athen. Bey den Griechen sowohl, als bey den Römern wurden auch Verstorbene in der Versammlung des Volks gelobt. So hielt Perikles den im Kriege gegen die Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede, und Augustus, da er erst zwölf Jahre alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf seine verstorbene Großmutter. In unsern Zeiten und nach unsern Sitten sind die öffentlichen Lobreden in die dunkeln Hörsäle der Schulen verwiesen. Es ist auch sehr gut, daß weder Gesetze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewisse Personen nothwendig machen; da vermuthlich in den meisten Fällen der Redner sich in der Verlegenheit finden würde, einem magern Stoff durch mühsame und doch nicht hinreichende gewaltsame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir diese Gattung nicht verwerfen: es ist leicht einzusehen, daß sie von sehr großem

Nutzen seyn könnte, wenn sie auf wichtige Gegenstände angewendet und bey wichtigen Veranlassungen gebraucht würde. So könnte in Freystaaten die Anordnung eines jährlichen Festes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wohlstandes gewidmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen seyn. Die Hauptfeyer dieser Feste müßte darin bestehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verstorbene Wohlthäter des Staates gehalten würden. Es ist einleuchtend, daß eine solche Veranstaltung, zur Beförderung der wahren Beredsamkeit, sehr dienlich seyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheiten, die Beredsamkeit in ihrem höchsten Glanz zu zeigen, würden sie manchen zu dieser höchst schätzbaren Kunst recht fähigen Kopf, der ißt verborgen bleibt, an das Licht bringen. Aber noch wichtiger würden solche Veranstaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotismus und jeder bürgerlichen Tugend seyn. Es war aus diesem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preise für die besten Lobreden auf verdiente Männer auszusetzen.

Nicht wol begreiflich ist es, warum freye Staaten so gar nachlässig sind, dem wahren Geiste der Liebe zum allgemeinen Besten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, sich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwickeln, und Früchte zu tragen. Man sollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat den Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotischen Gesinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erweckt würden. Freylich kann es lange dauern, ehe träge Köpfe den Schaden, der aus Mangel lebhafter patriotischer Gesinnungen entsteht, bemerken. Aber wenn eine von auf-

senher sich nahende Gefahr erst recht merklich wird, so ist es insgemein zu spät, den patriotischen Geist der Bürger anzuflammen zu wollen.

Da ich in diesem Werke nicht nur die Theorie der schönen Künste zu entwickeln, sondern auch ihre mannichfaltige Anwendung zum besten der menschlichen Gesellschaft zu zeigen, mir vorgesetzt habe; so gehören dergleichen Anmerkungen wesentlich zu meiner Materie. Weitläufiger aber darf ich über den besondern Punkt, wovon hier die Rede ist, nicht seyn. Wenn diese Winke nicht hinlänglich sind, auf den wird auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruck machen.

### Lombardische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Sie wird auch die Bolognesische genannt, weil sie in Bologna ihren Hauptsitz gehabt. \*) Man kann behaupten, daß diese Schule keiner andern nachstehet, wo sie nicht gar, die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die Römische Schule, die älter als die Lombardische ist, hatte einen großen Geschmak und eine erhabene Zeichnung in die Kunst eingeführt. Aber außer dem großen Raphael hatte sie bloße Nachahmer dieses unsterblichen Meisters, welcher selbst nicht alle Theile der Kunst in einem gleich hohen Grad besessen hat.

Die Carrache, welche diese Schule gestiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Corregio für den ersten Meister derselben halten soll) brachten alle Theile der Kunst nahe an den höchsten Gipfel. Nachdem sie mit ungemeinem Fleiß das Antike studirt hatten, kamen sie wieder auf die Natur zurück, welche sie mit Augen, die das Alterthum geschärft hatte, betrach-

\*) G. Fl. le Comte T. II. p. 1. 44. f. f.

teten. Ihre Werke werden auf immer die Lust der wahren Kenner bleiben.

In den besten Arbeiten dieser Schule herrscht eine Wahrheit, die sogleich rühret und täuschet. Sanibal Carrache, nach seinen besten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in großen und wol- ausgedruckten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Pinsel muß nur des Corregio seinem allein weichen. Fast eben so groß war Ludwig Carrache, aber seine Farbe hat etwas trauriges und sein Pinsel eine etwas schwere Manier.

Aus der Schule der Carrache sind unter andern zwey große Maler gekommen: Domeniquino, dessen fürtreffliche und nette Zeichnung nebst der edlen Einfalt und Schönheit der Charaktere oder Gesichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern sind; seine Gemälde sind sehr ausgearbeitet, ohne mühsam oder übertrieben zu seyn, — und Guido Reni, in dessen besten Stücken alle Theile der Kunst nahe an die Vollkommenheit gränzen.

### Loure.

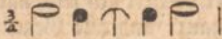
(Musik und Tanzkunst.)

Ein kleines Tonstück zum Tanzen, dessen Ausdruck, Ernst und Würde, auch wol Hoheit ist. Der Takt ist  $\frac{3}{4}$  und die Bewegung langsam. Es fängt im Aufschlag an nach dieser Art:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , und besteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Tacten. Man hat zwar Louren in  $\frac{3}{4}$  Takt, der eigentlich als ein Alla breve von  $\frac{3}{4}$  anzusehen ist.

Um den Einschnitt nach dem ersten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechszehnthel hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber stark herunter

herunter gestrichen und besonders das punktirte Viertel schwer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componisten, daß sie, sowol in diesem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zusammen ziehen und anstatt:



also: sehen.

Dieses hat seinen guten Nutzen, weil die meisten Spieler den Fehler begehen, daß sie, wenn eine solche Stelle nach der ersten Art geschrieben ist, die zweyte gebundene Note besonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an solchen Stellen gerade entgegen ist. Man muß aber bey solcher Zusammenziehung zweyer Takte sie nicht für einen einzigen zählen, weil man sonst, wie einigen neueren begeben ist, im Rhythmus fehlet und anstatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfordert die Loure einen hohen Anstand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langsamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man sucht die besten Tänzer hiezu aus. Gar ofte aber machen sie von ihrer Stärke den Mißbrauch, daß sie schwere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die bloß eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, sonst aber zum sittlichen Ausdruck nichts beytragen. Man kann von diesem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Musik gesagt worden; er muß kurz seyn, sonst wird er, selbst für den Zuschauer, ermüdend.

## L u f t.

(Mahlerey.)

Der Landschaftmaler hat in Absicht auf die Luft, oder den hellen Himmel,

zu glücklicher Ausführung seiner Arbeit verschiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft ist, je weniger von der Erde aufsteigende Dünste darin schweben, je dunkler und schöner ist ihre blaue Farbe; die unsichtbaren Dünste geben der Farbe der Luft eine Mischung von grau, und wenn sie in Ueberfluß vorhanden sind, so verwandelt sich das Himmelblau völlig, und wird hellgrau.

Diese unsichtbaren Dünste sind nahe an der Erde am häufigsten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont durch unmerkliche Grade allmählig geschwächt und mit grau vermischt wird. Denn die aus der obern Luft in das Auge fallenden Strahlen, müssen durch mehr und durch dichtere Dünste dringen, je näher der Punkt, aus dem sie kommen, am Horizont liegt, wovon sich jeder ohne langes Nachdenken versichern kann. Doch wird der Beweis davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landschaft so gemahlt werden, daß es vom höchsten Punkt an, bis an den Horizont immer etwas heller werde, am Horizont selbst ist es ofte ganz ausgelöscht und der Himmel ist hellgrau.

Aus eben diesem Grunde hat Leonardo da Vinci schon angemerkt, daß ferne Gegenstände, die sich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger düstig müssen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenstände, die nahe am Horizont sind, erfahren dieselbe Veränderung, als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünsten mehr erfüllt ist, bekommen alle Farben der Gegenstände am Horizont eine geringere oder stärkere Mischung des Grauen. Davon wird im näch-

M 4

sten

sten Artikel ausführlicher gesprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens ist, bey gleich hellem Wetter, die Farbe der Luft frischer, als am Mittag, und am Abend ist sie am schwächsten; weil des Morgens die Luft am wenigsten mit Dünsten angefüllt ist, die den Tag über beständig von der Erde aufsteigen, folglich am Abend in größter Menge da sind.

So ist im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels schöner, oder härter, als im Sommer; im Herbst aber ist sie am meisten mit grau vermischt, und am sanftesten. Darum wird eine Landschaft am vortheilhaftesten im Herbst gemahlt. Wer an einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landschaften mahlt, wird ihnen nie die sanfte Harmonie geben können, die sie im Herbst haben.

Der Landschaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einflusses, den die in der Luft schwebenden Dünste auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenstände haben, sehr viel lernen. Er hat eben so nöthig bey den verschiedenen Abänderungen der Luft, bloß sein beobachtendes Auge zu brauchen, als sich mit der Reißfeder und dem Pinsel zu üben.

### Luftperspektiv.

(Mahlaren.)

In der eigentlichen Perspektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenstand durch allmähliche Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey seine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich seine Form und Gestalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der kör-

perlichen Gegenstände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliert seine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verlieren sich endlich ganz, daß der Körper einfarbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert sich seine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenstände, so verschieden sie sonst an Farbe sind, nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die genaue Kenntniß dieser Sache und die Wissenschaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maafgebung ihrer Entfernung vom Auge, muß abgeändert werden, wird die Luftperspektiv genennet. Weil man kein bestimmtes Maaf hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmessen, noch ein Farbenregister, nach welchem man die durch Entfernung allmählig sich abändernden Farben richtig benennen könnte; so ist es bis jetzt nicht möglich, die Luftperspektiv, so wie die Perspektiv der Größen, in Form einer Wissenschaft abzuhandeln. Zu vermuthen ist aber, daß es mit der Zeit wol geschehen könnte; da Hr. Lambert, der sich bereits um die gemeine Perspektiv sehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumessen, auch den Meyerischen Versuch zum Farbenregister \*) schon einigermassen ausgeführt hat. †) In-

zwischen

\*) S. Farben.

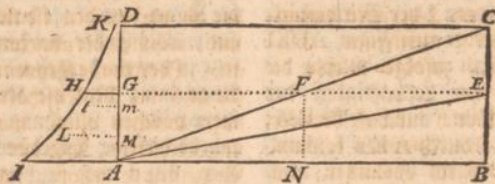
†) Von Ausmessung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienst bekannte Werk, welches er unter dem Namen Phorometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbenregister hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk das kürzlich

zwischen müssen sich die Maler in Ansehung der Luftperspektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbestimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigste davon hat der Herr von Hagedorn mit seiner gewöhnlichen Gründlichkeit in sehr we-

nig Worte zusammengefaßt. \*) Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Maler überzeuget werde, daß es nicht möglich sey, diesem Theil der Kunst ohne genaues Nachdenken Genühe zu leisten.

Zuerst kommt also die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenstandes in Betrachtung.



a    D b   D c   D d   D e   D f

Man stelle sich also vor, AB sey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; DC eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünste der Erde nicht heraufsteigen. In A stehe ein Beobachter nach der Gegend BC gefehrt.

Nun muß man zuerst bedenken, daß nahe am Erdboden sich die meisten und größten Dünste aufhalten, so daß man in einer größern Höhe nicht nur weniger, sondern auch subtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünste antrifft. Man stelle sich also vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie KHI dergestalt gezogen sey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man sonst will, auf AD in rechtem Winkel gezogene Linie AI oder GH die Dichtigkeit der Dünste auf derselben Höhe anzeige. Ferner sey B der äußerste Punkt des Horizonts.

kürzlich unter dem Titel: Beschreibung einer mit dem Calaischen Wachs ausgemahlten Farbenpyramide, in Berlin herausgekommen ist.

Nun stelle man sich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C gesehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wissen, wie viel jeder dieser Gegenstände von der Lebhaftigkeit seiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil blos die Menge der Dünste, durch welche die Lichtstrahlen fallen, die Ursache dieser verminderten Lebhaftigkeit ist, so darf man nur für jeden Stand F, E und C diese Menge bestimmen. Man sieht aber sogleich, daß sie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung AF, AE, AC, und denn von der Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterschied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derselben beyträgt.

Dieses genau und geometrisch zu bestimmen, würde eine ziemlich schwere

\*) Betrachtung über die Malerey. S. 555 f. f.

schwere Rechnung erfordern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in so fern sie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müssen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie Im, wenn I der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Diesem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch  $AF \times LM$ ; für den Ort E, durch  $AE \times LM$  und für den Ort C durch  $AC \times Im$  ausgedrückt werden, das ist, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für seine Höhe sich passende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte diese Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt stehenden Gegenstände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemälden nicht vor.

Es läßt sich absehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu fassende Regeln für diesen Punkt der Luftperspektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieses besser thun können, als Herr Lambert; daher zu wünschen ist, daß er sich dieser Arbeit unterziehen möchte. Diese Regeln würden also dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenstandes beymischen müßte, um die Farbe so heraus zu bringen, wie sie sich in jedem Abstand des Körpers zeigt. Mit dem Gebrauch des Farbenregisters verbunden, würden sie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge, jeder Körper seine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau ist, annimmt.

Woh dieser Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maße

abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperspektiv ist, der einen großen Einfluß auf die körperliche Gestalt der Dinge hat. Um dieses deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder stereometrische Rundung einer Kugel in einer gewissen Entfernung sich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daselbst bloß wie ein runder Teller vorkommt. Man setze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erscheint; so würde dieselbe Kugel bey c schon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erscheinen. Dieses geschieht, so bald die aus der Figur der Kugel entstehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieses wiederfährt jedem Körper, und jeder Gruppe, und die nahen Gegenstände eines Gemäldes müssen mehr herausstehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieses ist ein sehr wichtiger Punkt der Luftperspektiv, den nicht bloß der Landschaftmahler, sondern auch der Historien- und Portraitmahler genau studiren müssen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperspektiv beobachten, wenn man diese versäumte: was die Zeichnung in die Ferne setzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben, wieder nahe bringen, und entfernte Menschen würden in der Landschaft, wie nahe Zwerge aussehen.

Endlich ist auch die Wirkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederseine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben schon merklich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederseine schon ganz wegfallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden

jeten  
beart  
Kun  
als i  
muß  
Leor  
dene  
schaf  
Nes  
bis i  
ihren  
gen  
aus  
schli  
gute  
spekt

Die  
Wan  
eine  
in ei  
Wer  
Vort  
chene  
folge  
mal  
ist  
unat  
menl  
Allg  
sie b  
zwise  
wert  
die  
Sch  
ges  
die g  
trete  
zeigt

t)

\*



jeden Mahler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß sich wundern, daß ungeachtet Leonhardo da Vinci schon verschiedene einzelne Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Meßkünstlers behandelt hat, †) sich bis jetzt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philostratus schließen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Lustperspektiv gemacht haben. \*)

### Lüke.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drückt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Stetes oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmacks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis jetzt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Wirkung der vorkommenden Lüken, nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leicht, daß der

†) Man sehe unter andern in dieses großen Mannes sätretrefflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem legt er Versuche vor, in welchem durch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

\*) Philostr. Icones. L. I. Piscatores.

Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht. \*)

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet sie bey Plautus und bey Euripides: aber bey Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdecken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen von dem Künstler uns so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammenhängt und gleichsam in einander geflochten ist, je besser sind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seite des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren Zusammenhang der Dinge geht, und die Sorgfalt wol zu untersuchen, ob man auch alles, was man hat sagen, oder vorstellen wollen, wirklich gesagt

\*) S. Aufzug.

gesagt und vorgestellt habe. Denn gar ofte entstehen in dem Werk des Künstlers Lücken, wo in seinen Gedanken keine gewesen sind; nur weil er nicht sorgfältig genug gewesen ist, zu überlegen, ob er auch wirklich alles gesagt hat, was er gesagt zu haben sich vorstellte. Darum muß er sich oft an die Stelle seines Lesers, oder Zuhörers setzen, und sein Werk als ein solches beurtheilen. Dieses ist ein Theil der Ausarbeitung.

### L u e.

(Dichtkunst.)

In einem ganz besondern Sinn bedeutet dieses Wort das, was einige Neuern auch sonst durch das lateinische Wort hiatus ausdrücken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaassen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entsteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geschieht, welches dem Wolklang entgegen seyn kann. Weil dieses nicht selten bey dem Zusammenstoß der Vocalen geschieht, so haben verschiedene neuere Kunstrichter dieses, als eine dem Wolklang schädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verschiedenes einwenden.

Es ist wahr, daß das öftere Zusammenstoßen der Selbstlauter die Rede schwer macht, zumal wenn beyde lang sind. Daß aber die Griechen nicht so ängstlich gewesen, sie in ihren Versen ganz zu vermeiden, ist aus tausend Versen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß sie solche Lücken bisweilen mit Fleiß gesucht haben, wie schon A. Gellius angemerkt hat. \*) Er sagt ausdrücklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau

\*) No. 2. L. VII. c. 20.

Talem dives arat Capua et vicina  
Velevo

Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen besser stehe, als Nola, welches der Dichter zuerst soll gesetzt haben, weil das Zusammenstoßen des letzten Vocals im ersten Vers, und des ersten im zweyten, angenehm sey. Nam vocalis in priore versu extrema eademque in sequenti prima canoro simul atque jucundo hiatus tractim sonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: *Ἄναξ ἀνὰ ὠκεῖον* &c. an, um zu beweisen, daß solche hiatus nicht von ohngefähr, sondern aus Ueberlegung in die Verse gekommen seyen. Dieses allein ist hinlänglich zu beweisen, daß jene Regel eben nicht ängstlich dürfe beobachtet werden.

Und denn ist es vielleicht noch wichtiger, das Zusammenstoßen gewisser Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lücke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgesprochen werden. Also begnüge man sich dem Dichter überhaupt zu sagen, er soll überall, so viel möglich, auf die Leichtigkeit der Aussprache sehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuschreiben.

### Lydische Tonart.

(Musik.)

Eine der Haupttonarten in der griechischen Musik, die Plato aus seiner Republik verwiesen hat, weil sie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unser heutiges F dur, wenn dieser Ton völlig nach der Art der Kirchen-tonarten behandelt wird, wirklich die lydische Tonart der Alten sey, wie die Tradition anzuzeigen scheint, läßt sich vermuthen, weil er wirklich diesen Charakter hat.

Lyrisch.

## L y r i s c h.

(Dichtkunst.)

Die lyrischen Gedichte haben diese Benennung von der Lyra, oder Leyer, unter deren begleitenden Klang sie bey den ältesten Griechen abgesungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen seyn, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist. Es kann wol seyn, daß in den ältesten Zeiten auch die Epöpe von Musik begleitet worden, so wie wir es auch mit Gewisheit von der Tragödie behaupten können. Dessen ungeachtet ist der Charakter des eigentlichen Gesanges vorzüglich auf die lyrische Gattung anzuwenden, da die epischen und tragischen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Gesanges gearbeitet sind.

Um also diesen allgemeinen Charakter des Lyrischen zu entdecken, dürfen wir nur auf den Ursprung und die Natur des Gesanges zurück sehen. \*) Er entsteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechselnde rhythmische Bewegung, die der Natur der besondern Empfindung, die ihn veranlasset, angemessen sey. Niemand erzählt, oder lehret singend, wo nicht etwa die Aeußerung einer Leidenschaft zufälliger Weise in diese Gattung fällt. Lyrische Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenschaflichen Laune hervorgebracht; wenigstens ist sie darin herrschend, der Verstand, oder die Vorstellungskraft aber sind da nur zufällig.

Also ist der Inhalt des lyrischen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verbrießlichen Laune, an einem ihr angemessenen Gegen-  
\*) S. Gesang.

stand. Aber diese Empfindung oder Laune äußert sich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verschiedenen andern Gelegenheiten; sondern gefällt sich selbst, und setzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zweck. Denn eben deswegen bricht sie in Gesang aus, damit sie sich selbst desto lebhafter und voller genießen möge. So singet der Fröhliche, um sein Vergnügen durch diesen Genuß zu verstärken, und der Traurige klagt im Gesang, weil er an dieser Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieselben Empfindungen sich in andern Absichten äußern, die mit dem Gesang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht seine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um sich selbst dadurch zu unterhalten; sondern andre damit zu strafen. Das lyrische Gedicht hat, selbst da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbstgesprächs. Darum ist die Folge der lyrischen Vorstellungen nicht überlegt, nicht methodisch; sie hat vielmehr etwas seltsames, auch wol eigensinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was sie nährt, wo sie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung sprechen, da spricht der lyrische bloß aus Empfindung. Grävina hat nach seiner unachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyrischen Gedichts angegeben. Die lyrischen Gedichte, sagt er, sind Schilderungen besonderer Leidenschaften, Neigungen, Tugenden, Lastern, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weise die menschliche Natur hervorleuchtet. †)

In

†) I componimenti lirici sono ritratti di particolari affetti, costumi, virtu, vizj, genj e fatti: ovvero sono specchj, da cui per varj riflessi traluce l'umana, Natura. Ragion poetica, L. I. c. 12.

In der That lernt man das menschliche Gemüth in seinen verborgensten Winkeln daraus kennen. Dieses ist das Wesentliche von dem innern Charakter dieser Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenschaft hinzufügen, daß der lyrische Ton durchaus empfindungsvoll sey, und jede Vorstellung entweder durch diesen Ton, oder durch eine andre ästhetische Kraft müsse erhöht werden; damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlösche. Nichts ist langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der besonders leidenschaftliche Ton bey dem lyrischen Gedicht eine wesentliche Eigenschaft ausmache, sieht man am deutlichsten daraus, daß die schönste Ode in einer wörtlichen Uebersetzung, wo dieser Ton fehlet, alle ihre Kraft völlig verliert.

Hieraus ist auch die äußerliche Form des lyrischen Gedichtes entstanden. Da lebhaftere Empfindungen immer vorübergehend sind, und folglich nicht sehr lange dauern, so sind die lyrischen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch schicket sich auch die völlige Kürze des Sinngedichtes nicht dafür; weil der Mensch natürlicher Weise bey der Empfindung, die ihm selbst gefällt, sich verweilet, um entweder ihren Gegenstand von mehreren Seiten, oder in einer gewissen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer gesetzte Gemüth sich allemal mit seiner Empfindung selbst eine Zeitlang beschäftigt, ehe es sich wieder in Ruhe setzet.

Natürlicher Weise sollte das lyrische Gedicht wol klingender und zum Gesang mehr einladend seyn, als jede andre Art; auch periodisch immer wiederkommende Abschnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unsäglich, noch allzukurz, und durch das zu schnelle

Wiederkommen langweilig werden. So sind auch in der That die meisten lyrischen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen ist, geht davon ab. Auch ist in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit stiller Bewunderung verbundenen, Art, für welche der Hexameter nicht unschicklich ist.

Diese Gattung der Gedichte darf in Ansehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdient das ganze Capitel des Grassina, aus dem so eben eine Stelle angeführt worden, gelesen zu werden; denn dieser fürtreffliche Mann hat die lyrische Dichtkunst in ihrem wahren Gesichtspunkt betrachtet, und als ein Philosoph und Kenner der Menschen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liebes ist im Artikel desselben besonders gesprochen worden, und im Artikel Ode, wird diese Art in Absicht auf ihrem Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyrische Dichtkunst, die Gedanken, Gefinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Wirkungen, und meistens nur überhaupt, und wie von weitem sehen, in der Nähe, in ihren geheimsten Wendungen, auf das lebhafteste schildere, und daß wir sie dadurch auf das deutlichste in uns selbst empfinden, so daß jede gute und heilsame Regung auf eine dauerhafte Weise dadurch erweckt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyrischen Gedichtes, deren jeder, sowol in Ansehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichnete Charakter vorgeschrieben war. Doch können sie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyrisch ist. Aber jede

jede  
ihre  
aber  
wie  
sond  
und  
Abh  
wei

Die  
die  
eing  
sche  
Fas  
dich  
chäe  
nich  
der  
halt  
wur  
Pyr  
teim  
Ber  
zu v  
Ber  
ne

jede dieser Hauptarten, hatte wieder ihre verschiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug ist, nicht herzählen, sondern den Leser auf Vossens Poetik und die im Artikel Lied angeführte Abhandlung des La Nauze verweisen.

### Lyrische Versarten.

Der noch nicht langer Zeit hatten die deutschen lyrischen Dichter sehr eingeschränkte Begriffe von den lyrischen Versarten in ihrer Sprache. Fast alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen gesetzt; und die größte Mannichfaltigkeit suchte man darin, daß der jambische, oder trochäische Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. Um das Jahr 1742 stiegen Pyra und Lange an, einige alte lateinische, oder vielmehr griechische Versarten in der deutschen Sprache zu versuchen: \*) die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unserß Ramlers die ersten

\*) In den freundschaftlichen Liedern.

Versuche zu größerer Vollkommenheit gebracht. Klopstok und einige seiner Freunde, sind nicht nur nachgefolget, sondern der Sänger des Messias, der zuerst dem deutschen Ohr den wahren Hexameter hat hören lassen, hat auch einen großen Reichthum fürtrefflicher lyrischer Versarten, theils von den Griechen für unsre Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer sie will kennen lernen, hat nur die Sammlung seiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrückt sind. Wir lassen es dahin gestellt seyn, ob nun wirklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu verstehen scheint, \*) unsre lyrische Verse vor den Griechischen selbst einen Vorzug haben. Es ist bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unsre alten lyrischen Verse sich besser schicken, als die, aus mehreren Arten der Füße zusammengesetzten. Doch hievon wird an einem andern Orte umständlicher gesprochen werden. \*\*)

\*) In der Ode der Bach.

\*\*) S. Versart; Spaltenmaß.



## M.

## Machtspruch.

(Redende Künste.)

Ein Satz, der sich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch besondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuversichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorstechenden Gedanken Lichte, lumina Orationis, genennt; die Machtsprüche könnten Blitze fulgura Orationis genennt werden. Von dieser Art ist der Ausspruch des Stoikers Hierokles: die Wollust für den letzten Endzweck halten, ist eine Lehre für S. = = \*) Diese wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epikuräer \*\*) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falschheit und Niederträchtigkeit anschauend erkennen läßt. Von dieser Art ist auch das Wort des Philosophen Bias: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er sich auf der See befand, bey entstandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da seyd. \*\*\*)

Der Charakter der Machtsprüche besteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruck verbunden. Sie bewürken ohne Veranstaltung, Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt

\*) Ἦδονη τέλος πορνῆς δογμα. S. Aul. Gell. Noct. L. IX. c. 5.

\*\*) Der Ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philosoph, der so niedrig nicht dachte, wie seine späteren Nachfolger, die den wahren Geist seiner Lehre nicht zu fassen vermochten.

\*\*\*) Diog. Laert.

sich dabey so mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchsten und wichtigsten Schönheiten der Beredsamkeit und Dichtkunst, weil sie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrücke machen. Was man erst durch langes Nachdenken würde erkennen, oder nach langem Bestreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plötzlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie sind als kostbare Juwelen anzusehen, sowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchst schätzbar.

Man sieht wol ein, daß nur die größten Geister fähig sind, solche Machtsprüche zu thun; Köpfe denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigsten sittlichen Wahrheiten in der höchsten Klarheit so geläufig worden, daß sie dieselben mit dem voltesten Nachdruck auf die einfachste und kürzeste Art sagen können; Seelen die durch lange Übung ihrer sittlichen Kräfte, sie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern starke Anstrengung kostete.

Wenn der Redner ein Mann von Ansehen ist, für dessen Denkungsart wir zum voraus eingenommen sind, so hat ein Machtspruch, dessen Wahrheit wir nicht einsehen, in seinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker selbst unterstehen sich kaum an den Aussprüchen, die große Männer mit völlig zuversichtlichem und entscheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens, sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann darf nur, um alle sei-

ne B  
plö  
nebn  
wäh  
etwa  
geze  
glau  
daß  
sich  
zu g  
gebö  
Uebe  
auch  
der  
selba  
Dar  
Sch  
nicht  
in E  
sprü  
ringe  
gut  
entha

M

Die  
ange  
sten  
des  
zu ar  
trach  
Wür  
rer e  
schön  
rin g  
allein  
zu ko  
halb  
rührt  
der  
schm  
Mus  
ne, i  
Wiel  
man  
mit  
man  
chen;  
Sp

ne Zuhörer von einer gewissen Classe plötzlich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa so anfänge: Es hat Narren gegeben, die dieses, oder das geglaubt haben; so kann sicher seyn, daß der größte Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Machtsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesetzt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Machtsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben, als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

### Mahlerey. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheint auf den ersten Blick bloß für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergößen zu arbeiten; aber eine überlegtere Betrachtung zeigt sie uns in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit: noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmücken, die lebhaftesten bunten Muscheln, und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergößen verursachen; denn der Wachsthum der

Zweyter Theil.

Kenntnisse und des Geschmacks ist unbegreiflich langsam. Aber erst nachdem man dieses gemerkt hatte, wurde der erste Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, vermittelst Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen wirklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor sich: edel, weil sie die allweise und allwölthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieser Art unermesslich ist. Noch ist, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der größten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöht worden, ist sie auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles was die so mannichfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch so manchen Reiz, vortheilhaftes in uns wirken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben ausrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügens zu fühlen, die der Mensch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch seine Gemüthsart; sie macht, daß der Saamen des Geschmacks an Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig

N

bis

bis zur Stärke einer erwachsenen Pflanze; sogar die ersten Keime des sittlichen Gefühls werden durch sie ausgetrieben. \*) Wer wird nicht gestehen, daß die Kunst alle reizenden Scenen der sichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunst von schätzbarem Werth sey? \*\*)

Aber die Mahlerey hat noch etwas größeres in ihrer Natur, als dieses ist: durch Philosophie geleitet, hat sie einen höheren Flug genommen. Sie hat gelernt den Menschen nicht bloß zu ergötzen, sondern ihn auch zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erwecken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schrecknisse des Lasters ihm zur Warnung empfinden zu lassen. Aristoteles hat schon angemerkt, \*\*\*) daß es Gemählde gebe, die eben so kräftig sind einem lasterhaften Menschen in sich gehen zu machen, als die moralischen Lehren des Weltweisen, und Gregorius von Nazianz erwähnt in einem seiner Gedichte eines wirklichen Beyspieles hievon. Eine höchst wunderbare Wirkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menschliche Genie in seiner höchsten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerst aufgelöst hätte. Sie ist es, die uns denkende, innerlich und unsichtbar handelnde, nach Gutem und Bösen strebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Wesen, sichtbar gemacht hat. Denn der menschliche Körper ist nach seiner äußern Gestalt im Grunde nichts anders, als seine

\*) E. Künste, nicht weit vom Anfange des Artikels S. 56.

\*\*) Man sehe auch den Artikel Landschaft.

\*\*\*) Polit. L. V.

sichtbare Seele mit allen ihren Eigenschaften. \*) Sanft und lebenswürdig ist eine wolgeschaffene weibliche Seele, stark, unternehmend und verständig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böse Eigenschaft in der Seele, die wir nicht durch Gestalt und Farbe des Körpers fühlten. Also kann der Mahler so gut die höhere, unsichtbare, sittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredsamkeit und Dichtkunst thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geist, nur das Kräftigste und Fühlbarste davon sehen; aber mit desto mehr Nachdruck. Der lebenswürdige Blick eines sanften, der wilde Blick eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zustand der Seele, die durch diese Blicke sich zeigen, in der lebhaften Ode lesen würden. Dieses fühlt jeder Mensch. Ein Blindgeborener wird gewiß nie so schnell die Wirkung der Liebe aus den Reden der lebenswürdigsten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die stärkste Drohung durch Worte, nie so schnell noch so lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blick des Auges von einem drohenden Gesichte. Und eben dieses läßt sich von jeder Empfindung behaupten. Was also die Mahlerey in den Vorstellungen aus der sittlichen Welt an Ausdahnung gegen die lebenden Künste verliert, das gewinnt sie an Kraft, die die Kraft der Rede weit übertrifft. Der Musik steht sie an Lebhaftigkeit der Wirkungen nach, \*\*) aber un-

\*) E. Schönheit.

\*\*) E. Künste gegen das Ende des Artikels.

endli  
dab  
D  
und  
uns  
wend  
kann  
Gemi  
re sel  
zende  
mora  
Kunf  
ihrer  
Zu  
ange  
gen  
zustel  
unfre  
ner.  
schäff  
der  
hen  
beson  
chen.  
An  
schen  
zu ve  
sichte  
bloße  
Haupt  
schon  
Welt  
theilt  
können  
sen  
Wert  
sehen  
Nähr  
die  
den  
E  
werk  
ren  
simme  
dem  
Reich  
nicht

\*)  
?\*)



endlich übertrifft sie dieselbe an Ausdünstung ihrer Vorstellungen.

Diese Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Malerey, leitet uns natürlich auf Erwekung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künstlers leitet. Es wäre sehr zu bedauern, wenn eine so reizende und zugleich mit so lebhafter moralischer Kraft reichlich versehene Kunst nicht in dem ganzen Umfang ihrer Wirkung angewendet würde.

Zuerst dienet sie also, wie bereits angezeigt worden, die mannichfaltigen Scenen der leblosen Natur vorzustellen, die in mehreren Absichten unsre ganze Aufmerksamkeit verdienen. Dieses ist vorzüglich das Geschäft des Landschaftmahlers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen seiner Arbeit haben wir in einem besondern Artikel ausführlich gesprochen. \*)

Auch die durch den Fleiß der Menschen verschönerte Natur ist hier nicht zu vergessen. Landschaften mit Ausichten auf schöne Gebäude, auch wol bloße Prospekte, da die Gebäude die Hauptsache ausmachen. Wir haben schon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunst eben den vortheilhaftesten Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der leblosen Natur hat. \*\*) Wer kann die Werke eines Canaletto in Dresden sehen, ohne beynah alle die sanften Nührungen dabey zu fühlen, die uns die Ausichten auf die Natur empfinden lassen?

Selbst die einzelen kleineren Kunstwerke der Natur, die Blumen, in ihren so unendlich mannichfaltigen und immer ergößenden Gestalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, sind ein nicht unschätzbarer Gegenstand des

Geschmacks, der allemal dabey gewinnt. Da es nicht möglich ist, ohne beträchtlichen Aufwand, der selbst das Vermögen der meisten Reichen übersteiget, diesen angenehmen Theil der irdischen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu sammeln, und in Natur zu besitzen; so muß die Kunst des Malers darin uns zu Hülfe kommen, und diese Gattung des Reichthums der Natur uns genießen lassen.

Diese Anmerkungen sind ohne Einschränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um so viel mehr, da diese schon von einer etwas höhern Art sind, weil sie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil sich bey dem beträchtlichsten Theile derselben bereits ein innerer sittlicher Charakter in der äußern Form zeigt. Man muß gar sehr der feinern Empfindungen beraubt seyn, wenn man auf diesen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Interesse sehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, sowol ergößende, als sonst sehr vortheilhafte Nührungen dabey empfindet. Darum soll die Kunst des Malers uns auch zur genauen Betrachtung dieser Gegenstände locken.

Es ließe sich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorstellungen in gewissem Sinne noch unentbehrlicher seyen, als Gemälde von historisch sittlichem Inhalt. Dieses Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weise, nämlich durch das Schauspiel kann ersetzt werden, da er in Absicht auf jene Gegenstände durch nichts zu ersetzen ist. Wenn es also nützlich ist, wie daran nicht kann gezweifelt werden, daß der Mensch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur so viel kenne, als möglich ist, so muß die

\*) S. Landschaft.

\*\*) S. Baukunst.

Mahlerey zu diesem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verschiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigsten Aufwand erfordert, ist die, welche erst seit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pensels und des Grabstichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl sehr schätzbarer Werke, darin auf diese Art das Merkwürdigste aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgestellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landschaften zu machen.\*) Ich wünschte sehr, daß ein Künstler in Dresden auf eben diese Weise den ansehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Prospekte des Canaletto herausgäbe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der ist so durchgehends in den Pallästen der Großen herrschende Geschmack durch goldene, blos durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was sieht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des igt herrschenden Geschmacks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewundernswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläufiger Palläste könnten ausgeschmückt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte, so erweket dieses in meiner Phantasie das Bild irgend ei-

\*) Man sehe in dem Artikel Landschaft S. 116. die Anmerkung.

ner barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geziert glaubt, wenn Nase, Ohren, und Stirne mit strotzenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Hey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die leblose Natur schildernde Mahlerey, ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einseht, daß durch das Kunst- und Geschmacksreiche der Opern-Decorationen der Geschmack des Volks erhöht und verfeinert werden kann; der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Classe der gemeinsten Bürger oft mehr wahrer Geschmack angetroffen wird; als in manchem andern Land unter den vornehmsten.\*)

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey gesagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen kostbaren Veranstaltungen glücklich seyn. Wir dringen blos darauf, daß diese, so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberflusses sind, und wirklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, besser recht gebraucht und von wahren und großem Geschmack geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es allerdings wichtig, daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

\*) S. Oper.

Aber noch höher erhebt sich die Malerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Maler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um den Rang streiten. Wir können die malerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen einteilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Einteilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Also: gerade zum Zweck.

Die gemeinste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemälde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel \*) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der wirklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physiognomiste findet hier reichen Stoff, um seine Kenntnisse zu erweitern.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzelner Menschen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeschlagen haben. \*\*) Aber es erfordert schon einen grössern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Wirkung seyn. Es dienet zu Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind; dienet es zu Erhebung des Gemü-

thes. \*) Hieher gehören endlich auch einzelne allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

Hierauf folget das Gemähl, welches wir die Moral nennen: \*\*) es ist mehr unterrichtend als rührend, und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeigt worden. Nach dieser Gattung kommt die eigentliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt worden. \*\*\*) Hier wird die sittliche Natur in voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die schwerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden. †)

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Malerey gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäftigt, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der sittlichen Malerey zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Weise vortheilhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen wirken könne. Da der Maler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des sittlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten, nachdrücklich vorstellen kann; so darf er, um sehr nützlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterstützung der Religion und des patriotischen

R 3

\*) S. Statue.

\*\*) S. Moral.

\*\*\*) Artikel Historie.

†) S. Allegorie S. 45. f. f.

\*) S. Portrait.

\*\*) Artikel Historie S. 725.

tischen Eifers sehr dienlich seyen; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemälde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeinsten Volke findet man sie, wiewol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrifft, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt: und doch sind sie auch in dieser Verdorbenheit nicht ohne Wirkung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth bloß von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeigt; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Umrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Verunzierungen befreyt erblicken würde? Selbst das bloß reine, wahre historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände unter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Maler ermuntern, dergleichen nützliche Gemälde aus der sittlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmak zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punktes halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt; so

wäre es überflüssig, hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pécile genennt wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nachseferung auf das Vollkommenste gemahlet seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrücken noch mehr Nachdruck gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich hier in der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brücke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinen führt, und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellet. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstützenden Pfeilern, ein Gemälde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen, auf diesen Gemälden erblickte.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Malers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zweck komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemälde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffes; 2. auf eine geschickte Anordnung derselben; 3. auf richtige Zeichnung; und 4. auf ein gutes Colorit, mit Jubegriff aller guten Eigenschaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieses sind gerade die vier Punkte,

Punkte, die der Herr von Sagedorn in der Ordnung, wie sie hier stehen, in seinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, sehr umständlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derselben eigene Artikel gewidmet. Also bleibt hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähltes überhaupt von diesen vier Punkten abhängt. Das in seiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geist oder Herzen interessanten Gegenstand so vorstellen, daß er nach Maasgebung seiner Art, die bestmögliche Wirkung thue. Dieses geschieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähltes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig übersehen und seine Art genau erkennen kann; wenn dieses Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruck auf den Geist, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verstärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geschickte Erfindung kann das Ganze nicht interessant seyn. Ich besinne mich irgendwo ein Stük gesehen zu haben, darin nichts, als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen, aber mit so wunderbarer Kunst vorgestellt war, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Rubens für den Urheber desselben hielt. Warum soll man doch ein solches Stük mit dem Namen eines Gemähltes beehren? Wenigstens wird doch Niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmacks sey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der der Mahler es als ein Studium für das Colorit in seiner Werkstatt habe, so wie man bey allen, die die zeichnenden Künste üben, Bruchstücke von Statuen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hängen sieht.

Von den verschiedenen Gattungen des interessanten mahlerischen Stoffes ist bereits hinlänglich gesprochen worden. Auch ist anderswo angemerkt, \*) was der Mahler, so wie jeder anderer Künstler wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber besonders, als ein Mahler wählen, und dabey voraussehen, ob der Gegenstand fähig ist, wie es die besondern Bedürfnisse seiner Kunst erfordern, behandelt zu werden; ob er z. B. sich so anordnen lasse, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das sich dem Auge gefällig darstellt, könne übersehen werden; ob alles, was dazu gehört, so wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geist immer befriediget werde. Es können sowol in der leblosen Natur, als in den Handlungen der Menschen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter sehr vortheilhaft brauchen könnte, die sich aber für den Mahler gar nicht schicken; weil er alles aus einem einzigen Gesichtspunkte übersehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblick vorstellen kann. Also gehören zur Wahl nicht nur Geschmak und Verstand, sondern Einsichten in das Besondere der Kunst. Wie bisweilen die fürtrefflichste Ode für die Musik ein schlechter Stoff seyn kann, weil sie schlechterdings nicht nach den Regeln dieser Kunst kann behandelt werden; so geht es auch hier.

Durch die geschickte Anordnung wird das Gemähl nicht nur zu einem vollständigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgesonderten Gegenstand, den man an sich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig fassen und betrach-

R 4

\*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

ten kann; \*) sondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form; eine Klarheit, die ihn fäglich macht, und eine Gestalt, die das, was sein Wesen bestimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterscheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenstand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewirkt, was sie wirken soll. Durch sie kommt also der Geist und die vornehmste Kraft in das Gemälde. Denn hauptsächlich wirken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantasie geschaffenen körperlichen Gegenstände, durch ihre Form. Auch kommt hauptsächlich von der Zeichnung die wunderbare Wirkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre, als sehr entfernt erblicken. Daß die größte Kraft des Gemäldes von der Zeichnung abhänge, wird an seinem Orte umständlich gezeigt werden. \*\*) Die Phantasie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferstiche fehlen, als sie im Stand ist, die Zeichnung, wo sie im Gemälde fehlet, zu ergänzen. Selbst die Landschaft kann bloß durch Zeichnung von der höchsten Wichtigkeit, so wahr und so natürlich geschildert werden, daß wir eine wirkliche Aussicht in der Natur zu sehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in seinem ganzen Umfange genommen, dem Gemälde die letzte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuschung des Auges, das nunmehr das Gemälde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That ist, sondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein wirkliches Land, und lebende Menschen vor sich zu sehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Far-

\*) S. Ganz.

\*\*) S. Zeichnung.

ben aber wird das Auge auf das Angenehmste gerühret, daß es sich mit Lust mit Betrachtung des Gegenstandes beschäftigt.

Dieses sind also die Talente und Künste, wodurch das Gemälde zu einem vielwirkenden Werk des Geschmacks gemacht wird. Nun bleibt uns zur vollständigen Beschreibung dieser schönen Kunst noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Maler den gewählten Gegenstand vermittelst der vier beschriebenen Arbeiten im Gemälde zur Wirklichkeit bringet. Denn es ist auf gar vielerley Weise möglich, denselben Gegenstand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmste gehalten; wir haben ihr Verfahren besonders beschrieben. \*) Nach diesem kommen die verschiedenen Arten mit Wasserfarben zu mahlen, vornehmlich in Betrachtung \*\*), mit denen man entweder auf frischem Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden, \*\*\*) oder auf trokene Mauern; auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine besondere Art ganz kleine Gemälde mit Wasserfarben zu mahlen, wird Miniatur genennet. †) Eine dritte Art ist die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encaustischen Malerey gegeben. ††) Die vierte bedienet sich trockener Farben, und ist unter dem Namen Pastel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von seinem zerriebenen Glas, auf einem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn

\*) S. Oelfarbmahler.

\*\*) S. Wasserfarben.

\*\*\*) S. Fresko.

†) S. Miniatur.

††) S. Encaustisch.

†††) S. Pastel.

wenn das Gemählde fertig ist, so wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieses ist die Schmelzmahlerey, \*) oder das Emailliren. Die sechste Art ist das Mosaische, oder Musaische, \*\*) nach welcher durch Nebeneinandersetzung unzähliger kleiner Stücke von gefärbtem Glas, das Gemählde herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey, \*\*\*) die auf die Fenster, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, sehr gewöhnlich, ist aber gegenwärtig beynahé völlig abgenommen. Zu allen diesen Arten kann man die hinzusetzen, da vermittelst gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andere Gewandstoffen eingestift, oder eingewürkt werden, worunter die so genannten Challots, wo das Gemählde in eine Art Sammet eingewürkt ist, wie auch die so genannten Haut- und Wasser-Lisses die Merkwürdigsten sind. Diese so vielfältigen Arten zu mahlen beweisen, wie herrschend der Geschmack an der Mahlerey zu allen Zeiten gewesen, da man so mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, sie auf alle mögliche Weise überall anzubringen.

Von dem Ursprunge dieser Kunst läßt sich, wie von den ersten Anfängen der andern schönen Künste nichts gewisses sagen. Die Mahlerey scheint nicht so unmittelbar von leidenschaftlichen Empfindungen entstanden zu seyn, als die Musik, der Tanz und die Dichtkunst; doch hat sie ebenfalls einen allen Menschen gemeinen und angeborenen Trieb, die Meinung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Ansehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte schon

\*) S. Schmelzmahlerey.

\*\*) S. Mosaisch.

\*\*\*) S. Glasmahlerey.

Ueberlegung zu diesem Hang zur Verschönerung hinzukommen. Es ist also nicht zu vermuten, daß die Mahlerey, so wie Musik und Dichtkunst, schon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen sey. Zeichnung scheint aus dem Schnitzen der Bilder entstanden zu seyn. Da sich die Menschen überall gleichen, und wir noch jetzt sehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthschaften, mit Schnitzwerk verzierern, so mag es auch ehemals gewesen seyn. Daher mag der noch sehr rohe Mensch auf den Einfall gekommen seyn, auch auf die hölzernen Wände seiner Hütte Figuren einzuschneiden. Wie aus diesem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verschönerung der Dinge die verschiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entstanden seyen, läßt sich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, ist leicht zu erklären. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben, und suchen beym ersten Aufsteigen des Geschmacks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen schöne Farben zu geben. Die Säfte verschiedener Pflanzen boten sich zuerst dazu dar, und es war ganz natürlich, diese beyden Arten der Verschönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf diese Weise kann man auf die Spuhr kommen, wie der erste Keim der Mahlerey entstanden ist. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunst eine etwas ausgebildete Gestalt bekam. Von den bloß groben Umriffen und dem Aufstreichen durchaus gleicher Farben, bis auf die Vollständigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung; bis auf die sehr feine Entdeckung, daß durch genaue Abstufung

von Licht und Schatten, auch die Rundung der Körper, durch die Mitterfarben endlich ihr ganzes Ansehen könne nachgeahmt werden, war ein sehr langer und schwerer Weg zurück zu legen. Ein nicht minder langer nur vom Genie zu entdeckender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunst einzelne sichtbare Gegenstände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch sie zu einem so vollkommenen Mittel worden ist, so mannichfaltig ergötzende, den Geschmack und die Empfindung erhöhende Vorstellungen, dem Auge darzustellen.

Wenn wir den Griechen glauben, so ist von allen diesen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; sie nennen den, der zuerst versucht hat, Umrisse zu zeichnen; den, der zuerst erfunden hat, Farben zu mischen; den, der zuerst mehrere Farben zu einem Gemälde gebraucht, der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verschiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrückt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorbergehenden angemerkt,\*) wie wenig diesem Vorgehen zu trauen, und wie zuverlässig falsch das meiste davon sey.

Wahrscheinlich ist es, daß die ersten Gemälde, die einigermaßen diesen Namen verdienen, nicht Werke des Pinsels, sondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zusammengesetzte Werke gewesen, und daß von gestrikten, gewürkten oder mosaikischen Malereyen, die andern Arten der Gemälde entstanden seyen.\*\*\*) Die Babylonier aber haben unstreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapisen gehabt, in welcher Arbeit sie vor

\*) E. Künste.

\*\*) E. Mosaik.

andern Völkern berühmter waren.\*) Und die Griechen können nicht in Abrede seyn, daß nicht die Phrygier eher als sie gestiftet haben.\*\*\*)

Darum bleibt aber diesem geistreichen an Genie und Geschmack alle Nationen übertreffendem Volke, noch genug Verdienst um die Malerey übrig. Denn unstreitig haben alle Theile derselben, sowol was das Mechanische der Ausführung, als was den Geschmack, den Geist und die Anwendung der Kunst betrifft, von den Griechen die höchste Vollkommenheit bekommen, und sie sind hiern die Lehrmeister aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muster aller spätern Werke der Malerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, scheint die Malerey wenigstens unter den griechischen Colonien in Asien eine ziemlich reife Gestalt erlangt zu haben, da man schon damals hat unternehmen können, Gemälde von historischem Inhalt auf Gewänder zu stiften, wie wir von diesem Vater der griechischen Dichtkunst lernen: und schon von der Zeit des ersten persischen Krieges ist sie so weit gebracht gewesen, daß große historische Gemälde etwas gemeines und gangbares müssen gewesen seyn, da die Athenienser schon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pseile genannt wurde, die marathonische Schlacht haben abmahlen lassen. Aber es wäre hier zu weitläufig, dem allmählichen Wachsthum der Kunst, so weit es sich thun läßt, nachzuspühren. Wer Lust hat dieses zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Malerey der Alten die meisten Quellen, woraus Nachrichten zu schöpfen sind, kennen lernen; Plinius aber, und

\*) Colores diversos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

\*\*) Plin. L. VIII. c. 49.

von  
sch  
den  
Epe  
ken.  
Sch  
gest  
Sari  
den  
bul  
Cor  
lass  
alte  
und  
Cay  
geg  
wie  
die

g  
tig  
dru  
le,  
alte  
in  
Gr  
spel  
dur  
nich  
ler  
Th  
Ge  
Eit  
Am  
No  
Alt  
nid  
daf



von unsern einheimischen Kunstgeschichtschreibern Winkelmann, werden ihm verschiedene merkwürdige Epochen der Kunst an die Hand geben. Auch wird er sowol aus diesen Schriftstellern, als aus den in Kupfer gestochenen Gemälden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull, \*) aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat stechen lassen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdeckt worden und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat, \*\*) erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunst gebracht haben.

Man muß ihnen die höchste Richtigkeit und den vollkommensten Ausdruck der Zeichnung zugestehen; Theile, in denen die neuern Maler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppierung, besonders in der perspektivischen Zeichnung glaubet man durchgehends, und wie es scheint, nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemälden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemäldes gut

in das Auge falle, als darauf, daß jede einzelne Figur redend sey. Gar ofte sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistens mit Wasserfarben malten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie ist in der Delmalerey sind. Daher konnten freylich ihre Gemälde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligen Harmonie, dem verfloffenen und geschmolzenen der Oelfarben entstehet, nicht haben. Man hat einige Mühe, sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenannten Helldunkeln, das in den Gemälden der Alten ist, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemälde etliche Jahrhunderte, nach dem sie fertig worden, noch die Bewunderung der Römer gewesen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgeblasst sind. \*) Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermalen, wie noch ist geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemälde vom Jalyus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermalt habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Malerey der Ausschlag doch wol den Neuern günstig seyn, ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

Lu

\*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, ist nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead besaß, und die ehemals dem Cardinal Masimi gehörte hatten. Dieser soll sie aus einer altern Sammlung gemalter Zeichnungen, die nach einlaer Vermuthung dem Raphael gehörte haben, und in der Bibliothek des Mercurials aufbehalten worden, haben copiren lassen.

\*\*) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

\*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? de Orat. III.

Zu Ansehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von dem kleinern Spielen der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemählde, haben sie eben so große Mannichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unsre Künstler. Carriaturen und Wäresten, die die Griechen Gryllen nannten, \*) Blumenfrucht- und Thierstücke, Landschaften, Portraite, Simmbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als igt geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geschieht; selbst ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encaustische sich schickte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahlereyen, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre igtige Stafeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland scheint die Kunst erst um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählten Haltung gegeben: \*\*) und Plinius sagt ausdrücklich, daß zu seiner Zeit kein Gemählde eines ältern Meisters der Kenner Auge auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestätigt. \*\*\*) Aber noch lange sollen die

\*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

\*\*\*) S. Plutarch. in der Abhandlung, ob die Athenienser im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

\*\*\*\*) Instir. Ov. L. XII. c. 10.

griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind; \*) Aber wir sehen aus eurer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit, diese Verschiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben. \*\*)

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe, auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ist, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheint, daß Timomachus, der verschiedenes für diesen Diktator gemahlt hat, den besten unter den alten Maltern wenig nachgegeben habe. \*\*\*) Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst. †)

Wie weit die alten Hetrusker die Kunst des Maltern getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den hetrusischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabey nachdrücklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieser Nation sind wir in völliger Unge-  
wissenheit.

Unter den spätern Kaisern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde so barbarisch, als die Sitten. Es  
blie-

\*) S. Farbe.

\*\*\*) Zeuxim Polygnorum et Timantam et eorum qui non sunt uii plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

\*\*\*\*) Man sehe hiervon Junium im Catalogo Pict.

†) Haecenus dictum sit de dignitate artis Imorientis. L. XXXV. c. 5.

blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden, und blieb viel Jahrhunderte durch in dem Zustand der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerstand, wie die encaustische Mahlerey, in den mittlern Zeiten selbst bey den Pommerischen Wenden angetroffen worden. \*) Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemähde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemähde nach Cartons, welche aus Constantinopel gekommen, gefertigt worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmack und das Hobe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des XV Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die Welschen Schriftsteller von Wiederaufhebung der Mahlerey im XIII und XIV Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr Giotto und Ciambue waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten und in allen gesitteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind Leonbardo da Vinci und Michel Angelo, auf die aber Titian, Corregio und Raphael bald folgten. Nur verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden. \*\*)

\*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künste in der Anmerkung S. 67. angezogene Schriftsteller.

\*\*) O. Oelfarben.

Sonderbar ist es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst am Ende des XV und Anfange des XVI Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seitdem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeifert haben diese Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfordert, gesprochen haben. \*) Man kann sagen, daß die Neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere: darin war Raphael der erste Meister, und nach ihm besonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen: hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkte den größten Verdienst. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Mahler hierinn das meiste gethan.

Mahler

\*) S. Schulen.

## M a h l e r e y.

(Redende Künste; Musik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, sondern auch bloß für die Einbildungskraft und sogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieses die Tonsetzer. Der Dichter kann sichtbare Gegenstände so schildern, daß wir sie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieser Mahlerey ist bereits anderswo besonders gesprochen worden.\*) Die Mahlereyen der Musik, in welche sich einige Tonsetzer sehr unzeitig verliebt zu haben scheinen, sondern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch schon in einem besondern Artikel berührt haben.\*\*\*) Der eigentlich für die Musik dienende Stoff ist leidenschaftliche Empfindung.\*\*\*) Doch geht es auch wol an, daß sie bloße Charaktere schildert, in so fern diese sich in Ton und Bewegung zeigen, daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsetzer, besonders Couperin, geschildert, und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierstücke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glücklich ausgedruckt hat. Es geht auch an Mahlereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche, die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemüthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur

\*) S. Gemählde S. 664.

\*\*) S. Gemählde S. 607 f.

\*\*\*) S. Musik; Gesang.

Begleiterin hat, die uns das Gemählde, dessen Wirkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorstellt.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar ofte in den so genannten Arien geschieht, auch durch Musik auszudrücken; selbst da, wo der Eindruck derselben, dem wahren, durch das ganze Stück herrschenden Ausdruck schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsetzer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich ofte in der angenehmsten Gemüthsstimmung eines Sturms, der ihn ehemals beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsetzer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsetzer uns körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben; so wie man bisweilen sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stück, bloß um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachtreule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsetzer muß sich schlechterdings dergleichen Kindereyen enthalten, es sey denn, da wo er wirklich pöflich seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern bloß für das Herz arbeitet.

## M a n i e r.

(Zeichnende Künste.)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner

ner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird, so hat auch jeder zeichnende Künstler seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennt.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrücken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegenstehendes an sich hat. Wenn man von einem Gemählde sagt; es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden. \*) Bey Gemählde, die Maniert sind, wird man so gleich eine besondere Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit bloß auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in so fern etwas unvollkommenes: sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringt, wo sie sich nicht schicket. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen von einem Punkt aus als eine Schneckenlinie in

\*) C. Kunst.

die Ründe herumlaufenden Strich besteht, der an dunkelen Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Venedischen Kupferstechers Pitteri, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufenden Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Malern sagt; sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruck gemeinlich bloß von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zusammenfügung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pensels haben. So haben David Teiniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Maler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie mahlen, haben in allen ihren Gemählde, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere, nach dem Inhalt der Stücke seyn sollten. So haben einige Maler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng, oder lieblich, finster, oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen manierten Künstlern fehlt es an der Beugbarkeit des Genies, jeden Gegenstand nach der ihm eigenen Art darzustellen; sie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden

den

den sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke, einformig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zweck zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigen Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn er Dinge von verschiedener Art in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen, die länger waren, als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach Inhalt abändern, da man beyhm Ovidius beynah immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeigt sich auch wirklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfordert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmack so ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßen Gefängniß bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Bey-

spiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, behält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnüget, das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört, in der höchsten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentliche Theile große Sorgfalt, gewendet wird, wodurch geschiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleiß, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynah ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist in der Ausführung unser deutsche Maler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barthe übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter vander Werff, der, wie es scheint, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Penselstrich in seinen Gemälden sehen zu lassen. Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte; weil es dem Werk allen Nachdruck benimmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelnen Buchstaben der Worte, die er braucht, mit solchem mühesamen Bestreben ausucht, daß er darüber die Gedanken selbst aus der Acht läßt, oder wenn wir einen Compieler hören, der die feinsten Manieren überall mit solchem Fleiß anbringt, daß er den wahren Ausdruck darüber vergißt; so entgeht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmsten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweig der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den spätern Griechen

den geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt werden. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand bloß nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andre dieselbe Wirkung thun müsse.

## Manieren.

(Musik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern bloß schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruck, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewisser maassen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas bloß künstliches anzusehen; denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrücklichen Sylben hervorbringt, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sie Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedensten Manieren im Gesang hervorgebracht.

Zweyter Theil.

Hieraus folget aber, daß der Sänger sie nicht willkürlich und wo es ihm einfällt geschieht zu thun, sondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrücklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geschicklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben. Unverständige Spieler bringen sie überall an, und erwecken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeigt eine große Verderbniß des Geschmacks an, daß man im Gesang überall die Fertigkeit und Beugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger desto nachlässiger gemacht, auf den wahren Nachdruck des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsetzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten besonders gesprochen wird. \*) Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersetzung der Anleitung zur Singkunst des Zosi im zweyten und dritten Hauptstück.

## Mannich-

\*) S. Triller, Vorschlag.

## Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheint ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwicklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu ofte wiederholten Genuß erst gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüssig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäftigen, unterhält die Lust, die man daran hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdecken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeigt sich erst, nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist, und das Vergnügen wirksam zu seyn, ofte genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen, \*) können einen ganzen Tag gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Längeweile zu fühlen.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmählichen Vollkommenung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursacht eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Ob gleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Wirksamkeit entsteht, so wird im Gegentheile diese durch jene wieder verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechseter und mannichfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfnis folglich das Bestreben die Anzahl der-

\*) S. Condamines Reise längst dem Amazonenflus.

selben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen; \*) so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeigt, jeder nach dem Maße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdriesslich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzelner unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von großer Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezogen sind, daß, nicht eine willkürliche Zusammensetzung, sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Wirkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf ei-

\*) S. Werke der Kunst.



nen einzigen Gegenstand wirken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattirung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursacht.

Diese Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Historienmahler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen; auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnügt sich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet sie auch im Ausdruck, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonsetzer sorget nicht bloß für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verschieden.

Es denke kein Künstler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit sprechen höret, daß es dabey auf eine Zusammenfassung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zweck dienet, und am rechten Orte steht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erscheine, erfordert wahres Genie und einen sichern Geschmack. In den Werken der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unschickliche Zusammenhäufung solcher Vorstellungen, die sich nicht zu einander schicken, antreffen. So sieht man in den Werken einiger Tonsetzer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stück denselben Gedanken immer in andern

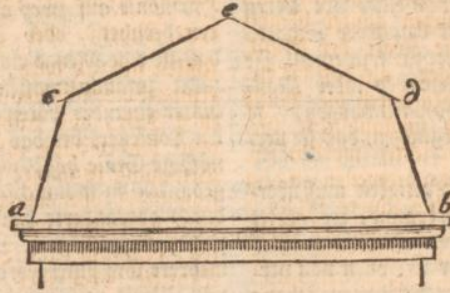
Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß sie eine Menge einzelner, sich gar nicht zusammenpassender Gedanken hinter einander hören lassen. Nur der Tonsetzer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstüßt, vorzutragen; und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken, so zu verändern, daß das Gehör von Anfang bis zum Ende beständig gereizt wird.

Es ist vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verzeihlich. Könnte nicht hieraus in gewissen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht schließen können, daß die Nation, bey der gewisse Werke der Kunst durchaus immer einerley Form haben, wie wenn alle Wohnhäuser nach einerley Muster aufgeführt; alle Comédien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angestimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieser Nation das Genie zur Baukunst, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet?

## Mansarde.

(Baukunst.)

Eine besondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem französischen Baumeister Mansard, ihren Namen bekommen hat. In Deutschland werden sie auch gebrochene Dächer genennet; weil jede Seite des Daches, anstatt eine einzige Fläche auszumachen, wie sonst gewöhnlich geschieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfäche getheilet wird.



Die Figur stellt den Durchschnitt eines solchen Daches vor. Die Baumeister geben den Theilen desselben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich ist folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauses a b wird ein halber Zirkel beschrieben, dessen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden untersten Theile a c und b d bestimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey fünfteil bestehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn bestimmen die Sehnen e e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche selbst läßt man ein hölzern Gesims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verstaten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwischen a b und c d zu räumlichen Dachstuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benötiget ist, thut man besser, anstatt der Mansarde, ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenster der Mansarden nicht mit ausnehmender Aufmerksamkeit gemacht, und nicht mit dem besten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verurfacher allmählig die Fäulung der Sparren.

### Marsch.

(Musik.)

Ein kleines Constat, das unter festlichen Aufzügen vornehmlich unter den Zügen der Kriegesvölker auf Blasinstrumenten gespielt wird. Der Zweck desselben ist ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich schon vor der Erfindung der Musik, bemerkt, daß abgemessene Töne, auch in so fern sie ein bloßes Geräusch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beschwerlichen Arbeiten zu unterstützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geschichten, daß große Arbeiten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und anderer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Lysander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegesheeres zusammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten zu blasen. \*) Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schwere Last heben können, wenn nicht ein Geräusch dabei gemacht

\*) Plutarchus im Lysander.

gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik, nichts anders sagen, als daß die Arbeit der Menschen durch die Musik unterstützt, mit unglaublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch ist bisweilen an dem Schiffvolk, welches schwer beladene Rähne gegen den Strom der Flüsse ziehet, sehen, daß es sich diese mühsame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Vovidius gesehen.

Hoc est, cur —

Cantet et innitens limosæ pronus  
arenæ  
Adverso tardam qui trahit amne  
ratem,

Quique refert pariter lentos ad pe-  
ctora remos,


In numerum pulsa brachia ver-  
sat aqua. \*)

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzustellen, \*\*) und uns hier bloß auf den Marsch einschränken.

Man siehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtert, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstützen könne. Zu dem Ende muß der Tonsetzer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungefüm darf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten

\*) Trist. L. IV. 1.

\*\*) S. Musik.

dazu, und gemeinlich B, C, D, oder bE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als  schiken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man setzet sie in 4 Takt, und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer patbetisch, geschwinder, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla Breve Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stück besteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Certe des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Taktten untermenget. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Liner paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Taktten muß der Einschnitt am fühlbarsten seyn.

Bey Märschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet werden, ist auch diese genaue Abmessung der Einschnitte nicht nöthig; aber man sucht vornehmlich das muthige und trostige, als den wesentlichen Charakter solcher Stücke, darin auf das vollkommenste zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegerische Märsche, die bey festlichen Aufzügen, dergleichen die verschiedenen Handwerksgeellschaften bisweilen anstellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig ist, die gegebenen Regeln so genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten gesetzt werden;

werden; nur muß der Ausdruck immer lebhaft und munter seyn.

Rousseau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märschen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da sie gebraucht werden, in dem besondern Geist, den sie erfordert, den Marsch setzen würde.

### Maschine.

(Epische und dramatische Dichtkunst.)

Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen, dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkürlich eingemischte und bloß in dem Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der *Senzade* die Zwietracht, oder wenn man andre allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen veranstaltet haben, daher das Sprüchwort *Deus ex Machina* entstanden ist.

Die gesunde Kritik verwirft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerad entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beispiele zeigen, was für glücklichen, oder unglücklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichti-

ge Veränderungen in dem Zustand einzelner Menschen, oder ganzer Gesellschaften, durch große Tugenden, oder Laster, oder durch Leidenschaften bewirkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jederman höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegende Kräfte bewirkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewirkung des Ausganges brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglücksfälle in Armut gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sehen, die sich ist bald entwickeln mußte; so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausganges der Sachen uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefähr einen in der Erde verborgen gewesenen Schatz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwicklung und der Auflösung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegsetzung neugebohrner Kinder, oder in der Selaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen; weil sie ist bloße Maschine-

nen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.

## M a s k e n.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zweck des Schauspiels dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zweck, ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer darüber nähern Unterricht verlangt, kann Bergers Abhandlung de personis s. larvis, und die von Piccard nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in Daciers Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo possirliche Gesichtsbildungen und Caricaturen zum Inhalt der Stücke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Wirkung. Wirklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Länger von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlusssteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italiänern Mascaroni, im Deutschen Masken oder Larven genennt. Diese Zierrath hat, wie alle andern Zierrathen der Baukunst ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen

Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Haus-thüren, als ein Siegeszeichen ange-nagelt haben. Wie also die Schädel der Opfethiere in den dorischen Fries aufgenommen worden, \*) so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Tro-phäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentlichen Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter, als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theilen, entstanden. \*\*) Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen vor Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehemals so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechische die seimigen. Ich kann noch ein anderes Beyspiel anführen. Es ist an vielen Orten, wo der Geschmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Kreuz über einander gestellten Baumstämmen, an denen

D 4

\*) S. Dorisch.

\*\*) S. Gedälte.

benen noch etwas von den abgehauenen Nesten sitzen, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Wohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Säulen zu versperren, damit dadurch wenigstens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Massen, welche an dem Berlinischen Zeughaufe über die Fenster an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modellen des größten und doch wenig berühmten Schlüters \*) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gesichter mit solchem Leben und solcher Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derselben gesetzt wird. Der sehr schätzbare Berlinische Historienmaler Rohde hat sie in Kupfer geätzt herausgegeben. \*\*)

\*) Dieser fürtreffliche Künstler verdient näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrichs des Ersten in Preußen. In Berlin sind außer dem königlichen Schloße und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon schon viele vom Herrn Rohde gedät worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Dohnkirche stehenden Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweiten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewunderung und kein Künstler ohne Augen betrachten wird.

\*\*) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: Larven, nach den Modellen des berühmten Schlüters von D. Rohde in klein Folio herausgegeben.

## Massen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemälde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, \*) heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemälde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkle nicht in kleinen zerstreuten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellem und eben so von Dunkeln im Gemälde sehen lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheint das Gemälde das Vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkle, zeigt. Dadurch wird es einfach und das Auge wird auf den ersten Anblick zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemäldes könnte durch eine Zerstreung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemälde würde dadurch flüchtig und das Auge bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert werden. „Er hütere sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkel zusammen zu setzen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheint dieser Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit, Hier müssen wir auch den Rath wiederho-

\*) S. Mengs Betrachtungen. S. 54.

derholen, den wir anderswo dem Maler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewirkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltenes, bald zerstreutes Licht beobachten, und die verschiedenen Wirkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

### Matt.

(Schöne Künste)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. In einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennet, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit, und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künsten ist gar ofte die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guten Wirkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Wirkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrückenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt:

Et le jour a trois fois chassé la nuit  
obscure,  
Depuis que votre corps languit sans  
nourriture.\*)

\*) In der Phädra.

Wenn hier ein Beyispiel des Matten aus einem großen Schriftsteller angeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können; so geschieht es zu desto nachdrücklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erweckt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zweck der Beredsamkeit und Dichtkunst so gerade entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruck mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruck lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrücken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel nicht ins Matte zu fallen, sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellt; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu geben, und sie wieder weglegen, ehe diese Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruck derselben zu zwingen.

D 5

Da

Abficht  
Grupp  
ung der  
Schat  
taste.  
im Ge  
fisse das  
in klei  
bringen,  
nen von  
keln im  
Abficht  
das Ge  
zu seyn,  
n, eine  
t. Das  
as Auge  
zurechte  
ung des  
ine Zer  
dunkeln,  
emähle  
as Auge  
n unge

müssen  
t einan  
se Regel  
achtung,  
Kunst  
Er hü  
tuge Ra  
von Licht  
zu setzen.  
starkem  
te er ihr  
sondern  
benraum  
er das  
Anspan  
e.“ Ne  
heil der  
s Corre  
menheit,  
ath wie  
derho

S. 54.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden, oder wenigstens Augenblicke haben; so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit setzen. Obgleich zur Befestigung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nützlich wäre; so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und ofte wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich, bey jeder Uebersetzung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich ist es, um das Matre in seinen Werken zu entdecken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorliest.

### Mediante.

(Musik.)

Ist die Terz der Tonart, in welcher der Gesang geführt wird. Nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die sogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stück geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch; oder harmonisch in zwey Theile theilet.\*)

### Melismatisch.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Gesanges gehört, besonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer

\*) S. Arithmetisch; Harmonisch.

des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Auszierungen.

In besondern Sinne nennet man gewisse sehr einfache und leicht zu fassende Melodien, die jedermann gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italiänische Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierrudern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsetzer bisweilen in ernsthaften Opem dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melismatischen Schreibart setzen.

### Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstücks ausmachen, in so fern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstücks; die begleitenden Stimmen dienen ihr bloß zur Unterstützung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben bloß den schönen Gesang zum letzten Endzweck. Darum ist es eine eitle Frage, ob in einem Tonstück die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey? Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzweck untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsetzer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhängen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht bloß für den Künstler, sondern fürnehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner



ner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will; so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

Es ist bereits in einem andern Artikel \*) gezeigt worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwickelt werden, \*\*) wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entsteht. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringt, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bey Anschlagung eines einzelnen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas leidenschaftliches empfinde, und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengefecht werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugebe.

Die Musik bedient sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsetzers, schmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in so fern der Tonsetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruck. Sie muß allemal

\*) S. Gesang.

\*\*) S. Musik.

irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In so fern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß diese leidenschaftliche Rede, wie jedes andere Werk der Kunst ein Ganzes ausmachen, darin Einheit mit Mannichfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelnen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruck angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernünftliches Metrum, eine richtige und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und grössere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdrucks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzelne Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch fünftens die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigsten Declamation der Worte, und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme. Jeder Artikel verdient eine nähere Betrachtung.

I. Daß

eine an-  
Dieses  
rungen.  
et man  
zu fass-  
n gleich  
und die  
melis-  
derglei-  
sonders  
ommen,  
olierru-  
sehr an-  
aß auch  
enküßaf-  
in Tra-  
fer me-  
t.

Gesang  
a so fern  
Harmo-  
ist das  
e beglei-  
slos zur  
hat den  
s Werk,  
nfste der  
nen Ge-  
Darum  
n einem  
ie Har-  
Ohne  
Endzwek

onsetzer,  
schaffen  
dig vor  
in, wo  
i so fern  
fleißig  
rk nicht  
ern für-  
gen Lieb-  
ich nicht  
r Eigen-  
ist in sei-  
ner

I. Daß in der Melodie ein Hauptton herrsche, das ist, daß die auf einander folgenden Töne aus einer bestimmten Tonleiter müssen hergenommen seyn, ist darum nothwendig, weil sonst unter den einzelnen Tönen kein Zusammenhang wäre. Man nehme die schönste Melodie, wie sie in Noten geschrieben ist, und hebe die Tonart darin auf; so wird man den Gesang sogleich unerträglich finden. Man versuche z. B. folgenden Satz:



wenn man kann, so zu singen:



man wird es, wegen Mangel des Zusammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden, und wenn man ihn auch auf einem Instrument so spielte, so giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derselben genommenen Tönen den nöthigen Zusammenhang.\*) Darum hat schon jede Folge von Tönen, wenn sie nur aus derselben Tonleiter genommen sind, sie folgen sonst auf- oder absteigend, wie sie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leitöne zuwider fortgeschritten wird), \*\*) etwas angenehmes; weil man Zusammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stücks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an seinem Orte deutlich wird gezeigt werden. \*\*\*) Je feiner das Ohr des

\*) S. Ton, Tonart.

\*\*) S. Leitton.

\*\*\*) S. Ton, Tonart.

Tonsetzers ist, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glücklicher wird er in besondern Fällen in der Wahl des Haupttones seyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruck beyträgt.

Weil es gut ist, daß das Gehör sogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, so thut der Setzer wol, wenn er gleich im Anfang die so genannten wesentlichen Saiten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme, wird deswegen, auch ohne Bass, die Tonart leichter durch die untere oder harmonische Hälfte der Octave, von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, bestimmt. In dieser kann die Melodie so seyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlet, lange singen kann, ohne zu wissen, aus welchem Ton das Stück geht. So kann man bey folgendem Satze:



gar nicht sagen, ob man aus C dur oder G dur singe.

In ganz kurzen Melodien, die bloß aus ein paar Hauptsätzen bestehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in seine Dominante moduliren: aber längere Stücke erfordern Abwechslung des Tones, damit der leidenschaftliche Ausdruck, auch in Absicht auf das Harmonische, seine Schwärzung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und der verschied-

verschiedenen Wendungen der Empfindung, mehr oder weniger ausgedehnte, schneller oder langsamer abwechselnde, sanftere, oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenschaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, ist in dem besondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmonische Fortschreitung der Töne, und gute Modulation wird schon ein angenehmer, oder wenigstens gefälliger Gesang gemacht: aber er drückt darum noch nichts aus, und kann höchstens dienen, ein Lied choralmäßig, und doch noch sehr unvollkommen, herzulassen.

II. Darum ist zum guten Gesang eine gefällige Abmessung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen sollen, \*) unumgänglich nothwendig. Jeder Gesang erweket durch die einzelnen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton ist als eine kleine Rührung, deren eine bestimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzusehen. Man kann sich diese Bewegung als den Gang eines Menschen vorstellen; es scheint eine so natürliche Ähnlichkeit zwischen dem Gang und der Bewegung des Gesanges zu seyn, daß überall, auch bey den rohesten Völkern, die ersten Gesänge, die unter ihnen entstanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, besonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit ist, da kein Schritt dem andern gleichet, ist, selbst zum bloßen Anschauen,

\*) S. Metrum.

schon ermüdend; also würde eine Folge von Tönen, so harmonisch und richtig man auch damit fortschritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm besonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemessene Ordnung in dieser Abwechslung, unsre Aufmerksamkeit keinen Augenblick unterhalten, sondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodische Satz so gesungen würde.



Kein Mensch würde gehen können, wenn keiner seiner Schritte dem andern an Länge und Geschwindigkeit gleich seyn sollte. Ein solcher Gang ist völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, so wären sie höchst beschwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit seyn; sie muß in gleichen Schritten fortgehen, \*) und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Musik Takte genannt werden, eingetheilt seyn.

Diese Schritte müssen, wenn sie aus mehreren kleinen Rührungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der ersten Rührung stärker, als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte, so wie vermittelst der Accente der Wörter, ob sie gleich nicht, wie im Gesange, immer auf dieselbe Stelle fallen, die Wörter selbst von einander abgefordert werden. \*\*)

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin,



gleich

\*) S. Einförmigkeit.

\*\*) S. Accent.

thümli  
zu em  
in be  
hl des  
ls man  
lusdruck

Gehör  
die von  
rde, so  
er gleich  
wesentli  
Quint  
n Melo  
Umfang  
n, auch  
er durch  
e Hälfte  
bis zur  
e Hälfte

de, be  
e Melo  
ie begle  
e singen  
welchem  
um man



S C dur

die bloß  
bestehen,  
Haupt  
in seine  
längere  
des To  
che Aus  
as Har  
ng und  
Des  
gefällige,  
und der  
verschie

gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar schon in der Rede würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichen Nachdruck, Sylbe vor Sylbe gleichsam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die schönsten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer des Taktes in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruck, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzelner Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesang Takte von mehrern Tönen seyn, deren Dauer zusammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile einteilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald zwey, bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entstehet eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit, bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist. \*) Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelst dieser Veranstellungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrückt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Ab-

\*) S. Takt.

wechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Taktes, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beyspiel ist:



Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirrt. Darum müssen mehrere kleine Glieder in größere gruppiert, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmacks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesetzt sind, eine nothwendige Forderung. \*) In der Melodie also müssen aus mehreren Takten, größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehreren Einschnitten, Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden. \*\*) Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metrische und Rhythmische der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruck. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang

\*) S. Stied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieses deutlich bewiesen werden.

\*\*) S. Einschnitt; Periode.

sang bloß ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtigt, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruck hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewirkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undentlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in so fern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend, oder hüpfend, das ist nachdem die Töne geschleift, oder stark, oder schwächer sind; drittens die grösseren oder kleineren, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle. Viertens, die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens, die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebendens, das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte trägt das seinige zum Ausdruck bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil nützlich wäre, weitläufig zu untersuchen, wie dieses zugeht; so begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache selbst an Beyspielen zu zeigen; bloß in der Absicht, daß junge Tonsetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruck erforderliche Empfindsamkeit des Gehörs

und des Herzens gegeben hat, dadurch sorgfältig werden, keines der zum Ausdruck dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das Schnelle und Langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kenne die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhaftere Wirkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsetzer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesetzt, Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, sogar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodischen Sätze, erforschen, und zu dem Ende einerley Satz nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyspiele davon anführen. Folgender melodischer Satz



in mäßiger Bewegung vorgetragen, schicket sich sehr wol zum Ausdruck der Ruhe und Zufriedenheit; ist die Bewegung etwas geschwinde, so verlieret sich dieser Ausdruck ganz, und wird fröhlich; ganz langsam, würde diese Stelle gar nichts mehr sagen. Folgendes ist der Anfang einer höchst zärtlichen und rührenden Melodie von Braun:

*Largo.*

Largo.

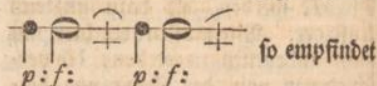


Man singe es geschwinde, so wird es vollkommen tadelnd. So sehr kann die Bewegung den Ausdruck ändern.

Man ist gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlassen, oder, welches noch öfterer geschieht, schneller werden. Aber wie wenn der Ausdruck es erforderte, daß die Leidenschaft allmählig nachlasse, oder stiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spielern gar zu schwer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kömmt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstück halten, wenn der Tonsetzer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spieler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruck erfordert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdrucks zu sehen ist, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem andern heraus; einige reden stark, oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige äußern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsetzer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der

Tonsetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonsetzer starke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleifte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schiken. Werden die in den Niederschlag fallende Töne schwach, und die im Aufschlag kommende stark angegeben, als:



so empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey, und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Beugungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruck sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsetzer zu nutzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schicklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marsch für Violine zu setzen, so würde es auch ungereimt seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Bassönen hören zu lassen, oder etwas recht finstere in dem höchsten Discant. Dieses betrifft die Höhe des ganzen Stücks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher, wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruck auch viel auf die Harmonie der Inter-

rages an-  
hm mög-  
sorgfältig  
ie, wobey  
dacht hat,  
lig, wenn  
rd. Je-  
geschleifte  
stoßene zu  
schiten.  
schlag fal-  
e im Auf-  
eben, als:

empfindet

tobendes  
bindungen  
des Taktes  
es Gefühl

Auch  
ergleichen  
Vor- und  
dem Aus-  
diese Klei-  
zu nutzen  
höhe muß  
idenschaft-  
h finstere,  
dieses lei-

Umstän-  
die schil-  
fang der

So wie  
rächtigen  
, so wür-  
t, einen  
den tief-  
fen, oder  
em höch-  
trifft die  
ber auch  
e der vier  
worden,  
ie Leidens-  
, wo sie  
werden.  
dem Aus-  
nomie der  
Inter-

Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Furchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt.\*) Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schiten, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhaftere Empfindungen ausdrücken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdient ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeister Graun angeführten Beyspiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Medianten, sonderh die Septime des Haupttones ist, verursacht wird.

4. Viertens hat der Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des Taktes, in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schillet sich zum gefesteten, ernsthaften und pathetischen Ausdruck; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter, so-


wol in geradem, als ungeradem Takt; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruck beytrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade, anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künsten des Sanges erfahrenen Tonsetzer gelingen, in  $\frac{3}{4}$  Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruck zu erreichen; so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruck wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum metrischen des Gesanges gehöret, mit der Gattung des Taktes übereinstimmt, thut dieser seine rechte Wirkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruck. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von  $\frac{2}{4}$  sanfter und ruhiger, als der von  $\frac{4}{4}$ , der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrücken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von  $\frac{3}{4}$  zu mancherley Ausdruck, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungefüm heftiger Leidenschaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände, besonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von  $\frac{3}{4}$  ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller

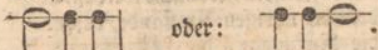

\*) Im Artikel Lied S. 174 f.  
Zweyter Theil.

Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von  $\frac{3}{4}$  schicket sich vorzüglich zum Ausdruck eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des  $\frac{3}{4}$  Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Takts einmischet.

6. Die größte Kraft aber scheint doch in dem rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelft der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrücklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charakter erhält, welches der sechste von dem zum Ausdrucke nöthigen Punkte ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von  $\frac{3}{4}$  Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Wirkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyspiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind.

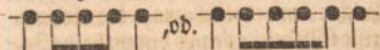

Gleiche Takttheile, wie: 


Da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr Ernst und Würde, als ungleiche, wie:

 oder: 

Dieser Schritt  ist lebhaft; aber noch weit mehr dieser:  und wenn drey oder gar

vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruck zur Fröhlichkeit, wie diese:

, od. 

Eine oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrücklichen, als: 

oder , drücken etwas wildes und ungestümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung . Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier:  so giebt

dieses dem Gang etwas widerspenstiges und anfahrenendes. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Tonsetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besitzt, als Vossius, sich die Mühe gebe, die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruck auch der siebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zu sagen ist, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodiensatz nach achten Grundsätzen zu studiren, die Anwendung jener Anmerkungen, auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht schwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte, sich besser zu leichten und tändelnden, auch nach Beschaffenheit der übrigen Umstände zu ungestümen, heftigen Leidenschaften, grössere



ngern ste  
en Nach-  
ie diese:  
eichte Ed-  
durch den  
etwas wil-  
hr schwer-  
intheilung  
ntlich kur-  
t werden,  
so giebt  
berspenst-  
ist sehr zu  
r, der, bey  
weniger  
esigter, als  
gebe, die  
cht zu un-  
ngen über  
ekannt zu

bsicht auf  
nte Punkt,  
rhythm-  
trachtung,  
in Absicht  
zu sagen  
n dem Ar-  
den, herge-  
assen dem,  
den Melo-  
idsätzen zu  
jener An-  
ng zu ma-  
dem geb-  
hwer wer-  
noch über-  
e Glieder,  
r zu leich-  
nach Be-  
nsfände zu  
enschaffen,  
größere

größere zu ernsthaften, schicken. Al-  
les was pathetisch, ernsthaft, be-  
trachtend und andächtig ist, erfordert  
lange, und wol in einander geschlun-  
gene Glieder, oder Einschnitte. So-  
wol das Lustige, als das Lobende  
sehr kurze, und merklicher von einan-  
der Abgesonderte. Es ist ein sehr  
wichtiger Fehler, wenn Tonsetzer,  
durch den Beyfall, den unerfahrene  
und ungeübte Ohren gewissen sehr  
gefälligen so genannten Gallanterie-  
stücken geben, verführet, auch bey  
ernsthafteu Sachen und sogar in Kir-  
chenstücken, eine in so kleine, mehr  
niedliche, als schöne Sätze zerschnit-  
tenen Gesang hören lassen. Hinge-  
gen wäre es auch allemal ein Fehler,  
wann die Einschnitte so weit gedähnt  
wären, daß sie unvernünftig wür-  
den; oder wenn gar der ganze Ge-  
sang, ohne merkliche Einschnitte, wie  
ein ununterbrochener Strom weg-  
flöße. Dieses geht nur in besondern  
Fällen an, da der Gesang mehr ein  
fortrauschendes Geschrey, als einen  
wirklichen Gesang vorstellen soll.  
Uebrigens werden wir noch an einem  
andern Orte Gelegenheit haben, ver-  
schiedene Beobachtungen über diesen  
Punkt, besonders über das Eben-  
maaß der Glieder zu machen. \*)

Dieses aber muß in Absicht auf  
den Ausdruck noch gemerkt werden,  
daß durch Abwechslung längerer und  
kürzerer Einschnitte sehr merklich  
können gemacht werden, wie eine Lei-  
denschaft allmählig heftiger und un-  
gestümer wird, oder wenn sie mit  
Ungeßüm anfängt, nach und nach  
sinfet. Wir wollen hier nur noch ein-  
nige besondere Beyspiele anführen,  
an denen man fühlen wird, wie ein  
und eben dieselbe Folge von Tönen,  
durch Verschiedenheit des metrischen  
und rhythmischen, ganz verschiedene  
Charaktere annimmt. Man versu-  
che, den schon oben angeführten me-

\*) C. Rhythmus.

lobischen Satz auf die verschiedenen  
nachstehenden Arten abgeändert, zu  
singen:

## Mäßig

## Etwas geschwinder.

## Allegretto.

Andante.



Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieses Satzes genau Achtung; so wird man ohne Weitläufigkeit und ohne alle Zweideutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruck bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metrischen und Rhythmischen verursacht, und begreifen, daß dieses das meiste zum Ausdruck beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen seyn, dem Tonsetzer besondere Formeln, oder kleine melodische Sätze vorschreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruck haben, oder gar zu sagen, wie er solche erfinden soll. Wem die Natur das Gefühl dazu versagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Übung im Singen und Spielen, bey Phantasieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu ofte geschehen kann, einzelne melodische Sätze von sehr bestimmtem und schönen Ausdruck genug vorkommen. Diese muß er fleißig sammeln, und zu erforschen suchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann zu dem Ende sich üben, verschiedene Veränderungen in Versetzungen, im Metrischen und Rhythmischen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruck dadurch verliert, oder gar seine Natur verändert. Durch dergleichen Übungen wird sich sein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikkeln.

Bevor ich diesen Hauptpunkt der guten Melodie verlasse, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen sehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem sich leider auch die besten Setzer zu unsern Zeiten hinreissen lassen, ernstliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu ofte unter richtigen und schönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonstücks liegen, und gar nichts ausdrücken, sondern bloß da sind, daß der Sänger die Fertigkeit seiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit seiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonsetzer, die sich von solchen Sätzen gar nicht wieder löswikkeln können, ehe sie dieselben durch alle Versetzungen durchgeführt, ist in der Höhe, denn in der Tiefe, ist stark, und dann schwach, bald mit geschleiften und denn mit gestoßenen Tönen haben hören lassen. Ein wahrer Unsinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden lassen, völlig ausgelöscht und zerstört, und wodurch der Sänger aus einem Gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuosen in einem Luftspringer verwandelt wird. Nichts beweiset den frevelvollen Geschmack unsrer Zeit so unversprechlich, als der allgemeine Befall, den eine so abgeschmackte Sache, wie diese, gefunden hat, wodurch auch die besten Meister sich in solche Kindereyen haben hinreissen lassen.

Nicht viel besser, als dieses, sind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber schon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenschaften der Melodie gesagt worden, muß auch noch dieses hinzukommen, daß sie singbar, oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden

werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfordert, daß der Tonsezer selbst ein Sängler sey, oder daß er es gewesen sey, und daß er einige Übung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schwer sey. Denn außerdem, daß gewisse Sachen an sich, des starken Dissonirens halber, jeder Stimm und jedem Instrument schwer sind, werden es andere, weil die Tonsezer die Natur des Instruments, wofür sie gesetzt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Gesanges kommt gar ofte von der Art der Fortschreitung her, und hierüber hat ein Meister der Kunst \*) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilt, davon ich die vornehmsten jungen Tonsezern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich schon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, so lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch x oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringeret. Denn die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es versteht sich von selbst, daß dieses nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruck nicht notwendig das Gegentheil erfordert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrenen, die kaum ihren Ton angegeben haben, da sie schon Töne einer andern Tonart hören lassen; vermuthlich, weil sie sich einbilden, es sey gelehrter, wenn sie oft etwas fremdes einmischen.

Aber auch dabey muß man sich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewissen Tönen, die wir Leitöne genennet haben, \*\*) stehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortschreite.

\*) Herr Kleinberger.

\*\*) S. Leitton.

So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart Stufenweise von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen ist, nicht stehen bleiben, noch davon rückwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Ist man in der weichen Tonart vom Hauptton Stufenweis bis auf die Sexte gekommen, so muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurücktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man so gekommen ist; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton steigt, von da wieder in den nächsten halben Ton unter sich zurück.

Hiernächst sind in Absicht auf das leichte und Gefällige des Gesanges die Wirkungen der verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen in Erwägung zu ziehen. Diesen Namen geben wir den Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quartan u. s. f. geschehen. Diese sind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder springenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit, und ist jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen besonders den Vortheil, daß der Hauptsatz dadurch von einem Gegensatz sich leicht auszeichnet, wie z. B.



Nur wird das herauf und herunter Rauschen von einem Ton bis in seine Octave, und von dieser zur Prime, als:

tpunkt der  
in ich mich  
en sehr ge  
on dem sich  
ger zu un  
er, ernstli  
n. Man  
er richtigen  
e an, die  
s Tonstücks  
ausdrücken,  
ß der Sän  
Rehle, der  
seiner Fin  
nn giebt es  
den Sagen  
ein können.  
Versekun  
t der Höhe,  
k, und dann  
leisteten und  
n haben h  
Ansin, wo  
guten Sa  
sen, völlig  
nd wodurch  
befühlvollen  
den Virtuo  
verwandelt  
n frevelvol  
it so unwi  
emeine Ver  
makte Sa  
n hat, wo  
ister sich in  
t hinreißen

dieses, sind  
blereyen na  
körperlichen  
on in einem  
ige erinnert

bereits von  
lobie gesagt  
dieses hin  
; oder spiel  
ffenheit ih  
ehör fallend  
t fehler, da  
werden



worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die Stufenweis, wiederholt werden, gefallen, wie z. B.



Nach der Stufenweis gehenden Fortschreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:



Auch dieses findet jeder Liebhaber gefällig. Aus solchen Secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf unzählige Weisen verändern kann, entstehen tausenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



Aber Stufenweis chromatisch fortzuschreiten, hat für bloße Liebhaber etwas missfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruck etwas finsternes, oder gar schmerzhaftes erfordert: in Stücken von vergnügtem Charakter muß dieses gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Possirlichen in comischen Stücken, kann eine solche Fortschreitung, unter angenehme vermischet, gute Wirkung thun.

Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht, auch zur schnellen Bestimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz steigt, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, sehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen Stufenweise herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber

Alle  
sind  
auch  
sprü  
unter  
sehr  
unbe

Gut  
Wei

Der  
gezei  
nicht  
beyd  
die S

emp  
W  
feste  
nur  
des

Uebe  
tung  
und  
W  
chen  
als

Aber zwey große Terzen nach einander sind nicht nur unangenehm, sondern auch kaum zu singen. Auch Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget, sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen unbequem.



Gut aber sind sie auf nachstehende Weise:



Der hier durch einen Quersrich angezeigte Tritonus hat im Absteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander singen, um die Richtigkeit dieser Bemerkung zu empfinden.

Auch übereinander in eine Reihē gesetzte Terzen sind angenehm und leicht, nur müssen sie alle aus der Harmonie des Baßtones seyn. Z. B.



Ueberhaupt kann man die Fortschreitung durch Terzen unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat schöne Melodien, in welchen keine größere Fortschreitungen, als durch Secunden und Terzen vor-

kommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

Bei Fortschreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu sehen, daß sie mit dem Baßton consoniren, damit sie im Singen leicht zu treffen seyen. Man kann sie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf sehr schwere Intervalle herabsteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 2, die 4, die 5, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subsemitonium einer von jenen Consonanzen ist, folglich durch das Absteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octav angesehen, und auf diese Weise vom Sänger gefunden. Dieses wird durch folgende Beyspiele erläutert.



Quartensprünge, die stufenweis höher steigen, können auf folgende Weise angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quartan her interzusteigen, oder eine stufenweis höhere gehende Folge von folgenden Quarten, ist selten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen.



Ohne Unterbrechung durch Quartan zu steigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes ist gut:



Aber rückwärts herunter giengen diese zwey Quartan nicht an.

Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es sey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwischen liege, wie in folgendem Beyspiel:



Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verlegt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. 3. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu singen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwischen kommen.

In Ansehung der gefälligen Fortschreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Gesang angenehmer machen, als die größern: sie müssen also, wenn nicht der Ausdruck das Gegentheil erfordert, am öftersten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die seltenen vorkommenden größern Sprünge eine desso bessere Wirkung thun. Aber aus dem, was wir schon anderswo angemerkt haben, \*) ist auch begreiflich, warum für den tiefsten Bassgesang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen sind. Wo der Gesang vielstimmig ist, da gehört es wesentlich zur Falschheit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beste und leichteste Verhältniß beobachte, welches darin bestünde, daß wenn der Bass durch halbe Takte fortrücket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut ist es, wenn der Tonsetzer, wenigstens so weit es die Umstände erlauben, sich diesen Verhältnissen zu nähern sucht. Es ist offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß sie eben deswegen, weniger Nachdruck und Schattierungen, wodurch der Ausdruck unterstützt wird, fähig sind. Dieses muß also durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden.

\*) S. Eng.

den.  
ber,  
oder  
ler  
nich  
Gen  
eine  
se s  
im  
nanj  
nich  
A  
sehr  
wen  
ganj  
Bier  
Acht  
Z  
fern  
sehr  
werk  
Eins  
Aber  
Ton  
cher  
hen,  
tern  
je m  
zwin  
man  
de  
Takt  
Aber  
ben,  
Ton  
Takt  
müß  
lobi  
beru  
gen  
chun  
ne  
ses  
nun  
ladi  
leid  
ben  
be  
den.  
w

den. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Bass Brechungen, oder sogenannte Diminutionen einzelner Töne in der tiefen Octave gar nicht, weil sie ein unverständliches Gewirre verursachen. Je höher aber eine Stimme ist, je mehr verträgt sie solche, besonders schaden die daher im Durchgang entstehenden Dissonanzen der höchsten Stimme gar nichts.

Auch dieses ist zur Vernehmlichkeit sehr gut, und ofte nothwendig, daß wenigstens eine Stimme bloß durch ganze Takttheile vorschreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, besonders in unsern Tagen, da die Melodien gar zu sehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich seyn, auf Einfalt des Gesanges zu dringen. Aber es ist zu befürchten, daß die Tonsetzer wenig darauf achten. Mancher scheint in der Meynung zu stehen, daß er um einen so viel geschicktern Tonsetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt hereinzwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben sollte. Aber dieses ist gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil sich besonders auszeichnen müsse; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf diesen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die sogenannten Diminutionen, oder Brechung dieses Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieses Haupttones anzusehen sind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen ist, den guten Geschmack beleidiget, so ist auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie dasselbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieses, daß dieselbe

durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelstimmen verdunkelt wird. Dieses beweiset, daß die Mittelstimmen dem Gesang seine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern viel Ariën an, die keine andre Begleitung, als den Bass haben. Diese nehmen sich unstreitig am besten aus: aber der Sänger muß seiner Kunst alsdenn gewiß seyn. Es giebt freylich Fälle, wo selbst rauschende Mittelstimmen nothwendig sind, wie z. B. wenn der Ausdruck wild und rauschend seyn muß, die Melodie aber in einem hohen Discant steht: da thun sehr geschwind rauschende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Wirkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonsetzer auch die Einfalt der Melodie nicht suchen, daß er die Singestimme im Unisonus von Flöten, Violinen oder andern Instrumenten begleiten läßt. Dieses ist vermuthlich schwacher Sänger halber aufgekomen, welche ohne solche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht sagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig seyn, oder allezeit nur die Töne setzen soll, die schlechterdings wesentlich sind. Es würde auf diese Weise dem Gesang an der so nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Construktionen großer Meister bisweilen Folgen von Taktten antrifft, da dieselben Töne wiederholt werden. Als denn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel schöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen scheint, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten ist.

V. Nun bleibt uns noch übrig, von der fünften Eigenschaft einer guten Melodie zu sprechen, wenn sie wirklich zum Singen, oder wie man sich ausdrückt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruck des Gesanges mit dem, der in dem Text herrschet, übereinkommen müsse, versteht sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich, den Grad derselben bestimmt fühle; daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrscht hat, da er schrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text öfte lesen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht ist, sich so bestimmt als möglich ist, vorstellen. Ist er sicher die eigentliche Gemüthsfassung, die der Text erfordert, getroffen zu haben, so versuche er ihn auf das richtigste und nachdrücklichste zu declamiren. Eine schwere Kunst\*) die dem Tonsetzer höchst nöthig ist. Alsdenn suche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenste Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigsten Fehler des Gesangs. Er bemerke genau die Worte und Sylben, wo die Empfindung so eindringend wird, daß man sich etwas dabey zu verweilen wünschet. Dort ist die Gelegenheit, die rührendsten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange sollten gar nicht gemacht werden) anzubringen. Hat er Gefühl und Übung im Gesang, so werden ihm Bewegung und Takt, wie sie sich schiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den schicklichsten Rhythmus und die besten Einschnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen musikalisch gewesen ist, öfte sehr schwer werden.

\*) S. Vortrag in redenden Künsten.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einschnitte und Perioden, mit denen die im Texte sind, übereinkommen müssen. Aber wenn diese gegen das Ebenmaaß der Musik streiten? Alsdenn muß der Setzer sich mit Wiederholungen, und Versehungen einzelner Wörter zu helfen suchen. Höchst ungereimt sind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verstand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber ist schon anderswo das Nöthige erinnert worden. \*) Noch unverzeihlicher und wirklich abgeschmackt sind Schilderungen einzelner Worte nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruck des Textes völlig entgegen ist. Wie wenn der Dichter sagte: weinet nicht, und der Tonsetzer wollte auf dem ersten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man solche Ungereimtheiten nur zu öfte an.

Endlich ist auch noch anzumerken, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes, die Melodien höchst unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler sind die, da die Dissonanzen auf Takttheilen, die sie nicht vertragen, angebracht werden. Im  $\frac{3}{4}$  Takt, wo die Rükungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rükungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im  $\frac{3}{8}$  Takt, fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Verleumdung des Gehöres nicht übertreten kann.

Mennet.

\*) S. Mählerey in der Musik.



## Menuet.

(Musik; Tanzkunst.)

Ein kleines fürs Tanzen gefesttes Tonstück in  $\frac{3}{4}$  Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschickt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruck muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfachheit verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Bass, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz in reinem zweystimigen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, gefest seyn. Wegen der Kürze des Stücks haben keine anderen Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante,

und dieser in die Tonica. So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern, den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt bey dem zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen lassen. Andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn, damit der Rhythmus seine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die sowol zum Spielen als zum Tanzen gefest werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stücke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gefest, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden; weil dadurch die Ergöcklichkeit zu einförmig würde. Er scheint von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schicket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch seine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieser feine Tanz zuerst aufgekommen ist. Französischen Ursprungs,

sprungs, wie viele glauben, scheint er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

### Metalepsis.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Ursach und Wirkung, oder Vorbergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durch Loß gewonnen hat, ein Loß nennt.

### Metapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruck, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus dessen Ähnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnt wird. Wenn man sagt, der Verstand sey das Auge der Seele, so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genannt worden, nämlich des Verstandes durch die Ähnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt: sagte man aber von einem Menschen: sein scharfes Auge wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht verkennen lassen; so ist dieser Ausdruck, genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennet worden ist. Man nimmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allegorien den Namen der

Metaphern.†) Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdrucks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrücklich anzeigt. Wenn man sagte: der Verstand ist gleichsam das Auge der Seele; so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Ähnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar bloß solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben, \*) und daß die Bedeutung derselben durch Ähnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Diesemnach wäre der größte Theil der Wörter jeder Sprache metaphorisch, oder vielmehr allegorisch.

Wir haben hier die Metapher bloß in Absicht auf ihren ästhetischen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derselben den Sprachlehrern überlassen. Die meisten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien sind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge veranlassen, und durch die Länge der Zeit hat man vergessen, daß sie Metaphern sind; weil sie von unbedenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht werden. Die Wörter Verstehen, Einsehen, Fassen, Behal-

†) Die Sprachlehrer sagen insaemeln, die Allegorie sey eine ausgedehnte, oder fortgesetzte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäßer würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vordringung angebrachte Allegorie. Denn diese ist eher, als die Metapher, gemein.

\*) Man setze den Artikel lebendiger Ausdruck.

Behalten, die gewisse Wirkungen der Vorstellungskraft bezeichnen, sind metaphorisch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieser Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philosophen, der die wunderbaren Verbindungen unsrer Begriffe beobachten will. \*)

In der Theorie der schönen Künste kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die ästhetische Kraft haben, und Sachen, die man ohne sie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkürliche Zeichen, sondern, als Bilder erscheinen, an denen man die Beschaffenheit der Sachen lebhaft und anschauend erkennt. Von ihrer Wirkung ist bereits anderswo gesprochen worden. \*\*) Hier bleibet nur über diesen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da sie meistens mit einem einzigen Worte ausgedrückt wird, von schnellerer Wirkung ist, als andere Bilder. Man findet, daß sie der Rede eine ungemeyne Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Nichtigkeit trocknen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein sonst bloß philosophischer Vortrag ästhetisch werden; weil er bey einer genauern Entwicklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle übrigen Vorstellungskräfte in beständiger Beschäftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, bloß fruchtbaren Kornfeld, in eine nicht

\*) Wer das Genie des Menschen recht aus dem Grunde studiren will, findet die beste Gelegenheit dazu in der Erforschung des Ursprungs der metaphorischen Ausdrücke. Wer hiervon nähere Anzeigē verlangt, kann nachlesen, was ich in der academischen Abhandlung von dem wechselseitigen Ursprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

\*\*) S. Bild; Allegorie.

weniger fruchtbare, aber durch tausend abwechselnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als bloß lebhaftes Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphorischen Schreibart. Es kann nützlich seyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutsamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Aristoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weise fehlerhaft wird. 1. Wenn sie nicht richtig, das ist, wenn keine wirkliche Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist. 2. Wenn sie (bey ernsthaftem Gebrauch) etwas comisches hat, das ist, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contrast ausmachen. 3. Wenn sie zu hoch, oder schwülstig ist. 4. Wenn sie dunkel und zu weit hergeholt ist. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn sie abgenutzt, oder so sehr gewöhnlich ist, daß man ohne das Bild sich das Gegenbild dabey unmittelbar vorstellt. Dieses bezieht sich auf ihre Beschaffenheit. Ihr Gebrauch ist fehlerhaft.

1. Wenn man sie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn sie zu sehr angehäuft werden.

Man trifft fast in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an sich haben. Denn da sie oft aus Noth entstanden, oder von seltenen Umständen, ihren Ursprung bekommen haben, so konnten sie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der strengsten Aehnlichkeit der Vorstellungen abgepaßt seyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn sie gleich in der gemeinen Rede vollgültig sind, hüter man sich in Werken des Geschmacks. Und hier ist auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachsene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn sie gleich

gleich

gleich noch so richtig und schön wären. In warmen Ländern, wo Frost, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge sind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römischen Hierarchie völlig unbekannt sind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutschen Dichters verstehen.

Ein krummer Stab, der ist gewachsen  
Zum langen Speer. \*)

Dieses bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes sehr schwülstig seyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines scharfsinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, sagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der ersten Erfindung: aber wie? wenn spät nachher, wenn schon alles Bedürfnis weggefallen ist, aus bloßer Nachahmungssucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? Und gar noch ausgedehnt und erhöht werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unsinn, das aufgedunstene Wortspiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Wiß, der denn vielleicht am wenigsten spielen wollte, wenn er am meisten zu spielen schien; es war rohe Erhabenheit der Phantasie, die solch Gefühl in solche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche schaler Nachahmer, ohne solches Gefühl, ohne solche Gelegenheit — ach! Anpullen von Worten ohne Geist.“ \*\*)

\*) Maner ein alter deutscher Dichter aus des Hundii Glossar. bey Leibnizens in seinem Eymol.

\*\*) Zerder über den Ursprung der Sprache S. 115.

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht bloß lebhafter Wiß; eine gesunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einen fleißigen Beobachtungsgeist und weitläufige Kenntniß der körperlichen und sittlichen Natur unterstützt, so muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entstehen. Darum ist nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftstellers besser erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was schon an einem andern Orte dieses Werks angemerkt worden, daß in unsern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten so weiten Ausdähnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey so sehr vervielfältigten mechanischen Künsten, die Quelle der Metaphern weit reicher ist, als sie ehemals war. Es zeigte wirklich Armuth des Genies an, wenn die Neuern in diesem Stück die Alten nicht überträfen.

Es ist wol unnöthig sich hier in besondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher selbst, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulassen, da ein mittelmäßiges Nachdenken sie an die Hand giebt.

Aber dieses verdienet angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu seyn, auch in dem Ton der Materie, wo sie gebraucht wird, müsse gestimmt seyn. Im Schäfergedicht muß sie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da sie bey strengerm Inhalt auch von sehr ernsthaften, allensfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses versäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmacks ein sehr wichtiger Fehler ist. \*)

\*) S. Ton.

Auch

Auch dem Grade der Begeisterung, in dem man schreibt, muß die Metapher angemessen seyn; hoch und kühn in der Dde, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gesetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenutzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft; so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhebet, da er den Drestes, um seinen Pylades von dem Opfermesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieses Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit.“\*)

Dieses Beispiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glückliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauernder Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schwer, oder zu subtil wäre, der Beweis zu entwickeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induktion, und setzt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schwerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.

## Metonymie.

(Redende Künste.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, son-

\*) Iphig. in Taur. vs. 600, 601.

dern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehört, genannt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die Vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Wirkung. Z. B. die Feder für die Schrift selbst. Der lateinische Ausdruck *stylum vertere*, für ausbessern oder auslöschen, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursache genannt, und die Wirkung verstanden. Wenn Vovidius sagt:

*Nec habet Pelion umbras.*

so will er sagen, er, der Berg, sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Wirkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet sich, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einerley. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derselben. Z. E. der Preussische Adler, der Preussische Szepter, anstatt das Preussische Reich.

5. Einen Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein leichtes Gehirn.

6. Der Name des Besitzers einer Sache für die Sache selbst. Jam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker herzu zählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

Man

Man sieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Wirkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müßte gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmak weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammelt würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkannt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein so sehr großer Reichthum des Ausdrucks in den ausgebildeten Sprachen entstanden ist.

## Metopen.

(Baukunst.)

Sind in der dorischen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwischen den Tryglyphen oder Dreyschlitzigen, von deren Ursprung und Beschaffenheit bereits im Artikel dorische Säulenordnung das Wesentlichste ist angemerkt, und durch die dortstehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältnissen ihrer Größe, welches ein wichtiger Punkt ist, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da diesem Artikel in der Hauptsache nichts übrig geblieben ist, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltsame und Willkührliche im Geschmak

anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weise führen.

Die erste betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und dorische Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, welcher Ordnung es sey, nicht nur natürlich, sondern wesentlich seyen; und doch sind sie nur in der dorischen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieses daher kommen, daß bloß in dorischen Gebäuden der Gebrauch gewesen, den Zwischenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachlässigkeit (denn die Dorier scheinen überall weniger fein, als die andern Griechen gewesen zu seyn) offen zu lassen? Oder ist die dorische Ordnung, wie es auch aus andern Umständen scheint, die älteste, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erst aufkommen sind, als man schon die Kunst etwas verfeinert hatte? In diesem Falle läßt sich begreifen, daß man in der jonischen und corinthischen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, so daß der ganze Fries eine platte Bande geworden ist.

Aber warum würde man jetzt einen Baumeister tabeln, wenn er in diesen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da sie ihnen doch eben so natürlich, als dem dorischen Fries sind? Deswegen, weil es gut ist, da einmal ein ungefährer Zufall bloß einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich ist, daß durch die besondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beygehalten werde. Indessen ist Goldmann nicht zu tabeln, daß er in der toscannischen Ordnung durch Einführung der

der Abschnitte \*) auch Metopen anbringen.

Noch weniger kann das Seltsame und Eigensinnige des Geschmacks gerechtfertigt werden, das sich in der alten Verzierung der Metopen zeigt, denen Hirnschädel von Opferrthieren, ein in der That ekelhafter Gegenstand, zur Zierrath dienen mußten. Dieses soll uns sehr sorgfältig machen, alles, was zum Geschmack gehört, aus allgemeinen Grundsätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundsatz würde uns darauf geführt haben, daß an sich äußerst widrige Dinge, dergleichen Hirnschädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menschen sind; \*\*) die nur aus Nebenumständen für ein noch wildes Volk, angenehme Gegenstände ausmachen, bey der äußersten Verfeinerung des Geschmacks, als wesentliche Zierrathen der schönen Baukunst sollten empfohlen werden?

### Metrum; Metrisch.

(Schöne Künste.)

Die Wörter bedeuten im allgemeinsten Sinn etwas richtig abgemessenes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch seine Form angenehm wird. Bey dieser allgemeinen Bedeutung bleibt dieser Artikel stehen; weil das eigentliche Metrum der lyrischen Gedichte in einem besondern Artikel vorkommt. \*\*\*)

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und sichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abgemessenes seyn müsse; aber wenige wissen den Grund hiervon anzugeben.

\*) S. Abschnitt.

\*\*) S. Masken.

\*\*\*) S. Eulbenmaaß.

Zweyter Theil.

In Gegenständen, die unabhängig von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Außerliche der Form gefallen sollen, ist das Metrische eine wesentliche Eigenschaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt seiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht seinen Zweck durch die bloß ungebundene Rede, wenn ihr auch allensfalls der gewöhnliche profaische Wolklang fehlen sollte; und wenn wir bey einer sehr uninteressanten Handlung die Personen unordentlich durch einander gehen sehen, und ihre ungekünstelten Reden hören, so finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die an sich weder Begriffe noch Empfindung erwecken; Bewegungen der Menschen, die nichts leidenschaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; diese kann Niemand mit Wolgefallen hören und sehen. Sollen sie uns reizen, so muß ihre Form durch genaue metrische Einrichtung gefällig werden. Also keine Instrumentalmusik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entsteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an sich sind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemessene der Form weniger nöthig, als eine bloß zur Ergözung des Auges aufgestellte Vase, oder ein Oblisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Gesang, hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Musik nöthig, als ein bloß zur Ergözung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze selbst hat die Pantomime, die schon durch den Inhalt etwas vorstellt, das scharfe Metrum nicht nöthig, das den gesellschaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig ist.

Dieses erklärt den Ursprung alles metrischen in Werken des Geschmacks. Was übrigens von der nähern Beschaffen-

D

schaffen

schaffenheit dieser Abmessung in Gebäuden, in der Rede, in der Musik und im Tanze zu beobachten ist, wird in besondern Artikeln vorkommen. \*)

### Mezzatinta.

(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit diesem Worte eben nicht allezeit denselben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszu- drücken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriss eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer so unbestimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieses Wort aufzu- nehmen. Die verschiedenen Sachen, die dadurch angezeigt werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetra- gen.

### Mi = Fa.

(Musik.)

So nennet man die in der diatoni- schen Tonleiter an zwey Orten un- mittelbar auf einander folgenden hal- ben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretinischen Solmisa- tion der erstere immer Mi, der zwey- te Fa heißt. Spricht man von Mi- Fa, als wenn diese beyden Sylben ein Wort ausmachen; so hat man dabey allemal Rücksicht auf gewisse Schwierigkeiten, welche aus der La- ge des Mi und Fa, die in verschiede- nen Tonarten verschieden ist, entste- hen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten gesetzten Kirchen- sachen, und in allen Fugen, in Ab- sicht auf die Lage dieser halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor.

\*) S. Ebenmaas; Sylbenmaas; Rhyth- mus; Eurythmie.

Man hat die strengste Aufmerksam- keit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptsache hat, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.

Führer.



Gefährte.



Nur wenn der Hauptsatz mit einem Gegensatz in verschiedene Contrapunt- te verfest wird, bindet man sich nicht mehr so genau an die Gleichheit des Mi-Fa, sondern sucht es durch x oder b zu erhalten.

Man liest ofte bey älteren Tonleh- rern sehr ernstliche Warnungen, daß man sich vor dem Mi gegen Fa hü- ten soll. Dieses will so viel sagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortschreibung, denselben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen soll, wie z. E. hier:



weil dieses die unerträglichste Disso- nanz ausmacht.

### Miniatur.

(Mahlerey.)

Ist eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz klei- nen

nen  
arbe  
aber  
blos  
ganz  
derge  
turm  
liche  
beson  
kurze  
mähl  
kes  
oder  
da de  
höch  
senbe  
weil e

Bi  
sonde  
Mini  
Gesid  
de na  
übrig  
wird  
Pensl  
Farbe  
bat d  
dem  
Cabin  
sind.  
nichts  
behält  
lette n  
ben ni  
sie doc  
der M  
eben d  
einand  
es selt  
komm  
ein an  
ten für  
zu schi  
lorit d  
men se

Die  
sehr kl  
ter Gl  
nen



merklich in dem  
genau in dem  
t, wie in



fa mi





fa mi

nen Gemälden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pense, aber nicht durch Striche, sondern bloß durch Punkte. Also bestehet das ganze Gemähl aus seinen an einander gesetzten Punkten. Einige Miniaturmähler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemähl wird auf weissen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

mit einem  
Trapezpunkt  
heit nicht  
heit des  
durch x

Consequen  
gen, daß  
Fa hü  
el sagen,  
Accord,  
denselben  
und in  
oll, wie

e Disso

Bisweilen wird das Gemähl, besonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nakend ist, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebensachen, wird nach der gemeinen Art durch Pensestriche und Vertreibung der Farben in einander, gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey sehr schöne Stücke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch neben einander gesetzt, wenn der Miniaturmähler recht geschickt ist, eben die Wirkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu sehen, als ein anderes Gemähl. In Portraits sind doch die Farben insgemein zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellten. Für Blumen schicken sie sich am besten.

rey mit  
ng klei  
nen

Diese Mahlerey dienet nur für sehr kleine Gemälde, die allemal unter Glas müssen gesetzt werden: sie

erfordert ungemein viel Geduld und große Behutsamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein lassen sie mehr die Geduld und den Fleiß des Künstlers, als sein Gemie bewundern. Doch sieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber sie sind selten. Indessen ist die Miniatur deswegens schätzbar, weil ganz kleine Gemälde in Ringe, Uhren und anderes Geschmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich besinne mich bey irgend einem alten Schriftsteller die Beschreibung eines Gemähltes gelesen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müste in Miniatur gearbeitet gewesen seyn. In den mittlern Zeiten, da die schönen Künste meist im Staub lagen, mag die Miniatur am meisten geblüht haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchstaben kleine Gemälde machen, und diese Art der Pracht war ihnen damals so gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es ist. In dem Cabinet des Herzogs von Parma soll ein Missale dieser Art von ausnehmender Schönheit seyn, von Dom Jul. Clovio bemahlt. Dieser Clovio ist einer der berühmtesten Miniaturmähler gewesen. Seine vornehmsten Werke sind nebst denen von Fra Giov. Batt. del Monte inario vornehmlich in der florentinischen Gallerie zu sehen.

## Minute.

(Kunst.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeister den Model einteilen. Die meisten geben der Minute den dreyßigsten Theil des Models. Man sehe den Artikel Model.

Q 2

Mittels

## Mitleiden.

(Schöne Künste.)

Die lebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der schönen Künste besonders in Betrachtung zu kommen. Verschiedene Werke der Kunst zielen bloß darauf ab, uns diese Art der Wollust, die das Mitleiden mit sich führet, genießen zu lassen. Darum wollen wir hier die Natur und die Wirkungen dieser Leidenschaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derselben in den schönen Künsten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menschen, an deren Schicksal wir Antheil nehmen, für unglücklich halten; es sey daß sie selbst dabey leiden, oder nicht. Denn oft entsteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglücklich sehen, ob sie gleich selbst ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnsinnigen geschieht. Das erste also, was zum Mitleiden erfordert wird, ist, daß wir andre für unglücklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schicksal nehmen müssen. Sowol bey der einen als bey der andern dieser Bedingungen ist verschiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfordert.

Zuerst also richtet sich das Mitleiden nach den Vorstellungen, die wir selbst von dem Elend, oder Unglück haben. Wer niederträchtig genug ist, selbst keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern wiederfährt, kein Mitleiden erweken, und so wird der, welcher den Besitz des Reichthums gering schäzet, kein Mitleiden mit dem haben, der sein Vermögen verloren hat; auch sogar alsdenn nicht, wenn es diesem schmerzhaft ist. Es giebt sogar Fälle, wo wir den über sein Elend

klagenden, schelten, und es ihm übel nehmen, daß er sich elend fühlet. So gewiß ist es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir selbst leiden würden, wenn wir an dessen Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden ist, daß uns die Personen, deren Elend wir fühlen sollen, nicht gleichgültig seyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig ist, macht keinen Eindruck; trifft es Personen, die man hasset, so macht es sogar Vergnügen. Aber auf den höchsten Grad steigt es, wenn das Elend Personen betrifft, für die man große Hochachtung, oder sehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt ist ein Mensch nur in so fern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menschen, die Niemand achten, als sich, und die, welche ihnen angerathen, und diese sind gegen alle Menschen hart und unempfindlich. Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand ist: diese haben wenig Mitleiden mit Personen ihres Standes; sie sehen die Noth der geringeren ohne die geringste Rührung. Nicht selten findet man Menschen, die sehr in sich selbst verliebt, und daher so kurzichtig, und daher so ungerecht sind, daß sie jeden andern Menschen, der nicht so denkt und handelt, nicht so erwarten, verachten, oder gehassen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menschen, die gegen ihre Freunde sehr mitleidig sind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwert gegen die wüthen, die bürgerlichen, oder gottesdienstlichen Angelegenheiten, von einer andern Parthey, als sie selbst sind. Ich habe einen Mann gekannt, der sich an unmenschlichen Grausamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden so außer sich kam, wenn er eines seiner Kinder leiden sah. So wenig kan

man auf das gute Herz eines Menschen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt sieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unsre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespeare in einem hohen Grade beſeſſen. Auch Euripides kann darin als ein Muſter angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clariſſa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muſter beſfallen? Iſt der hochachtungswürdige Menſch bey ſeinem Leiden noch geduldig, oder entſteht ſein Elend ganz unmittelbar aus der Größe ſeiner Tugend, ſo ſteiget das Mitleiden auf den höchſten Grad. Im erſtern Falle befindet ſich Anchises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröſtet.

Sic o! sic positum adfati discedite corpus.

Ipse manu mortem inveniam; miserebitur hostis

Exuviasque petet: facilis jactura sepulchri est. \*)

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomſons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menſchen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, iſt ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred ſeine Errettung vom Tode, ſeine Erziehung, und zuletzt die Erone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als ſeinen Vater. Aber da dieſer verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelſten Abſicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, ſeine Verbindung mit Sigismunde

\*) Aeneid. L. II.

hinterweibet, bricht er in den heftigſten Zorn gegen ihn aus; nennt ſeinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und bezeuget ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred ſelbſt ein hochachtungswürdiger Jüngling iſt, ſo übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der ſich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieſer Abſcheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben ſoll. Dies iſt meines Erachtens eine der ſtärkſten tragischen Scenen, die möglich ſind.

Der Redner, oder der Dichter, der ſich vorſetzt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menſchen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menſchen richten ſich ihre Vorſtellungen von Elend und Unglück. Weichliche, verzärtelte Menſchen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausſtehen, und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt iſt, fühlt bey einer unglücklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein anderer nur ſpotten würde. Es giebt Menſchen, die nicht begreifen können, daß man unglücklich ſey, ſo lange man Macht oder Reichthum beſitzt, und dadurch in Stand geſetzt wird, ſich alles, was zum Vergnügen der Sinnen gehört, zu verſchaffen. Wie die Menſchen, nach einer gemeinen, oder feineren Sinnesart, ihr Vergnügen an größeren, oder feineren Dingen finden, ſo urtheilen und empfinden ſie auch verſchiedentlich bey dem Elend, und danach richtet ſich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Wirkung dieſer Leidenschaft, in ſo fern ſie durch die Werke der ſchönen Künſte erregt wird, iſt gar ofte nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangen

Empfindung, weil der Mensch alles liebet, was sein Gemüth ohne widrige daurende Folgen in Bewegung setzt. \*) So ist das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus bey dem Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erweckung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidigten eine schwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Wirkung des Mitleidens kann sich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erstrecken. Dieses verdient eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend sehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder bloß unskilllichem Betragen anderer Menschen auf die Leidenden gekommen ist; so werden wir dadurch kräftig gewarnt, uns selbst vor solchem Betragen, dadurch andre unglücklich werden, sorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabscheuen, die andre elend gemacht hat. So wirkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abscheu gegen die verdamnte Ehr- und Herrschsucht des Agamemnons, der selbst das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrückten Volks bis zu Thränen gerührt hat, die Tyranny und jeden Unterdrücker auf ewig hassen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz so rührend schildert. \*) Ueberhaupt also kann das Mitleiden

\*) Man sehe, was hiervon im Artikel Leidenschaft S. 154. angemerkt worden.

\*) Od. L. II. Od. 18. vs. 26. Sa.

dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erwecken, wodurch unschuldige Menschen unglücklich werden. Der Künstler verdient unsern Dank, der die Scenen des Elends, das Laßter über unschuldige gebracht hat, so schildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottlose böshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, sondern auch sonst noch gute Menschen, können durch Leidenschaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil, und mancherley Schwachheiten, andre Menschen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernstlich, daß wir gegen solche Schwachheiten auf guter Hut seyen. Wird nicht ein Vater sich hüten, einer sonst liebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit überleiteten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über so mancherley Jammer, das eine solche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakespears Romeo und Juliette vorstellen gesehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubt ist, wird sich nicht mit äußerster Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu dessen Befiz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Clemenenss Wahnwis in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteste erweket?

Aus diesen und tausend andern Beispielen erhellet, was für gute Wirkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der schönen Künste erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch solche Werke allmählig empfindsam zu machen.

gegen fol-  
odurch un-  
ich werden.  
ern Dank,  
s, das La-  
racht hat,  
aftes Mit-  
se boshafte  
urch nicht  
lichkeit ge-  
er gehaft

erworfene,  
gute Men-  
denschaften  
lung, aus  
Schwach-  
nd machen.  
dabey em-  
fflich, daß  
heiten auf  
nicht ein-  
st liebens-  
färtlichkeit  
irte zu be-  
leiden über  
s eine sol-  
nilien ge-  
er z. B.  
liette vor-  
Jüngling,  
fühls be-  
nit außer-  
men, ein-  
ten Besitz  
Liebe ge-  
n er das  
Elemen-  
icht ganz  
f das leb-

ndern  
für gute  
den durch  
ste erfol-  
e es auch  
ffindliche  
toch noch  
h solche  
zu ma-  
chen.

chen. Was sie bey den verschiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhaftes Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle sonst unmittelbar gute Leidenschaften, schädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Mensch aber bekommt seinen Werth mehr von den wirkenden, als von den leidenden Kräften; man kann sehr mitleidig und im übrigen sehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anstrengung der Kräfte erfordernden, guten Handlung fähig seyn. Also könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige sich selbst durch seine Empfindsamkeit elend machte. Wie es ofte geschieht, daß Menschen vor allzugroßem Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können; so kann auch der, den das Mitleiden niederdrückt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leisten. Und wie es nicht mehr heilsame Empfindsamkeit, sondern höchstschädliche Schwachheit ist, jede uns betreffende Beschwermlichkeit lebhaft zu fühlen; so ist ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß sich nicht auf geringe und in ihren Folgen nützliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf bloß eingebildetes Elend erstrecken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt sind, die damit zufrieden, sich ihren täglichen Unterhalt dadurch schaffen, und zugleich nothwendige Geschäfte, derer die Gesellschaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder

warum sollte man weichliche Menschen, die von jeder Beschwermlichkeit niedergedrückt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Also gilt auch von dieser an sich liebenswürdigen Leidenschaft, was Aristoteles mit Recht von allen sittlichen Eigenschaften fodert, sie muß das Mittelmaaß nicht viel überschreiten.

Aus diesen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens, kann der Künstler lernen, was er in Absicht auf dasselbe zu thun hat. Will er Mitleiden erwecken, so muß er das Elend, das unsre Empfindsamkeit reizen soll, lebhaft schildern; für die leidenden Personen muß er uns einnehmen, muß ihre Unschuld, ihre Tugend, die ein bessers Schicksal verdiente, oder ihre Gelassenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß sie sich selbst helfen, uns fühlen lassen; er muß uns helfen, uns selbst in die Umstände der Leidenden zu setzen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden selbst, das er, oder andere bey dieser Sache schon fühlen, so lebhaft, als ihm möglich ist, ausdrücken; weil dieses allein uns schon zu derselben Empfindung reizet. Dieses alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künstler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müsse. Werke, die auf bloß vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meisten Trauerspiele sind, so angenehm sie auch sonst seyn mögen, sind von keiner großen Wichtigkeit, wo sie nicht durch Nebensachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künstler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erweket, dessen Wirkungen, wie vorher gezeigt worden, heilsam sind; wodurch er Abscheu, oder Feindschaft gegen Grausamkeit, Bosheit und gegen Laster, Furcht vor Schwachheit

ten und Vergehungen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weise in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte sich, uns ein bloß eingebilletes Elend, als ein wirkliches vorzustellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum sich unglücklich fühlt, weil er seine Neigung zu einer Buhlerin dem Besten des Staats aufzuspfern nicht im Stande ist. Dieses verdienet mehr unsern Unwillen, als unser Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und sich von dem weit größern Elend der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge seiner Handlungen zu seyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtschaffener Mann, wie Phocion ein Opfer der Tyranny wird, da sein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unsers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabscheuen wir, ohne erst durch dieses Mitleiden dazu vermocht zu werden.

## Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man ist über die Bedeutung dieses Worts nicht überall einstimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an,\*) daß diejenigen den Sinn desselben zu sehr einschränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbschatten gebraucht werden, darunter verstehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung sogar auf die Farben aus, wodurch die Wirkung der Wiederscheine besonders ausgedrückt wird. Nach diesen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einan-

\*) Betrachtungen über die Mahlerey S. 681.

der übergehender Farben entsteht, oder derselben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung verschiedene Namen. In so fern sie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entstehen, werden sie gebrochene Farben genennet; und indem sie zu Schattirungen zwischen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Ueberhaupt also gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farbe eines Gegenstandes von dem höchsten Licht allmählig abnimmt, es sey, daß sie sich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man sieht Köpfe von Van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob sie sich gleich vollkommen runden. Diese Wirkung ist eben sowol den Mittelfarben zuzuschreiben, als die ähnliche Wirkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meisten Farben also, die von dem Pinsel auf das Gemälde getragen werden, sind Mittelfarben, und durch sie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chinesische Mahlerey unterscheidet sich von der unsrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermassen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkle Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferstichen etwas Aehnliches sehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre besondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Nakenden entsteht, so wie der liebliche Schmelz und das Durchsichtige, wodurch, wie Ha-

gedorn

entsteht, kommt, zu Mittelfarben in Ursprung verschiedene aus ganzen rung ihrer n sie gebro- n indem sie n Licht und den, bekom- Halbschatten

en alle Tim- mliche Far- n dem höch- umt, es sey, oder halben nur in eine- be herüber- en. Man k, an denen rnimmt, ob ten runden. i sowol den n, als die durch Licht ird. Die ie von dem de getragen t, und durch ig und Har- Die flache scheidet sich n gänzlichen

die Haltung ech dunkle werden, wo- erstlichen et- ber die wahr- wunderbare igen Tinten, Farbe hat, und duften- kenden ent- Schmelz und ch, wie Ha- gedorn

gedorn sich glücklich ausdrückt, \*) die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Wirkung der Mittelfarben.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemälden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemälde sehen. Ohne sie kann kein Gemälde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländischen Malern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Auge unterstützt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdecken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Maler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfordert wird, so kann man ihm weiter nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

## Mittelftimmen.

(Musik.)

Sind in einem Tonstück die Stimmen, welche außer dem begleitenden Basse den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielstimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht den zwischen dem Basse und dem Diszant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelftimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgear-

\*) S. Betrachtungen über die Maler-  
rey S. 302.

beitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehenden Ausdruck sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, den sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstücks, \*) nach ihr der Bass, der die Harmonie leitet; die Mittelftimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accordde die schicklichsten Töne zur Unterstützung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelnen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhängenden Tönen, zusammengesetzt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus, so leisten sie auch wenig Hilfe, und es wäre in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme bloß durch den Generalbass begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle diejenigen, welche die Mittelftimmen spielen, den Ausdruck des Stücks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstützen können.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelfstimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausirt, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelftimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nimmet in die Mittelftimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Bass noch die Hauptstimme haben. Aber einem bessern Gesang dieser Mittelftimmen zu gefallen, wird auch wol ein solcher Ton weg-

D 5

\*) S. Melodie.

gelassen,

gelassen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieses muß vornehmlich in Mittelfimmen, die deutlich gehört werden, bey Leitönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum ist in folgenden Beyspielen



das erste und zweyte, da das Subsemitonium in der Mittelfimme seinen natürlichen Gang über sich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger sind, vorzuziehen.

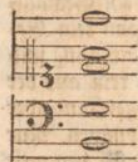
Es ist eine Hauptregel, daß die Mittelfimmen sich in den Schranken ihrer Ausbähnung halten, und nicht über die Hauptstimme in der Höhe heraustreten; weil diese dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man sich nicht einfallen lassen, einen Gedanken in der Hauptstimme abzubrechen, und seine Fortsetzung einer Mittelfimme zu überlassen.

Ueberhaupt gehöret mehr, als bloße Kenntniß der Harmonie zu Verfertigung guter Mittelfimmen. Ohne feinen Geschmak und scharfe Beurtheilung werden sie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräusch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beste Wirkung thun die Mittelfimmen, in denen die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthigen

Töne auch zugleich eine singbare Melodie ausmachen. Am reinsten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelfimmen so vertheilt sind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieser Accord  
weit besser



als dieser:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelfimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmonisten, die gerne ihre Kunst zeigen wollen, geschieht, zu sehr mit Tönen überhäuft ist. Daher lassen bisweilen gute Melodisten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Gesang haben sollen, die Bratsche mit dem Bass im Unisonus gehen. Wie die Mittelfimmen zu Arien zu behandeln seyen, kann man am besten aus den Graunischen Opfern sehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelfimmen in gewissen Stücken daher, daß eine derselben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn sie durch die Melodie, wie ofte geschieht, nicht deutlich angezeigt wird. Davon giebt die Graunische Arie aus der Oper *Cleopatra*: *Ombra amata &c.* ein schönes Beyspiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Gesang höchst pathetisch machen, die Mittelfimmen aber geben die Bewegung an.

Model.



## M o d e l.

(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnismäßige Größe, jedes zur Verzierung dienenden Theiles, bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufriß gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten Größe in Fußmaaß, sondern bloß nach der verhältnismäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dick, so ist der Model groß, ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beyspiel zufolge Palladio, Serlio und Scamozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule, nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyspiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den, die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks, vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßstäbe, nach denen er sich richten muß, den, welcher die absoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und dem, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und

dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaaßstab mit dem andern zu vergleichen. Gesezt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeigt; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieses Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maaßgebung seines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaaß bestimmt, und daraus muß hernach die Größe des Modells hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an dem Kranz 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wieviel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an dem Kranz 21 Model seyn muß, \*) mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll  $\frac{3}{4}$  Lin. für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen; so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß  $5\frac{1}{2}$  Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstühle

\*) S. Säulenordnung.

gebare Me-  
resten klin-  
ie Töne in  
heilt sind,  
armoniren.

dieser:



ander lie-  
Secunde  
m werden  
ie Harmo-  
n Werken  
gerne ihre  
hiebt, zu  
st. Daher  
obisten in  
n gefälli-  
die Brat-  
sonus ge-  
zu Ariem  
in am be-  
Opem se

weil zieht  
en in ge-  
eine der-  
z bezeich-  
odie, wie  
angezei-  
Graunig  
eopatra:  
nes Bey-  
at einfa-  
den Ge-  
en, die  
ie Bewe-

Model.

lenstühle stellen, und diesen 4 Model geben; so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mit hin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibet.

Dieses gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey auf einander stehenden Ordnungen muß der Model der obern, zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes. \*) Als denn wird die Berechnung des Modells etwas schwerer. Ein Beispiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Laßt uns setzen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander stehenden Ordnungen einer niedrigen und einer hohen aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenten von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn. \*\*) Mit hin müssen die 24

\*) S. Uebersetzung.

\*\*) S. Säulenordnung.

Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu dem untern sich verhalte, wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model  $x$  setzt, und für den obern  $y$ , so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

$$1. \text{ daß } x : y = 5 : 4.$$

$$2. \text{ daß } 24x + 28y = 100.$$

Daher findet man  $x$  oder den untern Model  $2\frac{2}{3}$  Fuß; den obern aber 1 Fuß und  $\frac{2}{3}$ . Diefemnach würde das untere Geschos 24 Mal  $2\frac{2}{3}$ , oder 51  $\frac{2}{3}$  Fuß, das obere 48  $\frac{2}{3}$  Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der bloß zur Verzierung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oeffnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oeffnungen bloß mit Einfassungen verzieret, so kann füglich die Höhe des Gesimmes zum Model genommen werden.

## Modell.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie

terie gebildeten Figur oder Form gegeben, nach welcher ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Maleracademien die Rede ist, so bedeutet Modell inſgemein einen lebendigen Menſchen, der wegen ſeiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muſter dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Ton bilden, welche hernach zu Muſtern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen ſoll, ſo kann er nicht wie der Maler, ſich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgeſtellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein ſeinem künftigen Werk ähnliches und wirklich körperliches Bild vor ſich haben. Dieſes wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit ſo lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu ſetzen könne, biß man das Bild ſo hat, wie es die Phantafie, oder die Natur, dem Künſtler zeigt. Wenn das Modell vollkommen fertig iſt, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er ſo genau als möglich, nach ſeinem Modell aushaut. Das Modelliren iſt alſo dem Bildhauer eben ſo nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Maler. Aber in gar viel Fällen iſt es auch dieſem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelnen Figuren, ſondern vornehmlich bey Gruppierung derſelben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perſpektiv ſehr zu ſtatten, wenn er ſeine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor ſich ſetzen kann. \*) Es iſt deßwegen den An-

fängern der Malerey ſehr anzurathen, daß ſie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verſchiedene große Maler guten Vortheil gezogen haben.

## Modulation.

(Muſik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Urſprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gefang und in der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange biß zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In dieſem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulation, und in dieſem Sinne kann man von den Kirchentonarten ſagen, jede habe ihre eigene Modulation. Das iſt ihre eigene Art fortzuſchreiten, und Schlüße zu machen. Gemeinlich aber bezeichnet man dadurch die Kunſt den Gefang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelft ſchicklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denſelben wieder in den erſten, oder Hauptton, darin man immer das Tonſtük ſchließt, einzulenken.

In ganz kurzen Tonſtücken alſo, die durchaus in einem Ton geſetzt ſind, oder in langen Stücken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibt, ehe man in andre ausweicht, beſtehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Gefang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortſetze, und am Ende darin beſchließe. Dieſes erfordert wenig Kunſt. Es kommt bloß darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang ſeiner weſentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepreget werde; hernach, daß der Gefang, ſo wie die Harmonie durch die verſchiedenen Töne der angenommenen Ton-

\*) S. Anordnung S. 86 f.

Mo-  
Fuß  
auch  
die  
ver-  
hält  
rigen  
Benn  
x ſe-  
üßen  
wer-

4.  
10.  
ntern  
er 1  
würde  
2 3/8,  
Fuß

nmte  
noch  
beſ-  
ein  
inem  
Mo-  
der  
giebt  
zur  
muſter  
Deff-  
lobel,  
Säu-  
aber  
iffun-  
Hö-  
nom-

weſche  
leiſter  
von  
eſtellt  
ernach  
der  
aus  
Ma-  
terie

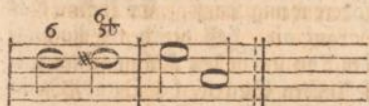
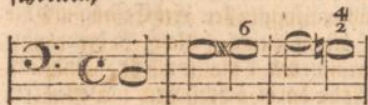
leiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey ist aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey, oder drey Accorden herumtreiben, oder in Versetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stück oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen, und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man ist, zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in Cdur, anstatt also zu moduliren,



auch wol auf folgende Weise fortschreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter Cdur ausgelöscht

würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in Cdur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erweckt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stücke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden. \*) Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation versteht, erfordert schon mehr Kenntniß der Harmonie, und ist größern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, längeren Stücken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit in längern Stücken, Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlißen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden, \*\*) den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeiget worden, wie die verschiedenen Töne am natürlichsten und ungezwungensten auf einander folgen können, und wie lange man sich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne sich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur

\*) Man sehe was hierüber in dem Artikel Fortschreibung angemerkt worden.

\*\*) S. Art. Ausweichung.

nur gelten, in so fern es um einen gefälligen und wolstießenden Gesang zu thun ist. Der Ausdruck und die Sprache der Leidenschaft erfordern ofte ein ganz anderes Verfahren. Wenn sich die Empfindung schnell wendet, so muß auch der Ton schnell abwechseln. Also bleibt uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu sprechen.

Sie ist nicht in allen Arten der Tonstücke denselben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfordert meistens eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Gesang; die Tanzmelodien und die Lieder sind in der Modulation sehr viel eingeschränkter, als die Arien, und diese mehr, als große Concerte. Also kommt bey der Modulation die Natur des Stücks und besonders seine Länge zuerst in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation bloß eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstützung des Ausdrucks dienen soll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonsetzer in besondern Fällen die Regeln seines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausschweifen könne, und wo er sich immer in seiner Nachbarschaft aufhalten müsse; wo er schnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo seine Ausweichungen sanfter und allmählich seyn sollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man sicher seyn will, für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruck sehr unterstützt werden. In Stücken von sanftem und etwas ruhigem Affekt, muß man nicht so ofte ausweichen, als in denen, die ungestümere Leidenschaften ausdrücken. Empfindungen verdrießlicher Art, vertragen und erfordern sogar eine Modulation, die einige Härte hat, da

ein Ton gegen den nächsten eben nicht allzusant abfließt. Wo alles, was zum Ausdruck gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da sollte auch die Modulation so durch den Ausdruck bestimmt werden, daß jeder einzelne melodische Gedanke in dem Ton vorkäme, der sich am besten für ihn schicket. Zärtliche und schmerzhaft Melodien, sollten sich nur in Molltönen aufhalten; die munteren der Töne aber, die in der Modulation, des Zusammenhanges halber nothwendig müssen berührt werden, sollten gleich wieder verlassen werden.

Es ist einer der schweresten Theile der Kunst, in der Modulation untauschelhaft zu seyn. Deswegen ist zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunst schreiben, sich über diesen wichtigen Artikel so wenig ausdehnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn sie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den ersten Ton einlenken solle. Die Duette von Graun können hierüber zu Mustern dienen.

## Monochord.

(Musik.)

Ein Instrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Steg und mit Eintheilungen, wodurch man sehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten diese Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemessener Länge jeder Sayte den Grundton mit seiner vollen Harmonie auf dem Instrument haben könne. Bessern Klanges halber wird dasselbe pol, mit einem Resonanzboden, und mit Tasten zum Anschlagen der Sayten gemacht.

Wiewol

nicht solche werden, die gegen sind, is oder Dis würde sohr entfernen

Beise ganze von zwölf, n machen, \*) Dieses einem Ton

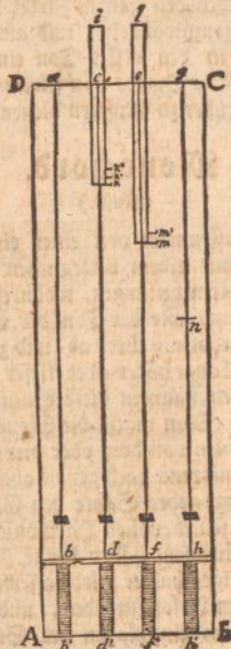
das, was Modulation ehr Kenntst größer sein. Es Wissenschaft längerer wechseln zeit zu ge die aus steht, zu verdient achtung. in länger Harmonie zu füh den ersten d von den gen, wo lten wird, Artikel ge änger hier

Dort ist die ver bsten und nder fol man sich n aufhal der Mo ber man e Regeln nur

dem Ar cekt wor

Wiewol in der Musik das Gehör in Absicht auf den Wolklang der einzige Richter ist, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in so fern die Instrumente wirklich darnach gestimmt sind, bloß durch das Gehör gefunden worden; so muß sich dadurch Niemand verführen lassen, zu glauben, daß die mathematische Bestimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes sey. Sie leitet nicht nur auf die Entdeckung der wahren Ursachen aller Harmonie, \*) sondern dienet auch noch zu verschiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; besonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Saiten durch Gewichter können gespannt werden.

Man stelle sich vor ABCD sey der Rasten zu einem Monochord, a b, c d, e f, g h seyen vier



\*) S. Consonanz.

gleich lange und gleich stark gespannte Saiten; bb', dd', ff', hh', seyen die Lasten, mittelst deren die Saiten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang gesetzt werden; i k und l m seyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen versehen, so daß von dem Anschlagen der Lasten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen k d und m f klingen; endlich sey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg gesetzt, so daß nur die halbe Sayte n h klinge.

Um nun den Gebrauch eines solchen Monochords zu begreifen, ist vor allen Dingen zu merken, daß die Töne solcher gleich dicken und gleich gespannten Saiten um so viel höher werden, als die Saiten in der Länge abnehmen. Man setze, die Saiten ab, c d, e f und g h seyen alle im Unisonus gestimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchstaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte g h den Stäg gerade auf der Hälfte der Sayte in n setzen, so würde die halbe Sayte n h den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber l m so weit eingeschoben würt, daß m f gerade  $\frac{2}{3}$  der ganzen Länge der Sayte e f oder a b wäre, so gäbe die Sayte m f die reine Quinte von C oder G; und wenn i k so weit eingeschoben würde, daß die Länge k d genau  $\frac{3}{4}$  der ganzen Sayte wäre, so gäbe k d die reineste große Terz von C. Bequemere für den wirklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Saiten, ehe die Stäge daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der ersten ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesetzt, kann man leicht sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beispiel wird die Sache am besten erläutern. Gesezt also, man wollte

gespannte  
h', seyen  
n die Say-  
mmerchen  
rden; i k  
n den Ent-  
t versehen,  
n der Sa-  
er zweyten  
Längen k d  
y auch bey  
Länge der  
gefest, so  
h klinge.

eines sol-  
reifen, ist  
en, daß die  
und gleich  
o viel höher  
n der Länge  
die Sayten  
en alle im  
geben den  
h) mit dem  
wird. Wür-  
yte gh den  
e der Say-  
e die halbe  
Octave von  
er Schieber  
würdt, daß  
Länge der  
so gäbe die  
te von C oder  
it eingeschlo-  
e k d genau  
so gäbe k d  
on C. Be-  
en Gebrauch  
edigen Say-  
an kommen,  
der Ton der  
Octave tiefer,  
bern wäre.

kann man  
ches Instru-  
Temperatur  
Ein Bey-  
m besten er-  
man wollte  
die

die Kienbergerische Temperatur prü-  
fen, nachdem man sie einmal durch  
Zahlen nach den Längen der Sayten  
ausgedrückt hat. \*) Da die Reini-  
gkeit der Harmonie hauptsächlich auf  
der Beschaffenheit des Dreyklanges  
beruhet, indem die Consonanzen die  
wenigsten Abweichungen von der voll-  
kommenen Reiniqkeit vertragen: so  
ist es hinlänglich, um eine Tempera-  
tur zu prüfen, wenn man alle darin  
vorkommende Dreyklänge durch das  
Gehör beurtheilet. Denn wenn die-  
se gut consoniren, so ist gewiß auch  
die ganze Temperatur gut.

Zufoderst also suche man alle dar-  
in vorkommende kleine und große  
Terzen heraus, und bezeichne sie durch  
die ihnen zukommende Zahlen, als  
kleine Terzen: C-bE,  $\frac{27}{32}$ , Cis-E,  $\frac{10224}{1213}$ ,  
Fis A;  $\frac{135}{167}$ , A-c,  $\frac{1521}{192}$ , E-G,  $\frac{6}{5}$ ;  
große Terzen: C-E,  $\frac{4}{3}$ , B-d,  $\frac{67}{84}$ ,  
E-Gis,  $\frac{324}{342}$ , F-A,  $\frac{1288}{1661}$ ; A-Cis,  $\frac{13041}{16784}$ ,  
hernach auf gleiche Weise die Quin-  
ten, derer in dieser Temperatur vier-  
erley vorkommen, nämlich C-G,  $\frac{3}{2}$ ;  
D-A,  $\frac{128}{128}$ ; A-e,  $\frac{565}{565}$ , und Fis-Cis,  
 $\frac{10933}{84}$ . Hierauf trage man auf dem  
Monochord längst der zweyten Sayte  
c d, alle kleinen und großen Terzen  
auf; das ist, man trage von d nach  
k,  $\frac{27}{32}$ , von der ganzen Länge der Say-  
te c d; hernach nach k' trage man  
 $\frac{1224}{1224}$  von der ganzen Länge; nach k'',  
 $\frac{151}{151}$  derselben Länge und so fort, bis  
man gar alle großen und kleinen Ter-  
zen längst der Sayte c d hat. Auf  
eben diese Weise trägt man die Quin-  
ten längst der Sayte e f auf.

Um nun die Temperatur auf die  
Probe zu setzen, so darf man nur die  
Dreyklänge aller 24 Töne durch das  
Gehör prüfen. Man fängt von C dur  
an, schiebet ik so, daß der Streg k  
auf den Punkt der Eintheilung  $\frac{1}{2}$  ste-  
he, 1 m schiebet man auf den Punkt  
 $\frac{2}{3}$ , so hat man den vollkommen rei-  
nen großen Dreyklang von C. Hier-

\*) S. Temperatur.  
Zweyter Theil.

auf nehme man Cis dur, und schiebe  
zu dem Ende i k auf die Eintheilung  
 $\frac{3}{4}$ , 1 m aber lasse man auf  $\frac{2}{3}$  stehen,  
so hat man einen Dreyklang, der  
dem von Cis dur völlig ähnlich ist.  
Schiebet man nun wechselsweise i k,  
auf  $\frac{4}{3}$ , und denn auf  $\frac{6}{5}$ , so wird ein  
feines Gehör bald fühlen, in wie  
weit im leßtern Falle, wenn er sogleich  
auf den ersten folget, die Harmonie  
noch gut sey. So kann man durch  
alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Tonleiter, und  
jedes einzele Intervall nach den auf  
das genaueste bestimmten Verhältni-  
sen, auf das Monochord tragen, und  
denn an dem Gehör prüfen. Ange-  
hende Sänger könnten es brauchen,  
um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die  
verschiedenen Intervalle auf das ge-  
naueste zu treffen. Denn es ist doch  
kein Intervall, die Octave ausge-  
nommen, das bloß durch das Gehör  
in der höchsten Reiniqkeit könnte ge-  
stimmt werden.

## M o r a l.

(Schöne Künste.)

Eine Vorstellung aus der Classe der  
sittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in  
so fern sie durch ein Werk der Kunst,  
als durch ein Bild anschauend erkannt  
wird. So ist die Lehre der äsopi-  
schen Fabel die Moral derselben; die  
Fabel selbst das Bild, wodurch sie an-  
schauend erkannt wird. So hat auch  
die sittliche Allegorie und jedes sittli-  
che Sinnbild seine Moral. Es hat  
Kunststrichter gegeben, welche die Epi-  
pöe als ein sittliches Bild ansehen,  
das seine Moral hat; der Vater Le  
Bosü hat behauptet, die Fias sey  
bloß ein Bild, an dem verbündere  
Fürsten lernen sollen, wie nöthig ih-  
nen die Eintracht ist. Mit eben so  
viel, oder noch mehr Recht hätte er  
sagen können, die Moral dieses Ge-  
dichts sey der Satz: Quidquid deli-  
rant reges, plectuntur Achivi: und  
N wenn

wenn die Epöde auf eine Moral abzielen sollte, so müßte die Tragödie derselben Regel unterworfen seyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkstelligen wäre. Wir haben schon anderswo \*) angemerkt, daß nicht einmal jede äsopische Fabel eine Moral enthalte.

### Moral; Moralisches Gemähl.

(Mahlerey.)

Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähl von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen. Von dieser Art sind Hogarths Kupfer, die den Titel the harlots progress führen. Der Historienmahler hat seinem Beruf genug gethan, wenn er das Besondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorstellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch sein Gemählde den Uebergang von dem Besondern auf das Allgemeine veranlassen. Wenn jener einen bekannten für sein Vaterland sterbenden Helden so mahlt, daß jeder ihn erkennet, seine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, so hat er alles gethan, was man von ihm fordern konnte; dieser, der sich vorgesetzt hätte, durch ein ähnliches Gemähl uns die Wahrheit empfinden zu machen, es sey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu sterben, müßte noch mehr thun, um sicher zu seyn, daß dieser Gedanken durch das Gemähl in uns erweckt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Historien, die unmittelbar lehrreich sind, wenn sie bloß rein historisch be-

\*) S. Fabel äsop.

handelt würden. So sind der Tyrann, Dionysius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Ansehen herumwandelte, oder gar mit Schulhalten sein Brod verdient; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menschen verlassen sisset, große Beyspiele, aus denen jederman so gleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorstellung davon durch wol ausgesommene Zusätze weit rührender machen. Dieses muß allemal die Hauptabsicht des moralischen Gemähldeß seyn. So könnten in dem ersten der beyden angeführten Beyspiele in dem Gemählde ein paar Personen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über diesen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verstehen gäbe.

Der Historienmahler muß seinen Inhalt aus der Geschichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet seyn, und da kann der Mahler ohne Unschildlichkeit auch allegorische Wesen mit einmischen, wo nicht die Vorstellung schon an sich selbst hinlänglich spricht, wie in den angeführten Kupferstichen des Hogarths und in den anderswo \*) erwähnten schönen Zeichnungen des Hrn. Chodowiecsty, das Leben eines Mannes nach der Welt, betitelt. Anstatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufschrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine solche wird das berühmte Arkadien des Poussins zur Moral. \*\*)

Es wäre zu wünschen, daß Künstler und Liebhaber ihre Aufmerksamkeit auf diese Gattung richteten, damit man anstatt der ewigen Wiederholungen mythologischer Stücke, oder sonst unbedeutender biblischer Ge-

\*) S. Mahleren.

\*\*) S. Aufschrift.



id der Ty-  
in Corinth  
gern ohne  
mwanfels,  
sein Brod  
s, wie er  
thago von  
set, große  
erman so-  
lehre zieht.  
ie Vorstel-  
sgefontene  
chen. Die-  
absicht des  
yn. So  
beyden an-  
Gemähl  
rt werden,  
edeutender  
rniedrigten  
e aber ihre  
aufseror-  
er Gebeh-  
gäbe.  
uß seinen  
e nehmen;  
er dichtet  
ahler ohne  
rische Wer-  
t die Vor-  
f hinläng-  
ngeführten  
hß und in  
en schönen  
owieczky,  
s nach der  
Allegorie  
Aufschrift  
anzeigen.  
berühmte  
Moral.\*\*)  
aß Künst-  
fmerksam-  
teten, da-  
n Wieder-  
tücke, oder  
her Ge-  
schichten,

schichten, etwas bekäme, wobey der  
Mähler mehr, als bloße Kunst zu  
zeigen, und der Liebhaber mehr als  
bloß Zeichnung und Colorit zu be-  
wundern hätte. Nichts beweist mehr  
die Armuth des Genies der Mahler,  
und den Mangel des Geschmacks der  
Liebhaber, als die Sammlungen hi-  
storischer Gemälde und Kupferstiche.  
Wie selten sind nicht darin die Stü-  
cke, die sich durch einen wichtigen In-  
halt empfehlen? Ich bin mir selbst  
mit Zuverlässigkeit bewußt, daß eine  
schön gezeichnete Figur, und Harmo-  
nie der Farben, einen starken Eindruck  
auf mich machen: dennoch kann ich  
nicht sagen, daß dieser Reiz jemals  
hinlänglich gewesen wäre, selbst in  
den prächtigsten Bildergallerien mich  
vor dem Ueberdruß zu verwahren,  
den das Leere und Gedankenlose des  
Inhalts des größten Theiles der hi-  
storischen verursacht. Und leider! ist  
es mir mehr als einmal in Kirchen  
nicht besser geworden.

Würde man anstatt der heidnischen  
Mythologie und der christlichen Le-  
genden gute sittliche Gemälde sehen,  
was für gute Eindrücke könnte man  
nicht daher erwarten? In Stoff  
kann es dem Künstler, der ein Mann  
von Nachdenken ist, nicht fehlen.  
Die heilige und weltliche Geschichte,  
die Schauspiele, die Werke der epis-  
schen, dramatischen und lyrischen  
Dichter, die äsopische Fabel, das täg-  
liche Leben, alles dieses ist reich an  
einzelnen Fällen, die durch ein Wort,  
oder durch einen Nebenumstand zu  
allgemeinen Lehren werden können.  
Was für ein Beyspiel für einen Ty-  
rannen, wenn Dionysius sich von  
seinen Töchtern den Bart muß ab-  
brennen lassen, weil er sich vor dem  
Messer, selbst wenn es in den Händen  
seiner eigenen Kinder wäre, fürchtet?  
Was für eine Lehre, wenn Damocles  
in der größten Herrlichkeit ein  
an dünnen Faden aufgehängenes  
Schwert über seinem Kopfe sieht,

und darüber alle vor ihm liegende Gü-  
ter vergißt?

Otto Vānius hat Denkbilder aus  
Horazens Gedichten gezogen, heraus-  
gegeben, deren Erfindung größtent-  
theils sehr elend ist; und doch ist der  
Dichter sehr reich an moralischen Ge-  
mählde, die wol verdienten, von ei-  
nem Chodowiczky herausgezogen zu  
werden! Was für ein fürtreffliches  
Gemählde von der gottlosen Härte  
eines mächtigen und zugleich geis-  
igen Mannes könnte nicht aus folgen-  
der Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos

Revellis agri terminos et ultra

Limites Clientum

Salis, avarus? Pellitur paternos

In sinu ferens Deos,

Et uxor et vir, fordidosque na-  
tos. \*)

Wie wollte man die Schändlichkeit  
der Gewinnsucht besser mahlen, als  
in einer Moral nach folgender Erfun-  
dung des Plautus.

— Nam si sacrificem summo  
Jovi

Atque in manibus exta teneam ut  
porrigam; intera loci

Si lucri quid detur, potius rem di-  
vinam deseram. \*\*)

An wichtigem Stoff zu solchen Ge-  
mählde sind alle gute Poeten reich;  
wenn nur die Künstler sie in der Ab-  
sicht, Gebrauch davon zu machen, le-  
sen wollten.

## Motette.

(Musik.)

Ein Singestück zum Gebrauch des  
Gottesdienstes, das insgemein ohne  
Instrumente durch viele Stimmen  
aufgeführt, und nach Fugenart be-  
handelt wird. In Deutschland wird  
N 2 dieser

\*) Od. L. II. 18.

\*\*) Pfeudel.

dieser Name vorzüglich den Stücken gegeben, welche über profaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text eine Motette genennet.

## Mosaisch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersezung kleiner Stücke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemählde durch seine in die Länge und Quere über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Vierecke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Vierecke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemählde kann als ein Stückweis aus diesen Vierecken zusammengesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Vierecke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Rützes genau aneinanderseze, so hat man ungefähr die Vorstellung, wie ein mosaisches Gemählde verfertigt werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese Weise verfertigtes Werk gesehen hat, sich nicht vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die ihnen in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen wirklicher mit dem Pensel gemachter Gemählde giebt. So weit ist aber die Kunst der mosaischen Arbeit gegenwärtig gestiegen,

daß das Auge auf diese Weise damit getäuscht wird.

Der Ursprung dieser Gattung der Mahlerey fällt in das höchste Alterthum, und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perser, \*) oder die noch älteren Babylonier, das älteste uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlasset hat, die Erfinder derselben seyen. Vielleicht ist dieses sogar die älteste Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erst nachher entstanden ist. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben und deren mannichfaltigen Zusammensetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Nutzen Arbeiten von bunten Federn und Muscheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hochgeschätzt werden. Da hat man den ersten Keim der Mahlerey durch Zusammensetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeigt, scheint der Einfall, durch Aneinandersezung solcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zusammensetzung schöner Federn erhält, dem müßigen Menschen natürlicher Weise gekommen zu seyn.

Vermuthlich wurden solche Steine zuerst zum Schmuck, als Juwelle zusammengesetzt; wovon wir an dem Brustschild des obersten Priesters der Israeliten ein sehr altes Beyspiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Decken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verbesserte

\*) Man sehe hierüber Joh. Alex. Furietti de Musicis. Romæ 1752. 4to. in welchem die Nachricht von mosaischen Gemählde in Böremons Natur und Kunst in den Gemählde 2c. im II. Theil, auf der 333. u. ff. S.

Beise damit

Sattung der  
chste Alter-  
inde zu ver-  
Perfer, \*)  
olonier, das  
bey wel-  
die Pracht  
at, die Er-  
Sielleicht ist  
Mahlerey,  
Mahlerey erst  
ie Menschen  
lgefallen an  
n mannich-  
3. Völker,  
en der Wil-  
ihrem Aus-  
rn und Ma-  
e Schönheit  
ochgeschägt  
den ersten  
Zusammen-  
wo die Na-  
Farben in  
scheinet der  
rsekung sol-  
en, was der  
amenfegung  
m müßigen  
eise gekom-

ische Steine  
Zuweile zu-  
oir an dem  
riester's der  
Beyspiel ha-  
cht auch in  
wird man  
d Fußböden  
steinen aus-  
Zeit verfei-  
nerte

Alex. Furi-  
52, 470. in  
n mosaischen  
s Natur und  
12. im II.  
S.

nerte man diese Arbeit, und man ver-  
suchte auch, Blumen und andre nat-  
ürliche Gegenstände durch dieselbe  
nachzuahmen, und so entsfund all-  
mählig die Kunst der mosaischen Mah-  
lerey, die hernach durch Erfindung  
des gefärbten Glases vollkommener  
geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses ge-  
wiß, daß nicht nur die alten morgen-  
ländischen Völker, sondern auch die  
Griechen, und nach ihnen die Römer,  
vielerley Werke dieser Art versertiget  
haben. Unter den Ueberbleibseln des  
Alterthums besiget die heutige Welt  
noch verschiedene mosaische Werke  
von mancherley Art, davon einige  
noch etwas rohe, andere eine schon  
auf das höchste gestiegene Kunst an-  
zeigen. \*) Zu diesen letztern rechne  
ich einen Stein, oder vielmehr eine  
antike Pafte, die mir der isige Be-  
sitzer derselben, Herr Casanova in  
Dresden, gezeiget, und deren auch  
Winkelman gedentk. \*\*) Das  
Werk ist aus durchsichtigen Glasstü-  
cken zusammengesetzt, zeigt aber nicht  
die geringste Spur von Fugen, son-  
dern die Stücke sind an einander ge-  
schmolzen, und mit so feiner Kunst,  
daß man es für ein Werk des feine-  
sten Pensels halten würde, wenn nicht  
die Durchsichtigkeit des Glases die  
Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alter-  
thum sonst keine mosaischen Gemäl-  
de vorzeigen kann, die denen, die ge-  
genwärtig in Rom versertiget werden,  
nur einigermaßen zu vergleichen wä-  
ren, so beweiset jene Pafte schon hin-  
länglich, wie hoch die Kunst in die-  
sem Stük bey den Alten gestiegen sey.  
Sonst sind die meisten antiken mosai-  
schen Arbeiten aus viereckigten Stü-  
cken noch etwas nachlässig zusammen-

gesetzt, so daß merkliche Fugen zu se-  
hen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst  
in Rom zu einer bewunderungswürdi-  
gen Höhe gestiegen. Die rühmliche  
Begierde, die in der Peterkirche be-  
findlichen erhabenen Werke des Pen-  
sels eines Raphaels und anderer gros-  
sen Meister, vor dem Untergang, der  
unvermeidlich schien, zu retten, hat  
das Genie ermuntert, diese Mahlerey  
zu vervollkommen. Es ist ihm auch  
so gelungen, daß gegenwärtig eine  
große Anzahl fürtrefflicher alter Blä-  
ter auf das Vollkommenste nach den  
Originalgemälden mosaisch copirt in  
der Peterkirche stehen, und nun so  
lang, als dieses bewunderungswürdi-  
ge Gebäude selbst stehen wird, immer  
so frisch und so neu, wie sie aus den  
Händen der Künstler gekommen, blei-  
ben werden.

Es scheint, daß etwas von dem  
Mechanischen der Kunst sich noch aus  
dem Alterthum bis auf die mittlern  
Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen  
Ende des XIII Jahrhunderts soll  
Andreas Tassi die mosaische Arbeit  
wieder in Schwung gebracht haben.  
Er selbst hat sie von einem Griechen,  
Namens Apollonius, gelernt, wel-  
cher in der Marcuskirche zu Venedig  
arbeitete. Aber alles, was man von  
jener Zeit an bis auf die erstern Jah-  
re des gegenwärtigen Jahrhunderts  
in dieser Art gemacht hat, kommt ge-  
gen die neuern Arbeiten der römischen  
Mosaikschule in keine Betrachtung.  
Man hat ist nicht nur gar alle Haupt-  
farben, sondern auch alle mögliche  
Mittelfarben in Glase, und die Glas-  
stükchen, woraus man die Gemälde  
zusammensetzet, werden so fein ge-  
macht, und so gut an einander gefu-  
get, daß das Gemälde, nachdem die  
ganze Tafel abgeschliffen und polirt  
worden, in Harmonie und Haltung  
ein würkliches Werk eines guten Pen-  
sels zu seyn scheint.

Die Verbesserung und Vollkom-  
menheit dieser unvergleichlichen Kunst  
hat

\*) S. Winkelmans Geschichte der Kunst,  
S. 406. 407. und die Anmerkung über  
dieses Werk, S. 103. und 122.

\*\*) S. Anmerkungen über die Geschichte  
der Kunst, S. 5. und 6.

hat man dem Cavalier Peter Paul von Cristophoris, einem Sohn des Sabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses iſtlaufenden Jahrhunderts eine moſaiſche Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter ſind Bruglio, Conti, Conei, Fattori, Goſone, Octaviano und andere, die vornehmſten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten ſie noch kein hochrothes moſaiſches Glas, bis eben damals Alexis Matbioſi ſo glücklich war, das Geheimniß dieſer geſchnittenen Compoſition zu erfinden.“\*)

Aber der erſtaunliche Aufwand, den dieſe Kunst erfordert, wird ihrer Ausarbeitung immer ſehr enge Schranken ſetzen. Bis iſt wird ſie, ſo viel mir bekannt iſt, nur in Rom, meiſtentheils auf öffentliche Unkoſten in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkſtelle auf der Peterkirche ſelbſt angelegt iſt.

### M ü h ſ a m.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſem Ausdruck verſtehen wir hier eine den Werken des Geſchmacks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden iſt. Bey dem Müheſamen bemerkt man einigen Zwang in dem Zusammenhang der Dinge; man fühlet, daß ſie nicht natürlich und frey aus einander geſtoßen, oder neben einander geſtellt ſind. In den Gemälden merkt man das Müheſame an etwas verſchiedentlich durch einanderlaufenden Penſelſtrichen, wodurch eine Würfung, die mit weniger Umſtänden hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig geweſen ſind, haben

\*) S. Kereimon an dem angezogenen Ort.

ſollen verbessert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was ſchon ohne volle Wirkung vorhanden war, etwas nachhelfen ſollten; und an mehreren Umſtänden, die man beſſer fühlt, als beſchreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruck zeigt es ſich auf eine ähnliche Weiſe. Der Zusammenhang iſt nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingefügte Begriffe verbessert worden. Die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruck ſelbſt nicht genug beſtimmt, und ofte durch einen andern nur unvollkommen verbessert, und ſelbſt dem Klang nach ſtießen die Worte nicht frey genug. In der Muſik machen erzwungene Harmonien, ſchwere Fortſchreitungen der Melodie; eingefügte Söne in den Mittelftimmen, wodurch Fehler der Hauptſtimme ſollten verbessert ſeyn, ein in der Abmeſſung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewiſſe Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Müheſame.

Menschen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg ſuchen, und ſich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wohlgefallen. Deßwegen wird ihnen das Müheſame, das ſie in anderer Menſchen Verfahren entdecken, ſehr zuwider. In Werken des Geſchmacks, wo alles einnehmend ſeyn ſollte, iſt das Müheſame ein weſentlicher Fehler. Künſtler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies erſetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorſchrift dahin gebracht werden, daß ſie das Müheſame vermeiden. Aber da auch gute Künſtler in beſondern Fällen ins Müheſame gerathen können, ſo iſt es nicht ganz überflüſſig, ſie davor zu warnen.

Wer das Mühsame vermeiden will, muß sich hüten, ohne Feuer, ohne Lust, oder gar aus Zwang zu arbeiten; er muß die Feder, oder den Pensel weglegen, sobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln sich in das nöthige Feuer der Arbeit zu setzen, wodurch man das Mühsame vermeidet, ist anderswo gesprochen worden.\*)

### Musette.

(Musik; Tanzkunst.)

Das kleine Instrumēt dieses Namens (dem Dudelsack) seinen Namen bekommen hat, wird gemeinlich in 3 Takt gesetzt, und kann sowol mit dem Niederschlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter ist naive Einfalt mit einem sanften, schmeichelnden Gesang. Durch eine etwas langsamere und schmeichelnde Bewegung unterscheidet es sich sowol von den Siquen, als von den Bauretänzen, die diese Taktart haben. In der Sique z. B. werden die Achseln etwas gestoßen, in der Musette müssen sie geschleift werden, also:



Gar ofte wird das Stük über einen anhaltenden Baßton gesetzt; deswegen der Tonsetzer verstehen muß, die Harmonie auf demselben Baßton hinlänglich abzuwechseln.

Der Tanz, der diesen Namen führet, ist allemal für naive ländliche Lustbarkeiten bestimmt, kann aber sowol zu edlen Schäfercharaktern, als zu niedrigen bäuerischen gebraucht werden. Aber die Musik muß in beyden Fällen sich genau nach dem Charakter richten.

\*) Im Artikel Begeisterung.

### Musik.

Wenn wir uns von dem Wesen und der wahren Natur dieser reizenden Kunst eine richtige Vorstellung machen wollen, so müssen wir versuchen, ihren Ursprung in der Natur auszuforschen. Dieses wird uns dadurch erleichtert, daß wir sie einigermaßen noch täglich entstehen sehen, und auch die erste ganz rohe Bearbeitung des Gesanges durch den Geschmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündiget sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schrecken, und frohlockende Töne wirken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinnen, der Geruch, der Geschmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Lust, oder Unlust erweken; die sich selbst, jene durch den Genuß, diese durch Abscheu, verzehren, ohne einige Wirkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zweck geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Gedicht uns empfinden lassen, zielt auf die Wirkksamkeit des Geistes und des Herzens ab; und in diesen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verständigen und sitelichen Handlungen. Von diesen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die stärkere Kraft.\*) Ein in seiner Art gerade so mißstimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmonisch ist, ist ungleich unangenehmer und beunruhigender, als diese, und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat sehr viel

R 4

\*) Man sehe, was hievon in dem Artikel Künste S. 75 f. angemerkt worden.

Wer

viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben so viel und so genau harmonirende Töne, z. B. der harmonische Dreiklang auf einer rein gestimmten Orgel. Das Gehör ist also weit der tauglichste Sinn, Leidenschaft zu erweken. Wer wird sagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmonischen, oder widrigen Farben, schmerzhaftige Empfindungen verursacht habe? Aber das Gehör kann durch unharmonische Töne so sehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

Dieser Unterschied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar sehr viel gröber und körperlicher ist, als das ätherische Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht. Und so läßt sich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um diese Kraft in dem Ton zu entdecken. Der unachtksamste Mensch erfährt sie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen, der in Leidenschaft gefegte Mensch sich gern in derselben bestärkt, daß er sich bestrebet, sie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geschieht; so wird sehr begreiflich, wie auch die rohesten Menschen, wie so gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihle leidenschaftlicher, abgewechselter Töne sich selbst, oder andre Menschen in der Leidenschaft zu bestärken, und sie immer mehr anzuflammen.

Dieses ist nun freylich noch kein Gesang, aber der erste natürliche Keim desselben; und wenn noch andere, eben so leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geschmak hinzukommen; so wird man bald den förmlichen Gesang entstehen sehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemessenen Bewegung, des Rhythmus und die sehr enge Verbindung beyder mit den Tönen. Die abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrücket, und ihre Schritte durch den Nachdruck, den jeder bey dem Auftreten bekommt, merklich macht, ist unterhaltend und erleichtert die Aufmerksamkeit, oder jede andre Bestrebung auf einen Gegenstand, der sonst bald ermüden würde. Dieses wissen oder empfinden Menschen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß sie mühsame Bewegungen, die lange fortdauern sollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortstoßen, wie Gvidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt. \*) Aber noch mehr Aufmunterung giebt diese taktmäßige Bewegung, wenn sie rhythmisch ist, das ist, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verschiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche sind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entstehen. Daher entsteht das Rhythmische in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreschen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelst der Luft, die es an Einförmigkeit

\*) S. Marsch.

noch kein natürliches noch annehmendes Besondere hinsehen.

denen wir Kraft der abgeleiteten Verbindung Die abgeleiteten, und ihre Wirkung, den Druck, den sie ausüben, und die Wirkung, oder die Wirkung eines Gedankens ermüden.

Der empfindliche Mensch kommt es, die die das Geziehen oder der in gleicher die taktische die Schiffe fortstößen, derswo anmerkt. \*) Der Empfindung giebt, wenn in der Takt geverschiedenstärke und mehreren, wodurch die Vielfältigkeit aber entdem Hämde in dem gleich ver die Arbeit tüchtig, vers in Einförigkeit

mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortsetzung derselben ermuntert wird.

Diese taktmäßige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führt; und so ist demnach der Ursprung des förmlichen mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird sich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von selbst an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die rohesten Völker die Musik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derselben gethan haben.

Sie ist also eine Kunst, die in der Natur des Menschen gegründet ist, und hat ihre unwandelbare Grundsätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonstücke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunst selbst, arbeiten will. Und hier ist sogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche sowohl in der Musik, als in andern Künsten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundsätze haben. Der Chineser, sagt man, findet an der Europäischen Musik keinen Geschmack, und dem Europäer ist die chinesische Musik unaussprechlich: also hat diese Kunst keine in der allgemeinen menschlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen sehen.

Hätte die Musik keinen andern Zweck, als auf einen Augenblick Freude, Furcht, oder Schrecken zu erwecken, so wäre allerdings jedes von vielen Menschen zugleich angeordnete Freuden- oder Angstgeschrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menschen auf einmal frohlockend jauchzen, oder ängstlich schreyen, so werden wir gewaltig dadurch ergriffen, so unregelmäßig, so dissoni-

rend, so seltsam und unordentlich gemischt diese Stimmen immer seyn mögen. Da ist weder Grundsatz noch Regel nöthig.

Aber ein solches Geräusche kann nicht anhaltend seyn, und wenn es auch dauerte, so würde es gar bald unkräftig werden; weil die Aufmerksamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn also die Wirkung der Töne anhaltend seyn soll, so muß nothwendig das Metrische hinzukommen. \*) Dieses fühlen alle Menschen von einiger Empfindsamkeit, der Hurak und der Kaschinz in den Wüsten Sibiriens, \*\*) der Indianer und der Troqueuse, haben es eben so gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus ist, da ist Ordnung und regelmäßige Abmessung. Hierin also folgen alle Völker den ersten Grundregeln. Weil aber das Metrische unzähliger Veränderungen fähig ist, so hat jedes Volk darin seinen Geschmack, wie aus den Tanzmelodien der verschiedenen Völker erhellet, nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes sind überall dieselben.

Daß aber ein Volk eine schnellere, ein anderes eine langsamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht so viel Abwechslung, auch nicht so sehr bestimmtes Ebenmaaß suchen, als die, welche sich schon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menschen mehr Dissonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübt sind, das Einzelne in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk seine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf besondere Fälle macht, woraus die Verschiedenheit der besondern

R 5

Regeln

\*) S. Metrisch.

\*\*) S. Smetius Reise III. Theil.

Regeln entsteht, ist sehr natürlich, und beweiset keinesweges, daß der Geschmak überhaupt willkürlich sey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlen, mehr Regeln beobachten, als andere, die erst, nachdem sie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget sind, diese vorher übersehene Regeln entdecken, und beobachten? Also beweiset die Verschiedenheit des Geschmacks hier so wenig, als in andern Künsten, daß er überall keinen festen Grund in der menschlichen Natur habe.

Wir haben gesehen, was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist — eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken — und nun ist zu untersuchen, was Erfahrung, Geschmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunst gehöret, aus der Musik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zweck ist Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Jeden dieser Punkte müssen wir näher betrachten.

Der Zweck ist keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß ist, daß die Lust sich in Empfindung zu unterhalten, und sie zu verstärken, den ersten Keim der Musik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber scheint die Fröhlichkeit den ersten Schritt zum Gesang gethan zu haben; den nächsten aber die Begierde sich selbst in schwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieses auf eine doppelte Weise geschehen kann; entweder bloß durch Erleichterung, da vermittelst mannichfaltiger Einförmigkeit die Auf-

merksamkeit von dem Beschwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch wirkliche Aufmunterung vermittelst befeelter Töne und lebhafter Bewegung; so zielt die Musik im ersten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeuerung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen scheint die bloß natürliche Musik gar nicht, oder sehr selten zum Zweck zu haben. Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenschaften dieser Art, sich durch die Kunst höchst nachdrücklich schildern, folglich auch in den Gemüthern erweken lassen, so ist sie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit; und die Art, wie sich die Leidenschaften bey einzeln Menschen äußern, den wichtigsten Einfluß auf seinem sittlichen Charakter haben, so kann auch gar ofte das sittliche einzel Menschen und ganzer Völker, in so fern es sich empfinden läßt, durch Musik ausgedrückt werden. Und in der That sind die Nationalgefänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie sind munter, oder ernsthaft, sanft oder ungestüm, fein oder nachlässig, wie die Sitten der Völker selbst.

Daß aber die Musik Gegenstände der Vorstellungskraft, die bloß durch die überlegte Kenntniß ihrer Beschaffenheit, einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, schildern soll, davon kann man keinen Grund entdecken, Zum Ausdruck der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht zu unterrichten, und der Phantasie Bilder vorzuhalten. Es ist dem Zweck der Musik entgegen, daß dergleichen Bilder geschildert werden. \*) Ueber-

haupt

\*) S. Mahleres in der Musik.



Schwerlichen lenkt wird, smunterung und lebhaftere Musik im er Bezauberer Sinnen, feurung der ifte. Die die verdrüßnet die bloß, oder fehen. Aber ihren hatte, dieser Art, nachdrücklich den Gemüß ist sie auch

Da auch mindere Lebß sich die Leimischen außuß auf feihaben, so itteliche ein-Wölker, in äßt, durch Und in malgefänge ten Tänze, der Sitten, thast, fanft nachläßig, feißt.

gegenstände bloß durch er Beschafoder auch uf die Emßoll, davon entdecken, en und der ache erfunk, fucht zu antafie Bil dem Zweck dergleichen

\*) Ueberhaupt

ist.

haupt also wücket die Musik auf den Menschen nicht, in so fern er denkt, oder Vorstellungssträfte hat, sondern in so fern er empfindet. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühesam überlegt, und nach den schweresten Regeln richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonstück gemacht ist, wenn er auch nichts von der Kunst versteht, nur muß er ein empfindsames Herz haben, kann allemal entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist: ist es seinem Herzen nicht verständlich, so sag er dreiste, es sey dem Zweck nicht gemäß, und taugte nichts; fühlet er aber sein Herz dadurch angegriffen, so kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zweck ist dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zweck erreicht wird, ist gut. Ob es aber nicht noch besser hätte seyn können, ob der Tonsetzer nicht manches, aus Mangel der Kunst oder des Geschmacks, verschwächt, oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlasse man den Kunstverständigen zu beantworten. Denn nur diese kennen die Mittel zum Zweck zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es scheint sehr nothwendig, so wol die Meister der Kunst, als die bloßen Liebhaber des Zwecks zu erinnern, da jene sich sogar ofte bemühen, durch bloß künstliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts sagen, aber schwer zu machen sind, Beyfall zu suchen, diese, ihn so unüberlegt, am meisten dem geben, der so künstlich als ein Seiltänzer gespielt, oder gesungen, und dem, der im Satz so viel Schwierigkeiten überwinden hat, als der, der auf einem

Pferde stehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher ist es nicht, mit dem Agesilaus den Gesang einer wirklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonstück vorzuziehen?

Nach dem Zweck kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunst besteht. Hier ist also die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammenzusetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gefeßt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch sanften Zwang genöthiget werde, derselben nachzuhängen. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst, deren verschiedene Arbeiten hier nicht umständlich zu beschreiben sind, aber vollständig anzuzeigen wären, wenn unsere Kenntniß so weit reichte. Diese Mittel sind:

I. Der Gesang, oder die Folge einzelner Töne, in so fern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinde fortfließen, geschleift oder gestoßen, tief aus der Brust, oder bloß aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge solcher Töne, wie z. E. diese:



wird ein melodischer Satz; ein Gedanken in der Musik genannt. Jederman empfindet, daß eine unendliche Menge solcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewissen Empfindung, oder einer besondern Schwärzung derselben habe. Aus verschiedenen Sätzen,

Sägen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, besteht der Gesang. Es läßt sich leicht begreifen, wie ein solcher Satz ein sanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finstere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrücken könne. Dadurch also kann die Sprache der Leidenschaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger stark angreift, das Gemüth beruhiget oder erschütteret. \*) Schon darin liegt ungemene Kraft auf die Gemüther zu wirken. Also sind dergleichen melodische Gedanken, mit einem leidenschaftlichen Ton vorgetragen, das erste Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanke vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen sehr starken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, sondern sie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklindende oder harmonirende Stimmung. Dieses empfindet jeder Mensch, der andre in Affekt gesezte Menschen reden höret. Wenn also unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren besondern Charakter hat, \*\*) diejenige allemal ausgesucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, so wird dadurch der wahre Ausdruck der Empfindung noch mehr verstärkt. Also sind Tonarten und Modulationen, durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wo-

\*) S. Stärke.

\*\*) S. Tonarten.

durch der Sezer seinen Zweck erreicht. \*)

3. Das Metrische und Rhythmische der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Gesang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Wesen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge desselben fortdauernde Aufmerksamkeit zu haben. \*\*) Aber auch zum Ausdruck der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an seinem Orte gezeigt wird. \*\*\*)

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesang zur Unterstützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruck. Es giebt beruhigende Harmonien, andere werden durch recht schneidende Dissonanzen, besonders, wenn sie auf den kräftigsten Theilen mit vollem Nachdruck angegeben, und eine Zeitlang in der Auflösung aufgehalten werden, höchst beunruhigend. Dadurch kann schon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schrecken und Angst, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zweck auf eine geschickte Weise vereinigt, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteste erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakterisirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besondern Charakter

\*) S. Tonart; Modulation.

\*\*) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaß; Metrisch.

\*\*\*) S. Rhythmus.

Zweck er-  
 rhythmisches  
 unge, wo-  
 Mannich-  
 Der Ge-  
 Schönheit,  
 esen, wo-  
 wird, auf  
 runde Auf-  
 Aber auch  
 dung hat  
 Kraft, wie  
 d. \*\*)

in jedem  
 igen Zweck  
 einiget, so  
 Kraft, die  
 aller Ges-  
 pfindung  
 erweket.  
 h die an-  
 geordnete  
 Ganzes  
 in jeder,  
 schon  
 t, welche  
 en, wenn  
 ern Cha-  
 rakter

faltigkeit;

akter gefest sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste, der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebärden und Bewegung des Körpers auszudrücken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Musik dauern kann; diese reizet also den Körper selbst zur Bewegung; sie hat wirklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es ist glaublich, daß durch Musik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt sind die Geschichten von dem Einfluß der Musik auf gewisse Krankheiten; und obgleich verschiedenes darin fabelhaft seyn mag, so wird dem, welcher die Kraft der Musik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrscheinlich, daß auch Krankheiten dadurch wirklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menschen in schweren Anfällen des Wahnsinnes durch Musik etwas besänftiget, gesunde Menschen aber in so heftige Leidenschaft können gefest werden, daß sie bis auf einen geringen Grad der Raserey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber ist offenbar, daß die Musik an Kraft alle andern Künste weit übertreffe.

Aus diesem Grunde ist hier mehr, als sonst irgend bey einer andern Kunst nöthig, daß sie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen ist in einigen griechischen Staaten, als sie noch in ihrer durch die Gesetze richtig bestimmten gesunden Form waren, dieser Punkt ein Gegenstand der Gesetze gewesen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Musik entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es

gehört zur Theorie der Kunst, daß diese Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geist der Musik für jeden bestimmt werde. Damit wir das, was in den besondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonstücke vergessen, oder sonst aus der Acht gelassen worden, einigermaßen ersetzen, und einem Kenner, der künftig in Absicht auf die Musik allein, ein dem unsrigen ähnliches Werk zu schreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollständig abzuhandeln, wird es gut seyn, wenn hier die Hauptpunkte dieser nicht unwichtigen Materie wol bestimmt werden.

Die allgemeinste Absicht, die man bey der Anwendung der Musik haben kann, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß sie dazu wirklich viel beytrage, haben verschiedene griechische Völker eingesehen, \*) und es ist auch schon erinnert worden, daß die alten Celten sie hiezu angewendet haben. \*\*) In unsern Zeiten ist es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Musik als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es scheint deswegen nicht überflüssig, daß die Fähigkeit dieser Kunst, zu jener wichtigen Absicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeschränkter Begriffe hat, hier ins Licht gesetzt werde.

Allem

\*) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languet excitato, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

\*\*) S. Lied. S. 173 f.

Allem Ansehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volkes seine eigene, durch einen besondern Charakter ausgezeichnete Musik gehabt. Dieses Eigene bestund vermutlich nicht bloß in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulation; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm, ihre besondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyspiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, so mannichfaltig sie auch sonst, jede in ihrer Art, sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen andrer Völker unterscheidet. Ein Schottisches Lied ist allemal von einem französischen, und beyde von einem italienischen, oder deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volke gefungen wird, merklich unterschieden.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beständig bloß in ihren eigenen Nationalgesängen geübet worden, so konnte es nicht wol anders seyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrücke ihres besondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus solchen wiederholten Eindrücken von einerley Art, entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bey einem gewissen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieser Stamm sich von andern auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Ju-

gend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet; so ist auch die Einförmigkeit des Eindrucks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Musik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Dennoch könnte sie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschafft nach einem gründlichen Plan betreiben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erweckt werden, so dürfte man nun der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stücke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspielen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedehntern Begriff ausdrückte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfordert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeinlich geschieht, darauf sähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruck und wahrer Empfindung jedes Stück sänge, oder spielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrücklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein sieht, tragen gar wenig zu dem großen Zweck, von dem hier die Rede ist, bey: wer nicht mit Empfindung singt,  
auf

auf den wirkt auch der Gesang nichts. In diesem Stück wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehemals geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunst nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem bestimmten Zweck lebhaft zu erwecken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschliefungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegesgesängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Wirkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten, ein feuriges Tonstück spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuern, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschafft hat. Einem verständigen Tonsetzer würde es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stücke zu treffen, und das, was sie in Ansehung der Regeln des Satzes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Satz solcher Stücke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Tonstücke, wo jede Kleinigkeit in einzelnen Stimmen schon zu-

te oder schlechte Wirkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwunderung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Türken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken geleyert, oder geraselt hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusche nach einem Takt abmaß, — daß diese Musik, besonders in einiger Entfernung, mich in lebhaftere Empfindung gesetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgesängen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldbigungen, Begräbnisse verstorbenen wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdieneten. Dabey könnte die Musik, wenn nur die Einrichtungen solcher Feste von Kennern der Menschen angegeben würden, von ausnehmend großer Wirkung seyn. Aber das Wichtigste wäre, wenn dabey Gesänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemietete Sängler, sondern aus gewissen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anstimmten. Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten, das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an seiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechselnd singen; so wird man begreifen, daß nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesetzt werden, als hier durch Musik, und damit verbundene Poesie geschehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonsetzer gegen einander um den Vorzug

ngmelodien,  
und Ariens  
keren durch  
, und sich  
ber; so ist  
s Eindrucks  
en. Das  
Musik, so  
heils verlo-  
die Musik  
dem Grad,  
ugendlicher

b dazu ge-  
denen die  
dieses Ge-  
ichen Man-  
eigenschaften  
Musik in  
kt werden,  
gend, bey  
er Empfin-  
auch vor-  
iesem Cha-  
Männlich-  
pielen und  
oße Anhö-  
das Mit-  
cht hinrei-  
Mitstungen,  
Tänzen da-  
es bey den  
Wort Mu-  
zu Begriff

Freylich  
die, welche  
weit sorg-  
geschieht,  
ugend mit  
hrer Em-  
oder spiel-  
Uebungen  
sie gesell-  
icher wür-  
im Spiel-  
zierlichsten  
fast allein  
dem groß-  
e Rede ist,  
ung singt,  
auf

Vorzug stritten; und dieses wären Gelegenheiten, sie in das Feuer der Begeisterung zu setzen, und die volle Kraft der Musik anzuwenden. Aber unser durch subtiles und alles zergliederndes Nachdenken sich von der Einfachheit der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftschlüsse verfeinerten Empfindung, entfernende Geschmack, überläßt dergleichen Feste den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeist besitzenden Völkern. Es ist zum Theil dem Mangel solcher feyerlichen Anwendungen der Musik zuzuschreiben, daß man gegenwärtig die großen Wirkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Musik der Griechen, nach dem so einstimmigen Zeugniß so vieler Schriftsteller, gethan hat.

Drittens kann die Musik bey dem öffentlichen Gottesdienst sehr vortheilhaft angewendet werden, und ist auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den protestantischen Kirchen, geschiehet es meistens auf eine armselige Weise. Schon einige der wichtigsten feyerlichen Gelegenheiten, haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Masse interessirender Feste, verloren; jeder sieht dabey nur auf sich selbst, als wenn sie nur für ihn allein wären, und dieses Kleinfügige herrscht auch nur gar zu ofte in der Kirchenmusik, und in der dazu dienenden geistlichen Poesie. Dadurch wird sie ofte zur Schande unsers Geschmacks, zu einer beynahetheatralischen Lustbarkeit, und ofte, wo es noch recht wol geht, zu einer Andachtsübung, wie die sind, die jeder für sich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmusik, und einige besondere Arten derselben, in eigenen Artikeln gesprochen. \*)

\*) S. Choral; Kirchenmusik; Motette; Dratorium.

Dieses sind die verschiedenen Gelegenheiten, da die Musik zu öffentlichem Gebrauch kann angewendet werden. Daß wir die theatralische Musik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauspiele selbst, wie schon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranstaltungen verloren haben. Man besucht sie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um sich blos für sich selbst jeder nach seinem besondern Geschmack zu ergötzen, und ohne seine Empfindungen aus der Masse des vereinigten Eindrucks zu verstärken, ohne Eindrücke zu erwarten, die auf das Allgemeine des gesellschaftlichen Interesse abzielen. Was übrigens von diesem Zweyge der Musik hier könnte gesagt werden, findet sich in einem besondern Artikel. \*)

Von dem Privatgebrauch der Musik, kommt zuerst die in Betrachtung, die für gesellschaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze selbst anderswo gesagt wird, \*\*) dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonstücke zu bestimmen. Es bestehet eine so natürliche Verbindung zwischen Gesang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereinigt bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunst noch in der Kindheit liegt. Daher läßt sich vermuthen, daß dieses die älteste Anwendung der Musik sey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Musik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenstände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu setzen. Aber da die mit übereinstimmender körperlichen Bewegung begleitete Musik lebhaften Eindruck macht, der Tanz aber sehr schicklich ist, mancherley leidenschaftliche und sittliche Empfindungen

\*) S. Oper.

\*\*) S. Tanz.

ebenen Gele-  
zu öffentli-  
wendet wer-  
theatralische  
en, kommt  
spiele selbst  
wert worden,  
e Veranstat-  
Man besucht  
er allenfalls  
st jeder nach  
ak zu ergö-  
mpfindungen  
nigten Ein-  
ne Eindrücke  
Allgemeine  
erese abzie-  
von diesem  
hunte gesagt  
nem beson-

dungen zu erweken, so wird diese Gattung der Musik nicht unwichtig, und könnte besonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es ist auch weder etwas geringes noch etwas so leichtes, als sich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird sie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Tact und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemessen sind, sondern auch durch schilbernde musikalische Gedanken oder Sätze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen sind, wol ausdrücken. Darum gehört so viel Genie und Geschmak hierzu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächst ist die Anwendung der Kunst auf gesellschaftliche und auf einsam abzusingende Lieder zu betrachten. Da solche Lieder, wie ausführlich gezeigt worden ist,\*) von sehr großer Wichtigkeit sind, so ist es auch die dazu dienliche Musik. Die Gesänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch sehr rohen Menschen Lust zu einem wolgestüteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Ansehen nach solche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunst, herrschte. Ich meinerseits wollte lieber ein schönes Lied, als zehn der künstlichsten Sonaten, oder zwanzig rauschende Concerte gemacht haben. Diese Gattung wird zu sehr vernachlässiget, und es fehlt wenig, daß Tonseker, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, sich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn sie sich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So sehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung seiner Kunst.

\*) S. Lied.

Zweyter Theil.

In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Übung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwäß vorstellen. Dieses ist aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meisten gearbeitet wird. Es sey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler sich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo so viel Liebhaber sich zusammen drängen, um sich da unter dem Geräusche der Instrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantasie zu überlassen; wo man die Fertigkeit der Spieler ofte sehr zur Unzeit bewundert — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geschmak abführt, und in Ländeleien verleitet? — doch es ist besser hievon zu schweigen. Denn der Geschmak an solchen Dingen ist vielleicht unwiederruflich entschieden. Dieses wird freylich manchem Virtuosen beleidigend vorkommen. Da er wirklich ein großes Vergnügen an solchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jeder man dasselbe empfindet. Wir wollen ihm seine Empfindung nicht streitig machen; aber die wahre Quelle desselben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdecken. „Das Vergnügen, sagt er, welches der Virtuose empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geschmak hört, ist nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, sondern ein Vergnügen von der Art dessen, das wir empfinden, indem wir

die

die unbegreiflichen Künste der Lustspringer und Seiltänzer sehen, die sehr schwere Sachen machen.“\*)

Doch wollen wir die Sache nicht so weit treiben, wie Plato, der alle Musik, die nicht mit Gesang und Poesie begleitet ist, verwirft.\*\*) Auch ohne Worte kann sie Wirkung thun, ob sie gleich erst alsdenn sich in der größten Wirkung zeigt, wenn sie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunst anwendet.

Daß die Musik überhaupt alle andern Künste an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, ist bereits angedeutet, auch der Grund davon angezeigt worden. Aber auch bloß durch die Erfahrung wird dieses genug bestätigt. Man wird von keiner andern Kunst sehen, daß sie sich der Gemüther so schnell und so unwiderstehlich bemächtigt, wie durch die Musik geschieht. Um der allgewaltigen Wirkung der ehemaligen Psalmen der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeschreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poesie, Gesang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein solches Duett in einer Oper gehört zu haben. Indem Salimbene ein solches Adagio sang, standen einige tausend Zuhörer in einer stauenden Entzückung, als wenn sie versteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der ersten Köpfe unsers Jahrhunderts anführen.

„Da ich sie singen hörte, sagt er, bemächtigte sich allmählig eine nicht zu beschreibende Wollust, meiner ganzen Seele — Bey jedem Worte stellet sich ein Bild in meinem Geiste, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines starken Ausdrucks,

\*) S. Letter to Lord K. in Franklin's Experiments and observ. on Electricity. S. 467.

\*\*) De Leg. L. II.

wodurch die Unordnung heftiger Leidenschaften gemahlt, und zugleich wirklich erregt wird, verlor sich bey mir die Vorstellung von Musik, Gesang und Nachahmung gänzlich: Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Horns, der Verzweiflung selbst zu hören; ich dachte jammernde Mütter, betrogene Verliebte, rasende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erschütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein ein solcher Eindruck ist niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird aufer sich gerissen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein bloß unverständliches Geräusch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenschaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerstehen unvermögend ist.“\*)

Dieserjenigen, die an den Erzählungen, von den wunderbaren Wirkungen der Musik, die wir bey den alten Schriftstellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Musik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem schnellen Laufe des Geblütes herkommet: daß die Musik wirklich auf beyde wirken kann gar nicht gelängnet werden. Da sie mit einer Bewegung der Luft verbunden ist, welche die höchst reißbaren Nerven des Gehörs angreift, so würket sie auch auf den Körper, und wie sollte sie dieses nicht thun, da sie selbst die unlebte Materie, nicht bloß dünne Fenster, sondern sogar feste Mauern erschüttert? \*\*)

Warum

\*) Rousseau dans la Julie T. I. p. 48.

\*\*) Man sehe hierüber die besondern Beobachtungen, die Rousseau in seinem Dictionaire de Musique im Artikel Musik gesammelt hat.



heftiger Lei-  
und zugleich  
erfor sich bey  
Musik, Ge-  
zänglich: Ich  
Schmerzens,  
eistung selbst  
jammernde  
liebe, rasen-  
, und hatte  
rührung,  
er Stelle zu  
cher Eindrük  
ühlet ihn ent-  
an wird auf-  
leibet entwe-  
ig, oder man  
tweber hören  
ndliches Ge-  
pfindet einer  
t, der uns  
Seele zu wi-  
ist.“\*)  
ven Erzählun-  
ren Wirkung  
bey den alten  
zweifeln, ha-  
kommene Mu-  
ihnen an Em-  
daß die Leh-  
gen von dem  
dem schneller  
kommt: das  
beyde würtle  
znet werden  
zung der Luft  
ie höchst reiz-  
brs angreift  
den Körper,  
nicht thun,  
chte Materie,  
sondern so-  
hüttert? \*)

Warum

Warum sollte man also daran zwei-  
feln, daß sie auf empfindliche Ner-  
ven eine Wirkung mache, die keine  
andere Kunst zu thun vermag, oder  
daß sie mittelst der Nerven eine  
zerrüttete febrische Bewegung des Ge-  
blütes, in Ordnung bringen könne,  
und wie wir in den Schriften der pa-  
risischen Academie der Wissenschaften  
finden, einen Tonkünstler, von dem  
Fieber selbst befreyt habe? Wer Er-  
zählungen von außerordentlichen Wü-  
rkungen der Musik zu lesen verlangt,  
findet davon eine Sammlung in des  
Bartolini Werke von den Flöten der  
Alten. Es ist gewiß nicht alles Fa-  
bel, was die griechische Tradition  
vom Orpheus sagt, der die Griechen  
durch Musik aus ihrer Wildheit soll  
gerissen haben. Was für ein ander  
Mittel könnte man brauchen, ein wil-  
des Volk zu einiger Aufmerksamkeit,  
und zur Empfindung zu bringen. Al-  
les, was zur Befriedigung der kör-  
perlichen Bedürfnisse gehört, hat ein  
solches Volk gemeinlich; Vernunft  
aber und Ueberlegung dem zuzuhören,  
der ihm von Sitten, von Religion,  
von gesellschaftlichen Einrichtungen  
sprechen wollte, hat es nicht. Also  
kann man es durch Versprechung  
größerer Ueberflusses nicht reizen.  
Poesie und Beredsamkeit vermögen  
nichts auf dasselbe; auch nicht die  
Mahlerey, an der es höchstens schö-  
ne Farben betrachten würde, die nichts  
sagen: aber Musik dringet ein, weil  
sie die Nerven angreift, und sie spricht,  
weil sie bestimmte Empfindungen er-  
weken kann. Darum sind jene Er-  
zählungen völlig in der Wahrheit der  
Natur, wenn sie auch historisch falsch  
seyn sollten.

Beß diesem augenscheinlichen Vor-  
zug der Musik über andere Künste,  
muß doch nicht unverinnert gelassen  
werden, daß ihre Wirkung mehr vor-  
übergehend scheint, als die Wirkung  
andrer Künste. Das was man gese-  
hen, oder mittelst der Rede ver-

nommen hat, es sey, daß man es ge-  
lesen, oder gehört habe, läßt sich eher  
wieder ins Gedächtniß zurükrufen,  
als bloße Töne. Darum können die  
Eindrükke der Mahlerey und Poesie  
wiederholt werden, wenn man die  
Werke selbst nicht hat. Also müssen  
die Werke der Musik, die daurende  
Eindrükke machen sollen, ofte wieder-  
holt werden. Hingegen, wo es um  
plößliche Wirkung zu thun ist, die  
nicht fortdaurend seyn darf, da er-  
reicht die Musik den Zweck besser, als  
alle Mittel, die man sonst anwenden  
könnte.

Aus allen diesen Anmerkungen fol-  
get, daß diese göttliche Kunst von der  
Politik zu Ausführung der wichtigs-  
ten Geschäfte könnte zu Hülfe geru-  
fen werden. Was für ein unbegreif-  
licher Frevel, daß sie bloß als ein  
Zeitvertreib müßiger Menschen ange-  
sehen wird! Braucht man mehr als  
dieses, um zu beweisen, daß ein Zeit-  
alter reich an Wissenschaft und me-  
chanischen Künsten, oder an Werken  
des Wises, und sehr arm an gesun-  
der Vernunft seyn könne?

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß  
die Musik die älteste aller schönen  
Künste sey: sie ist mehr, als irgend  
eine andere, ein unmittelbares Werk  
der Natur. Darum treffen wir sie  
auch bey allen Völkern, und bey sol-  
chen, die sonst von keiner anderer  
Kunst etwas wissen, an. Es wäre  
also ein einfältiges Unternehmen, in  
der Geschichte oder in dem Nebel der  
Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen.  
Jedes Volk kann sich rühmen sie er-  
funden zu haben. Aber angenehm  
würde es seyn, die völlige Geschichte  
von ihrem allmählichen Wachsthum  
zu haben. Es ist aber nicht daran zu  
denken, daß diese Geschichte auch nur  
einigermaassen könnte gegeben werden.  
Denn die Nachrichten der Griechen,  
die einzige Quelle, woraus man schöp-  
fen könnte, wenn sie weniger trübe  
wäre, sind gar sehr unzuverlässig.

§ 2

Ohne

T. I. p. 48.

die besonders  
ouveau in sei-  
sique im Art  
st.

Ohne Zweifel hatte man schon seit langer Zeit sehr schöne Gesänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von speculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältnisse zu bestimmen, und feste zu setzen. Es ist vergeblich zu untersuchen, wie die Griechen auf ihre verschiedene Tonleitern gekommen sind, und woher die dreyerley Gattungen derselben, die enharmonische, chromatische und diatonische entstanden seyen. Die Empfindung allein bildete die ersten Gesänge in den Kehlen empfindsamer Menschen. Diese waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugsamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren, oder sanftern Ton, in grössern, oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, versuchten auch zu singen, und ahmeten dem ersten nach, oder fielen wegen der Uebereinstimmung der Charaktere auf dieselben Tonarten, an welche sich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verschiedenen griechischen Stämmen, jeder seine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verschiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erst lange hernach wurden sie festgesetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältnisse genau bestimmt. Der würde sehr irren, der die sogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodischen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleiter und Arten zu moduliren haben, als uns ist bekannt sind, so dürfte man sich nur die Gesänge der zahlreichen asiatischen Völker bekannt machen, die noch keine geschriebene Musik haben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß sie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen;

obgleich bisweilen Reisende uns solche Gesänge nach unserm diatonischen Geschlecht aufgeschrieben haben. Dann schon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunstverständigen Männern von seinem Gehör versichert worden, Gesänge, die nach keiner unsrer Tonleitern können geschrieben werden.

Die Erfindung der Abmessung der Töne durch Zahlen, schreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umstände, die man davon erzählt, sind bekannt: andere erzählen mit noch wahrscheinlicherm Umständen etwas ähnliches von dem Künstler Glaucus. Ein gewisser Hippasis soll vier gleichgroße in der Dike ungleiche eiserne Teller gedrechselt haben, deren harmonischen Wolklang Glaucus zuerst soll bemerkt, und in ihren Ursachen untersucht haben. \*)

Ueber die eigentliche Beschaffenheit der griechischen Musik sind von den Neuern erstaunlich viel Untersuchungen angestellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen ist. Man findet in den griechischen Schriftstellern, die besonders über die Musik geschrieben haben, nicht nur an verschiedenen Stellen undurchdringliche Finsterniß, sondern auch ganz offenbare Widersprüche. Wir wollen uns also bey dieser Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig ist, sie näher zu untersuchen, den verweisen wir auf die alten Schriftsteller über die Theorie der Musik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolomäus und auf die Abhandlungen verschiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der französischen Academie der schönen Wissenschaften verschiedlich zerstreut angetroffen werden.

\*) Zenob. paroem. Cent. II. 97.

Vor  
Pate  
rius  
Blä  
defin  
sit z  
schri  
jema  
utile  
histo  
repe  
tis a  
rum  
serie  
phiae  
läufig  
erwa  
M  
ne l  
bis c  
in de  
chent  
ficos  
was  
ser  
gleich  
dabe  
Wal  
würf  
Sch  
Alte  
habe  
werk  
fung  
de g  
nige  
übli  
tauf  
ist n  
Z  
mar  
alte  
nen  
der  
nich  
te i  
ben  
hab  
mö  
so f

Vor nicht gar langer Zeit hatte der Vater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benedictiner Klosters zu St. Blasii, eine Reise in der Absicht Entdeckungen über die Geschichte der Musik zu machen, unternommen. Er schrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter suscipere pro historia Musicae praesertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac speciminibus notarum musicalium per duodecim saecula continua serie, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverlässigeres, als man bis ist gehabt, zu erwarten haben, steht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen ist, haben wir in den noch ist gebräuchlichen Kirchenonarten die meisten Modos Musicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieser Tonarten sagen, mit dem vergleicht, was noch ist ein geübtes Ohr dabey empfindet, so ist es nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Sache wirklich so sey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Gesänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, ist noch so können gesungen werden, wie sie ehemals wirklich gesungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch ist in katholischen Kirchen übliche Gesänge ein hohes Alter von tausend Jahren und darüber haben, ist nicht unwahrscheinlich.

Bei allen diesen Ungewissheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern schönen Künste auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben, nicht auch diese in ihrer vollen Stärke und Schönheit sollten besessen haben; besonders, da sie so große Liebhaber des Gesanges waren. Freylich mögen die griechischen Gesänge eben so sehr von den heutigen unterschieden

gewesen seyn, als Homers Epopden oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verschieden sind. Ob aber unsre Art jener vorzuziehen sey, ist eine andre Frage.

Gewiß ist dieses, daß die Gesänge der Alten weit einfacher gewesen sind, als unsere Operarien, und aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Alten die vielstimmige Musik, da eine Hauptstimme bloß der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Gesänge, die aus vielen wirklich singenden Stimmen bestehen, wie unsre vierstimmigen Choräle sind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, scheint Rousseau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauschen der Harmonie den Gesang nicht verdunkelt, so dienet sie ungemein den Charakter und Ausdruck eines Stücks zu verstärken. Aber unsere Coloraturen, Passagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unsrer künstlichen Sänger und Spieler, würde der Griechen aus der guten Zeit sicherlich verachtet haben, wenn er sie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch schon einige spätere Schriftsteller unter den Alten über den Verfall ihrer Musik, den Leppigkeit und bloße Wollust des Gehörs sollen verursacht haben. Was von der Beredsamkeit angemerkt worden, daß sie allmählig gesunken sey, nachdem man nicht mehr aus wirklicher Nothwendigkeit zu überreden, sondern, aus Nachahmung und in der Absicht für einen schönen Geist gehalten zu werden, mehr schöne, als nachdrückliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Musik angewendet werden. Die Begierde bloß zu gefallen, führet nothwendig auf tausend Abwege, weil bald jeder Mensch seine eigene Liebhaberey hat: aber der Voratz zu rühren, diese oder jene bestimmte Leidenschaft zu erwecken, füh-

de uns solche tonischen Geben. Dann ein mittäglichen, und an werständigen hör versichert ich keiner ungeschrieben

bmessung der ben die Griechagoras zu; avon erzählt, erzählt mit mständen et in Künstler Hippasus soll ife ungleiche haben, deren Glaucus zu ihren Urfa-

beschaffenheit ind von den Untersuchun us denen abt hervorge in den grie die besonders eben haben, nen Stellen nif, sondern idersprüche. dieser Mate- alten: wer untersuchen, f die alten Theorie der iner Samm- , auf den ind auf die ner Selb- rmlung der n Academie en verschie- fen werden.

Vor

t. 92.

ret sicher. Denn in jedem besondern Fall ist nur ein Weg, der mitten in das Herze führt. Wenn der Tonsetzer sich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhaftre Freude, oder schmerzhaftre Traurigkeit auszudrücken, so weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird also der Musik, die in den schönsten Zeiten Griechenlands in ihrer Art so vollkommen mag gewesen seyn, als irgend eine andere der schönen Künste, auch bey der Ausartung des griechischen Geschmacks nicht besser gegangen seyn, als diesen: und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie allmählig von ihrem ersten Zweck abgeführt, und bloß zur Betustigung müßiger Menschen gebraucht, dadurch aber mit willkürlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß sie in diesem Zustande gewesen sey, als man anfangs sie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in den christlichen Kirchen einzuführen. Dadurch ist sie zwar von allen ausschweifenden Zierrathen und von der theatralischen Heppigkeit wieder gereinigt, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubt worden. Dann in jenen Zeiten, da der gute Geschmack überhaupt beynähe gänzlich erloschen war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angesteckt werden mußte. Sie wird, wie die Wissenschaften, bloß in den Händen unwissender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben seyn, wo sie nothwendig ihre beste Kraft verlieren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger bloß zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benedictiner Mönch, Guido von Arezzo,

wie man durchgehends davor hält, das Linienystem, um die Töne, die vorher bloß durch Buchstaben, die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglüklichen Erfindung entstand nachher, durch allmähliche Zusätze und Verbesserungen, die ist übliche Art die Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequeme Weise kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstücks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im XIV Jahrhundert soll die Art ein Tonstück durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, Jehan de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommenet worden seyn. Wenigstens schreibt man ihm die Erfindung der verschiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeigt wird, zu; woran aber Rousseau, wie es scheint nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es scheint aber, daß die Erfindung der Noten, und dessen, was sonst zum Schreiben der Tonstücke gehöret, erst in dem nächst verfloffenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligten Verbesserungen der Kunst, in Absicht auf das Wesentliche derselben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserlesener Gefänge aus verschiedenen Zeiten, nach der igiten Art in Noten geschrieben, herausgeben wird, damit sie mit Fertigkeit können gesungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des P. Gerberts läßt uns hierüber nicht ganz

ganz  
aber  
rühm  
zu er  
schaff  
Zeite  
den  
ander  
man  
uns  
wem  
älter  
zu fa

g  
Jahr  
ter i  
har  
ände  
in de  
habe  
latic  
arte  
steh  
Jah  
der  
eing  
jede  
and  
den  
ret  
als  
nen  
der  
ger  
not  
we  
au  
na  
spi  
eig  
de  
ar  
fü  
ne  
de  
ge  
ch  
e

ganz ohne Hoffnung. Am sichersten aber wäre diese Arbeit von dem berühmten Pater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrifft fast allein den Kirchengesang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man sehr wenig, und doch würde man uns auch solche vorlegen müssen, wenn wir von der Beschaffenheit der ältern Musik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es scheint, daß man bis ins XVI Jahrhundert die diatonische Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darin, ohne andere Veränderung, als den weitem Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieselbe Zeit stehen geblieben. Erst in erwähntem Jahrhundert scheint der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe diese halbe Töne eingeführt worden, konnte man nicht anders, als nach den sogenannten Kirchentönen \*) moduliren. Spielte man in der jonischen Tonart, oder nach igher Art zu sprechen aus C, so war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, so wenig als aus A, oder der äolischen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte gespielt werden. Doch ist bis ist die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, so neu sie auch ist, nicht bestimmt. Vermuthlich sind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, sondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch sind die chromatischen und enharmonischen Gänge in die Musik eingeführt, und

\*) S. Tonarten der Alten.

daher ist auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem XVI Jahrhundert haben Zerlino und Salinas das meiste zum Wachsthum der Musik beygetragen. Es scheint auch, daß der vielstimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Musik eingeführt worden.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen. Es ist nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodische Sprache der Leidenschaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verzierungen und den mehreren Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Mißbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in Gefahr steht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den ersten Jahren des gegenwärtigen ist die Reinigkeit des Satzes in Absicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodischen Fortschreitungen auf das Höchste getrieben worden, und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernsthaften Kirchengesang höchst nothwendig sey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geschätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch besonders die Kirchenmusik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Gesanges ausdrückend und bedeutend seyn soll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit,

tigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nutzen.

Daß die Musik in den neuern Zeiten, dem schönen und sehr geschmeidigen Genie, und der feinen Empfindsamkeit der Italiäner das meiste zu danken habe, ist keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien ist das meiste, wodurch der wahre Geschmack verdorben worden, vornehmlich die Leppigkeit der nichts sagenden und bloß das Ohr kitzelnden Melodien, in die Kunst gekommen. Schwerlich werden die meisten Ausländer, die in vielen Stücken gegen das deutsche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unsrer Nation das Recht wiederfahren lassen, das ihr in Absicht auf die Musik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit gesehen, daß unsre Vache, Kändel, Graun, Sasse in die Classe der Männer gehören, die der heutigen Musik die größte Ehre machen. Kändel hat, nicht seine bewundernswürdige Kunst, sondern bloß die Ausbreitung seines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch seinen Aufenthalt in England den Nationalstolz dieser sonderbaren Nation, interessiert hat: hätte er alles gethan, was er wirklich gethan hat, so würde seiner kaum erwähnt werden, wenn bloß seine Werke, ohne seine Person nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Gesanges alle übertrifft, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachsteht, ist außer Deutschland fast gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunst ist bis jetzt, wenn man das, was die Rich-

tigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beachtetes geschrieben worden. Selbst das, was die Harmonie betrifft, ist nicht aus zuverlässigen Grundsätzen hergeleitet worden. Das wichtigste Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das seyn, was der Berlinische Tonsetzer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erst der zweyte Theil desselben wird an das Licht getreten seyn. †) Schon im ersten Theile ist die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin sie, nicht in den Construkten großer Meister, sondern in den theoretischen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht gesetzt worden. In diesem ganzen Werke bin ich überall den harmonischen Regeln dieses Mannes, so weit ich sie einzusehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemste Ort seyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über diese Kunst hier und da bemerkt habe, aus dem Unterrichte geflossen ist, den mir dieser in seiner Kunst höchst erfahrene und scharfsinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.

## Mythologie.

(Dichtkunst.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geschichte, worauf sich ihre Religion auch zum Theil die National sittenlehre gründet, und darin die wahren oder falschen Nachrichten von ihrem Ursprung, und den ältesten Begebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft eingehüllt liegen. Aber gemeinlich versteht man unter dieser Benennung das Fabelsystem der Griechen,

†) Der erste Theil ist vor etwa 2 Jahren unter dem Titel: die Kunst des reinen Sanges in der Musik, herausgekommen.

Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen sehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, so ist sie auch von den Neuern, seitdem sie in den verschiedenen Dichtungsarten sich die Griechen und Römer zu Mustern gewählt haben, in die Werke der Poesie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter scheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben so uneingeschränkten Gebrauch davon machen könne, als ehemals in der griechischen und lateinischen Poesie; andre scheinen sie fast gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfasser der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich untersucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol bestimmt, so daß wenig Neues hierüber zu sagen ist. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über diese Sache vorzutragen.

1. Mythologische Wesen, sie seyen Personen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen bestimmten Charakter haben, können als einzelne allegorische, oder metaphorische Bilder so gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künste hervorbringen. Nur müssen dabey, wie bey andern Bildern, die wesentlichen Regeln, daß sie bekannt und der Materie anständig seyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leser schiken sich unbekanntere mythologische Bilder nicht, und in einem geistlichen Gedichte können das Elysium und der Tartarus nicht erscheinen. Aber der Grund, warum sie da verworfen werden, giebt auch tausend andern aus der Natur oder Kunst hergenommenen Bildern, die Ausschließung aus solchen Gedichten.

2. Eben so frey kann man die Mythologie zum Stoff moralischer, oder bloß lustiger Erzählungen brauchen.

Es wird wol keinem Menschen einfallen, Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tabeln, daß die handelnden Personen aus der Mythologie genommen sind.

Ueberhaupt also, kann das ganze mythologische Fach, als eine Vorratskammer angesehen werden, aus der Personen und Sachen als Bilder, oder als Beyspiele herzunehmen sind, und ihr Gebrauch ist nicht mehr eingeschränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologische Wesen nie, als wirkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Existenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch sagen: Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proserpina und den richtenden Aeacus gesehen hätte, u. s. w. wenigstens hatten damals diese Wesen in der Meinung des Vöbels noch einnige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde durch eine solche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernsthaften Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es scheint überhaupt damit die Beschaffenheit zu haben, wie mit der Einmischung allegorischer Personen in historische Gemälde, davon wir anderswo gesprochen haben. \*) Es hat etwas Anstößiges, sie mit den in der Natur vorhandenen Wesen in eine Classe gestellt zu sehen. In der äsopischen Fabel sprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Wesen, aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden sich mit seinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen seyn. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit der Mythologie, in so fern sie historisch behandelt wird.

§ 5

Seit

\*) S. Allegorie in der Malerei.

er Harmonie, dulation be- g beträchtli-

Selbst das, ist, ist nicht säßen herge- htigste Werk ohne Zweifel linische Ton- unternommen te Theil des- icht getreten en Theile ist nie aus dem worin sie, fter Meister, hen Schrif- in ein hel-

In diesem überall den es Mannes, im Stande r wird auch überhaupt , daß das, hier und da

Unterricht er in seiner scharfsinnig- dem Eifer

e.

Mythologie, e, worauf n Theil die , und dar- Nachricht- und den als ärgerlichen en. Aber unter die- system der Griechen,

twa 2 Zab- Kunst des Kunst, her-

Seit kurzem haben einige, die das große Ansehen Klopstots für sich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordischen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glücklich. Was für ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Mythologie der Griechen, die so voll Annehmlichkeit, so voll reizender Bilder ist, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elysium mit allen seinen Lieblichkeiten, gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnschädeln ihrer Feinde Bier und Brantwein trinken, vertauschen können? Die angenehmen Früchte des griechischen Erdreichs stechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordischen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechischen Fabel, gegen die rohen der Celtischen.

Aber wenn die mythologischen Personen nicht mehr in die Handlung unsers Heldengedichts, oder unsers Drama eingeführt werden können, so verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das ist wahr, und in diesem

Stücke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schrecken, oder Erstaunen setzen kann. Die reifere Vernunft erfordert ein andres Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Ist denn im verlorenen Paradies, in der Mesfiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyssee? „Freylieh nicht. Aber philosophische Köpfe haben Mühe sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann seyn; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird. „Also, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen ist durchgehends erkannten Wahrheiten so gerade entgegen ständen, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegrünwäre: *Ficta sint proxima veris.*





## N.

## Nachahmung.

(Schöne Künste.)

Wer nicht nach eigenen Vorstellungen handelt, sondern etwas darum thut, weil andere vor ihm dasselbe gethan haben, und wer in seinen Handlungen nicht seinen eigenen Begriffen folget, sondern das, was andere gethan haben, zur Vorchrift nimmt, der ist ein Nachahmer: Original ist der, dessen Handlungen aus seinen eigenen Vorstellungen entstehen, und der in der Ausführung seinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden, so sehr fehlet, daß sie immer nur das thun, was sie von andern sehen. Diese sind das imitatorum servum pecus des Horaz; blinde, kindische Nachahmer anderer Menschen. Ihre Handlungen sind mehr Nachäffungen, ohne eigene Absichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernsthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zweck sie nicht einsehen. Andere, auch wol selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon vorhandene nach; weil sie erkennen, oder empfinden, daß sie dadurch sicherer zum Zwecke gelangen, als wenn sie selbst erfänden. Sie entdecken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nöthig haben, und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten. Dieses aber geschieht, nach Beschaffenheit des besondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwirkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er siehet in den Werken, die er sich zueignet, gewisse Sachen, die zu seinem Zwecke nicht dienen; diese nimmt er in sein Werk nicht auf, sondern wählt an deren Stelle andere nach seiner Absicht. Dadurch wird sein Werk, das in der Hauptsache eine Nachahmung ist, in besondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verständige Nachahmer genennet werden. Andre haben zwar aus Einsicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die schicklichsten zu ihrer Absicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer schärferen Beurtheilungskraft, beurtheilen sie nicht jedes Einzelne darin, sondern nehmen alles als gut und schicklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem sie jedes Einzelne des fremden Werks auch in das ihrige bringen, so geschieht es, daß sie auch das, was ihrem Zweck fremd, oder gar zuwider ist, mit aufnehmen. Diese sind knechtische, ängstliche Nachahmer. So ahmen die meisten Menschen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was sie, nach ihrer besondern Lage und nach ihren Umständen anders machen sollten.

Es giebt also dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderspiel ist, und aus unbestimmter, keinen Zweck kennender Lust sich zu beschäftigen entsethet, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in anderer Absicht gethan haben. So machen viel leichte Köpfe aus den schönen Künsten ein Kinderspiel, und äffen

erwachsene nicht mehr Schrecken, Die reifere es Wunder- e Phantasie. ebare haben den gewußt. aradies, in chide weni- n der Ilias, eylich nicht. yspfe haben Mythologie kann seyn; überhaupt sche Köpfe, gskraft be- in Fesseln Erdichtung an ja beyh Das hätte t jene Er- gehends er- rade entge- icht die Ne- tur gegrün- ia veris.

N. Nach-

affen die Werke derselben nach, wie etwa Kinder Soldaten spielen. Anakreon, ein im Ueberfluß sinnlicher Ergößlichkeiten lebender feiner und wichtiger Wollüstling, scherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein schwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geist des Dichters besitzet, noch irgend etwas von seinem Wolleben genießt, äffet seine Lieder nach, und wird zum Gespötte.

Die andere Art der Nachahmung ist die knechtische und ängstliche; sie wählet zwar aus Ueberlegung das Original, das sie sich zum Muster nimmt; aber indem sie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was sich zu dem besondern Zweck der Nachahmung nicht schicket, bringet sie ein Werk hervor, in welchem viel unschickliches, oder gar ungereimtes ist. So wählet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzelne, das er darin findet, in sein Werk aufnimmt, und Hirnschädel von Opferrhieren, oder Opfergefäße in seine Metopen setzet, machet er oft etwas unsinniges. Also kann diese Art der Nachahmung ein im Grunde sonst gutes und schickliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung ist die freye und verständige, die schon vorhandene Werke zu einem in einzelnen Umständen näher oder anders bestimmten Zweck einrichtet. Ein solches Werk ist zwar nicht in seiner Anlage aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leistet in allen Stücken der Absicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechische Comödien nachgeahmet.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müssen wir sie besonders in der Anwendung auf die schönen Künste

betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunststrichter ist in diesen Künsten alles Nachahmung; sie sind aus Nachahmung entstanden, und ihr Wesen besteht in Nachahmung der Natur, ihre Werke aber gefallen bloß deswegen, weil die Nachahmung glücklich gerathen ist, und weil wir ein Wohlgefallen an der Ähnlichkeit haben, die wir zwischen dem Original und der Nachahmung entdecken. In diesem Urtheil ist etwas wahres, aber noch mehr falsches.

Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde, sie zu äußern, sich selbst und andere darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig wirkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrückt. Und wir haben die unssterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geschiehet es ofte, daß der Künstler, der den Ausdruck seiner Empfindung, oder die Erweckung einer Leidenschaft in andern zum Zweck hat, ihn dadurch zu erreichen sucht, daß er Scenen der Natur schildert: aber darin das Wesen der schönen Künste zu setzen, heißt ein einzelnes Mittel, mit der allgemeinen Absicht verwechseln.

Daß die Werke der Kunst wegen der glücklichen Nachahmung gefallen, ist eben so wenig allgemein wahr. Ofte zwar entstehet das Vergnügen, das wir an solchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, so denken wir an das Elend, das

Urtheil eini-  
giefen Künften  
e sind aus  
n, und ihr  
achmung der  
ber gefallen  
die Nachah-  
ift, und weil  
der Aehnlich-  
hen dem Ori-  
ginal entde-  
cken, was wahres,

ste scheinen  
aus Nachah-  
anden sind.  
rkunst, Mu-  
dar aus der  
rungen ent-  
rde, sie zu  
andere darin  
ken Dichter,  
n unstreitig  
ndene, nicht  
gen ausge-  
ie unsterbli-  
enes, oder  
ng der Na-  
Begierde  
ertheidigen,  
efchiehet es  
er den Aus-  
, oder die  
ast in an-  
dadurch zu  
Scenen der  
in das We-  
fesen, heißt  
der allge-

unft wegen  
g gefallen,  
ein wahr.  
Bergnügen,  
ken haben,  
der Nach-  
s Stöhnen  
Jammern  
anen aus-  
das Elend,  
das

das sie fühlen, und nicht an die Kunst der Nachahmung. Diese kann gefallen, aber sie macht uns nicht weinen. Das Ersäumen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente selbst streiten sehen, wie sollte dieses aus Bewunderung der Nachahmung entstehen. Die Sache selbst setzt uns in Erstaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber, erweckt bloß Wohlgefallen. Nicht Raphael, sondern Gerhard Dow, oder Zeiniers, oder ein anderer Holländer, wäre der erste Maler der neuern Zeiten, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde, und das bloße Vergnügen, das sie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunstrichter vom Aristoteles an bis auf diesen Tag, dem Künstler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß sie nur recht verstehen. Wer dem Künstler dieses zur Grundregel vorschreiben wollte: „er soll jeden Gegenstand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit seines Werks mit dem nachgeahmten Gegenstand gefalle“ oder, „er soll deswegen schildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne seine Arbeit auf einen höhern Zweck zu richten“ der würde die besten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen, die ersten Künstler würden, indem sie jenem Grundsatz folgten, mit der Natur spielen, wie Kinder spielen, indem sie ernsthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäffen. Der Grundsatz der Nachahmung der Natur, in so fern er ein allgemeiner Grundsatz für die schöne Kunst ist, muß also verstanden werden. „Da der Künstler ein Diener der Natur ist \*), und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste

\*) S. Künste.

Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“

Zu dieser Nachahmung der Natur gelangt man nicht durch unüberlegtes Abschildern einzelner Werke; sie ist die Frucht einer genauen Beobachtung der sittlichen Absichten, die man in der Natur entdeckt, und der Mittel, wodurch sie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künstler, durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erwecket, und wie wunderbar sie bald die eine, bald die andere dieser Empfindungen ins Spiel setzt, um auch den sittlichen Menschen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo sie ihn haben will. Aus genauer aber mit scharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künstler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menschen zu wirken; da entdeckt er die wahre Beschaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren so mannichfaltigen Gestalten: da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenständen liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur ist die wahre Schule, in der er die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens, die Regeln des seinigen zu entdecken hat.

Aber außer dieser allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künstler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, sie in ihren besondern Werken nachzuahmen. Denn gar ofte hat er wirklich vorhandene Gegenstände zu schildern, weil sie zu seinem Zwecke nöthig sind. Hier aber muß er sich nicht als ein ängstlicher Copist, noch als ein Nachahfer, sondern als ein freyer und selbstmüthiger Nachfolger betragen. Er muß nicht jeder in dem Original vorhandenen

denen Umstand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu seinem besondern Zweck nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Absichten, und wir treffen in der ganzen Schöpfung schwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zwecke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zwecke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das sich ofte in den Gesichtszügen und Gebärden starkleidender Personen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zweck nicht gemäß. So hat der große Meister, der den Laocoon verfertiget hat, das Widrige dieser grausamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelassen.

Es ist also kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermischung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieses hiesse die Natur knechtisch und unüberlegt nachahmen. Der Künstler hat nie alle Absichten der Natur, sondern nur eine davon, und was außer dieser einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu diesen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, so wird man sich eine richtige Vorstellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künstler in seinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über die Nachahmung der Natur gesagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunst angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptsachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung großer Meister besteht darin, daß man sich ihre Maximen, ihre Grundsätze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in so fern man einerley Absichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunst studiren, so wie sie dieselbe in der Natur studirt haben. Aber was bey ihnen bloß persönlich ist, was bloß auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da sie sich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht schreiben will, kann den Homer und Oßian zum Muster nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Absicht eines solchen Werks dienet; die Form und unzählig viel besonderes ist nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu setzen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders, als knechtisch nachahmen; weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verlieret.

Dadurch wird sehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtische nur schlechte Werke hervorbringet. Die schlechtesten aber sind nothwendig die, welche aus Eindrücken

bisherer Nachahmung entstehen, da Menschen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Absicht sie einzusehen, und deren Geist und Kraft sie zu fühlen nicht im Stande sind. So wurden in den Schulen der spätern griechischen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unsern Zeiten sind alle Künste mit solchen Nachahmungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechischen Helden und griechischen Religionsgebräuchen, die gerade so viel Realität haben, als die Festungen, die Kinder im Sand aufführen, um sie zum Spiel zu verteidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horazischer, pindarischer, anacreontischer Oden und Dithyramben, die eben so entstanden sind, wie jene kindische Festungen. Solche Werke sind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geistes, der diese belebt.

Es ist nicht unangenehm, auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselben; aber das eigene Gepräg des Genies zeigt sich alsdenn in den besondern Umständen, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger interessante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach seiner Art behandelt hat. Die Charaktere sind im Grund dieselben, die wir bey dem Römer antreffen, aber sie sind durch das Besondere und Originale der französischen Sitten und

Lebensart gleichsam anders schattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menschen von einerley Genie und Charakter nach Verschiedenheit der Zeiten und Orter sich in verschiedenen Gestalten zeigen. So sind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unser Hagedorn nach französischen Originalen, auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg seines eigenen Genies eingedrückt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind; so ist es auch angenehm die veränderten Würkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen.

Bey den Alten war es nicht selten, daß auch gute Künstler die Werke der größten Meister nachahmeten. Man sieht noch jetzt auf geschnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die sehr hochzuschätzen sind. Daß die neuern Dichter die alten sowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelnen Theilen nachahmen, ist also auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatische Stücke, gute Oden, gute Elegien haben, die in der Form sich sehr weit von den alten Mustern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Wesen einer Gattung folget, muß unveränderlich beygehalten werden. \*)

## Nachahmungen.

(Musik.)

Melodische auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit

\*) Mit diesem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

Die Nachahmung sagt worden, ahmung fremd angewendet deswegen die erühren.

ahmung groß, daß man e Grundsätze, zueigne, in Absichten mit kann man die sie dieselbe in t. Aber was ist, was bloß von Ort paßt, net zu andern Orten nicht, schreiben will, Ohian zum nur in dem, Absicht eines die Form und s ist nur zuts an. Der wärmet sein

in fremden so angeflammt, rtbrennt, da r, ohne eigeu sehen, oder nur so lange fremde Feuer rum können wenn sie auch y der Knecht; sie werkräfte in der fortgeriffen; an nicht anahmen; weil so alles Fortso bald man Besichte ver-

reifflich, daß irtreffliche, chte Werke chresten aber de aus kindischer

lichkeit unter einander haben. Insgemein werden sie nach dem lateinischen Ausdruck Imitationen genennet. Man bringet sie so wol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit strengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet sie deswegen strenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meistens in Fugen und fugirten Sachen, diese in allen figurirten Tonstücken vor.

Wenn einmal ein melodischer Satz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrücken will, hat; so muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Satz, etwas von diesem Charakter an sich haben. Und da die singende Sprache in Ansehung der Mittel sich bestimmt auszudrücken, unendlich eingeschränkter ist, als die redende; so mußte sie, um einen hinlänglichen Vorrath melodischer Gedanken von gutem Ausdruck zu bekommen, sich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonsetzer von fruchtbarem Genie wissen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verschiedene, aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können sie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm ist, denselben Gedanken in mehrern Wendungen und in verschiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonsetzer sich der Nachahmungen auf eine geschickte Weise zu bedienen wissen. Am nothwendigsten aber sind sie in solchen Stücken, wo mehrere Hauptstimmen sind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stücken. Denn ohne sie würde in diesen vielstimmigen Tonstücken entweder bloß eine Hauptstimme seyn, welcher die andern nur zur Begleitung dienen, oder es würde in den verschiedenen Hauptstimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es ist

also höchst nöthig, daß der Tonsetzer in den Nachahmungen wol geübt sey. Mehrere ähnliche Sätze zu finden, ist nun zwar an sich sehr leicht; aber wenn man dabey die erforderliche Verschiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmonisch rein setzen will, so stößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu sehn, daß dieser kurze Satz:



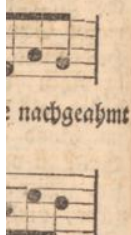
auf folgende Weis könne nachgeahmt werden:



Aber beyde nach einander setzen, und einen Bass von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmonist.

Man kann jungen Tonsetzern besonders in unsern Zeiten, da man sich die Kunst so sehr leicht vorstellt, nie genug wiederholen, daß sie sich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieses das einzige Mittel ist in Nachahmungen glücklich zu seyn. Zuerst also muß man sich im einfachen Contrapunkt festsetzen, und zu einer gegebenen Stimme zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortschreitung, bald in eben so viel, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Ist man hierin hinlänglich geübt, so muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Übungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genauesten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts

der Tonseker  
vol geübt sey.  
e zu finden,  
leichte; aber  
oberliche Ver-  
ie beobachten  
rein setzen  
oft auf nicht.  
Es braucht  
niß zu sehen,



r setzen, und  
harmonie dar-  
der Harmo-

onsekern be-  
n, da man  
cht vorstellt,  
daß sie sich  
im reinen  
dieses das  
chahmungen  
st also muß  
Contrapunkt  
e gegebenen  
tus firmus  
i des reinen  
er, bald in  
g, bald in  
vern Noten  
h wird man  
er Nachah-  
f man hierin  
uß man mit  
eise die Me-  
Contrapunkt  
in unmittel-  
ationen er-  
itung durch  
es Contra-  
punkts

punkts ist es nicht möglich wahre  
Nachahmungen gut anzubringen.  
Denn daß sich einige leichte Tonseker  
einbilden, sie haben Nachahmungen  
gemacht, wenn sie einen nichtsbedeu-  
tenden Satz vermittelst kahler und  
zerriger Versetzungen (Transpositio-  
nen) des Basses in den Stimmen  
abwechslend wiederholen, wie in die-  
sem Beispiel



zeuget von ihrer Unwissenheit. Der-  
gleichen vermeynte Nachahmungen  
dienen zu nichts, als ein Stück desto  
geschwinder abgeschmakt zu machen.  
Nicht viel besser sind die Wiederho-  
lungen eines Gedankens im Einklang  
oder in der Octave, ohne Verände-  
rung der zum Grunde liegenden Har-  
monie, wie etwa folgendes:



Wahre Nachahmungen lassen uns ei-  
nerley Stellen mit andern Harmonien,  
und mit veränderten Melodien andrer  
Stimmen hören, und dadurch be-  
kommen sie ihre Annehmlichkeit. Man  
Zweyter Theil.

Kann mit der Nachahmung in ver-  
schiedenen Intervallen, in der Se-  
cunde, Terz, Quart u. s. w. eintreten,  
und muß mit diesen Eintritten geüb-  
rig abzuwechseln wissen. Dazu aber  
ist, wie schon gesagt worden, die  
Wissenschaft des doppelten Contra-  
punkts unumgänglich notwendig;  
weil eben dadurch diese verschiedenen  
Eintritte erhalten werden, wie aus  
folgenden Beyspielen erheller.



3

Der

Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet ist, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Quinte. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derselbe Satz in der Nachahmung fremd klingen, und daß die verschiedene Modulation dem Tonstift bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verschaffet. Wir können jungen Tonsetzern keinen bessern Rath hierüber geben, als daß wir sie auf das fleißige Studiren der Grannischen Quette verweisen, wo sie die vollkommensten Muster der strengen Nachahmung bey dem schönsten Gesang, und der ungezwungensten Modulation antreffen.

In den Fugen ist es eine Hauptregel, daß jeder Zwischengedanken sich auf die Hauptsätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen sollen. Dieses wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieser Zwischenfätze aus der Harmonie oder dem Gesang der Hauptsätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entsteht. Man sehe das im Artikel Fuge stehende Beyspiel, wo am Ende des vierten Takts ein solcher Zwischenfatz angebt, der eine freye Nachahmung des Führers ist.

## Nachdruck.

(Schöne Künste.)

Man schreibt den Mitteln, wodurch wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruck zu, wenn sie eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern gewahr wird, zuruft: *οχι ου τενυοι*, auch du mein Sohn! so liegt ein großer Nachdruck in dieser Art der Anrede. Der Name Sohn, den er seinem Mörder giebt, und der im

griechischen noch zärtlicher klingen, und selbst das sonst unbedeutende *οχι*, geben dieser Anrede ungemeyne Kraft zur Nührung. Der Nachdruck liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch diese Art des Ausdrucks erwekt werden. Bisweilen entsteht er bloß aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrücklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruck sehr angemessenen, Modification, bebend, oder gestossen, oder geschleift, mit sich hebender oder mit sinkender Stimme, angegeben wird. In der Malerey ist ein Gegenstand richtig ausgedrückt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrücklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunst müssen überhaupt das an sich haben, daß sie mit Nachdruck auf die Vorstellungskraft oder auf die Empfindung wirken, und sie bekommen diese Kraft überhaupt durch die verschiedenen Arten des Aesthetischen, das darin liegt. \*) Aber von diesem allgemeinen Nachdruck ist hier nicht die Rede, sondern nur von dem, der einzelne Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdrucks, auch das Gepräge des guten Geschmacks haben; aber Nachdruck muß nur auf die wesentlichsten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzel nachdrücklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruck. So suchten die spätern griechischen Rhetoren, auch einige römische Schriftsteller, die nach der goldenen Zeit des Geschmacks kamen, dem

\*) S. Aesthetisch.



her Klinget, eutende <sup>24</sup>, meine Kraft Nachdruck liegt Nebenbegriffes Ausdrucks len entsteht welchen die en Vortrage t ist der Ton enau die Hö; nachdrück er mit mehr t, oder mit ruk sehr an , beband, oder n sich he der Stimme, der Mahlerer , ausgedrückt, arbe so sind, kann wird: r, wenn wir farbe ein be- ondere Kraft wahr werden, müssen über-, daß sie mit tellungskraft ung wirken, Kraft über- edenen Arten darin liegt. \*) neinen Nach- lede, sondern nzele Stellen

Jeder Theil keit des Aus- ge des guten ber Nachdruck lichsten Theile jedes Einzele ill, wird im d ohne Nach- späten grie- h einige römib- nach der gold- ts kamen, je- dem

dem einzelnen Gedanken eine schöne Wendung, oder eine andere ästhetische Kraft zu geben, um überall nachdrücklich zu seyn, und eben dadurch wurden sie unnatürlich, und sanken durch die Mittel, wodurch sie sich auf die Höhe ihrer Vorgänger schwingen wollten, tief unter dieselben herab. Auch in unsrer deutschen Litteratur zeigen sich schon hier und da Spuren dieses sinkenden Geschmacks: wir haben auch schon Schriftsteller, die in jeder einzelnen Redensart witzig, oder nachdrücklich, oder höchst empfindsam zu seyn suchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruck im Einzelnen eine Würze sey, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist; weil aus bloßem Gewürze keine gesunde Speise kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrückliche nicht gemißbraucht, sondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Wirkung seyn sollen. Hierüber lassen sich keine Regeln geben; der Künstler muß sich entweder benusst seyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeisterung selbst, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig sey. Die Mittel, den Nachdruck zu erreichen, sind sehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruck desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann den Nachdruck bewirken. Der Künstler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem besondern Fall eine gute Wahl derselben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Personen und der Umstände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung, ist in einem völlig natürlichen, denn in einem verfeinerten Ausdruck; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäßigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in bescheidenen Figuren und Tro-

pen, den wahren Nachdruck zu finden wissen.

Ein neuerlicher Kunstrichter \*) scheint zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrücklich sind, wie die alten Celtischen Barden gewesen. Er scheint zu wünschen, daß man ist noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwickelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles bloß rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geist seiner Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Trokese eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu rincken und dabey wilde Siegeslieder anzusammeln, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigsten Leidenschaft angegeben werden. Aber wir sind nicht Trokesen, unsre Krieger sollen nicht in die Wuth gesetzt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trincken, oder ihr Fleisch zu braten. Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulirte Heulen noch weit nachdrücklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache, in den Künsten durchaus den größten Nachdruck zu suchen. Daraus würde folgen; daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn

E 2

dieses

\*) Der Verfasser der Briefe über den Oskan in dem Wertchen, das unter dem Titel von deutscher Art und Kunst in Hamburg herausgekommen ist.

dieses wäre doch an sich betrachtet das nachdrücklichste Mittel, Schrecken und Abscheu zu erweken.

Der Nachdruck, der in den Werken der redenden Künste und der Musik aus dem Vortrag entstehet, verdient ein besonderes Studium. Die kräftigsten Stellen können durch den Mangel des Nachdrucks im Vortrag schwach werden. Die Hauptkunst des guten Vortrages besteht in dem gehörigen Nachdruck, durch den sich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte besonders gesprochen werden. \*)

### Nachlässigkeit.

(Schöne Künste.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunst eine Nachlässigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Wirkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wol überlegte Nachlässigkeit genennt wird: jene ist wirklich, liegt im Künstler, und verstellte sein Werk; diese ist nur scheinbar von guter Wirkung in dem Werke. Die wirkliche, tadelhafte Nachlässigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rücksicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; sie entstehet aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln, oder zu verfahren. Es ist nicht Nachlässigkeit, wenn in einer Landschaft entfernte Gegenstände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenstände ausgemahlt sind. Wenn der Mahler die Landschaft so mahlt, wie sie ihm in der Natur erscheinet, so muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für sich deutlich und bestimmt ist, keiner Nachlässigkeit beschuldigen. Nachlässig aber ist der,

\*) S. Vortrag.

der aus Trägheit, oder aus Leichtsinne, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die sie nach der Absicht haben sollten: auch der Stolz des Schriftstellers, wie einer unsrer Kunststrichter wol anmerket, \*) der für seine Leser, nachdem er einmal im Besitz ihrer Bewundrung zu seyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachlässigkeit.

Die Nachlässigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werk zu erfinden und zu wählen hat, oder bloß die Darstellung, den Ausdruck und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige, unbestimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künstler halb unverständlich, oder verworren, oder er sagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt sich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachlässigkeit schlimmer sey; vor beyden soll sich der Künstler so viel immer möglich ist, in Acht nehmen.

Zunge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künstler, sind deswegen in der Wahl ofte nachlässig; weil sie ihrem Gefühl, und dem ersten Eindruck, den die Sachen auf sie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil sie die Sachen nur einseitig, oder aus einem zu eingeschränkten Gesichtspunkte, betrachten; oder für schön, weil sie noch höhere Schönheit in derselben Art, noch nicht gefühlt haben. Dieses zeuget eine Zuversichtlichkeit, aus welcher die Nachlässigkeit in der Wahl entstehet. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar ofte seine Natur nach

\*) S. Schlegels Vatteur in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 2ten Theils.

der Verschiedenheit der Gesichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Übung dazu, sich überall in den besten, oder eigentlichsten Gesichtspunkt zu setzen, aus dem die Sachen am richtigsten zu beurtheilen sind. Darum kann man junge Künstler und Kunstrichter nicht genug vor dem Leichtsinne in Beurtheilung, der die Nachlässigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künstler und Schriftsteller würde sehr viel dafür hingeben, wenn er seine ersten aus Uebereilung hingeworfenen Gedanken wieder zurücknehmen könnte. Zuerst ist es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas aussetzen können; nachher aber, wenn sie erst mehr Kenntniß der Sachen bekommen haben, begreifen sie nicht mehr, wie sie selbst so zuversichtlich bey der Sache haben seyn können.

Die Nachlässigkeit in Darstellung und Bearbeitung der Gedanken hat ofte ein zu großes Feuer der Begeisterung zum Grunde, in welcher man alles bestimmt, lebhaft, schön sieht oder empfindet, und sich einbildet, daß man es eben so ausdrücke, obgleich der Ausdruck gar sehr weit hinter der Empfindung zurück bleibet. Dagegen verwahret man sich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo gesprochen worden. \*)

Die Nachlässigkeiten, die sich in einem sonst mit Fleiß und guter Ueberlegung gefertigten Werke, in wenigen einzelnen Stellen finden, machen zwar allemal um so mehr widrige Flecken, je schöner und vollkommener das Werk überhaupt ist; aber sie verdienen einige Nachsicht, weil es schwerlich irgend einem Menschen gegeben worden; nie nachzulassen. So sehr es also gut zu heißen ist, wenn ein Kunstrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die nachlässigen Stellen

\*) S. Ausarbeitung.

desselben mit Bescheidenheit rüget; so ungerecht und unverständlich ist es, wenn er in einem solchen Werk bloß die Nachlässigkeiten aufsucht und sie dermaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus schlecht wäre. Ein Vergehen, dessen sich viel Kunstrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu ofte schuldig machen.

Die überlegte Nachlässigkeit, deren wir oben erwähnt haben, besteht darin, daß unwichtige, oder doch des Zusammenhanges, oder anderer Umstände halber notwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Maler gar ofte die Nebensachen etwas nachlässig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Meis, deren Gemälde gar ofte die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbemerkt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans-Suzi vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, bloß das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischernes, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also wäre es viel besser gewesen, das Netz nachlässiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar ofte die Nebensachen mit Nachlässigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung schwache Nebenbeweise seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und widerlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemü-

ther

ther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachlässigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werden. Ofte stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Auge, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nöthig ist, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

### N a c h t s t ü c k .

(Mahlerey.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fackeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstück werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Widerscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verlieren sich in dem Nachtstück, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtstück dem Auge durch den so mannichfaltigen Reiz der Farben, nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stück; und in der That sind die meisten Nachtstücke so, daß ein nach Schönheit der Farben begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gesehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstücke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorf die fürtrefflichen Stücke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermißt.

### N a i v .

(Schöne Künste.)

Es ist schwer den Begriff dieses Worts festzusetzen, das so vielfältig nur willkürlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrückt. Es scheint überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naïv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absteht. Ein Mensch, der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgeses der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naïv genennt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeußerungen einer Sevizigne belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesesbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekant war, die aber sich gar ofte den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräg dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeigt sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und

und Offenberzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinstimmt, und auf welche nichts willkürliches, oder gelerntes von außenher den geringsten Einfluß hat, in so fern sie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorsichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen, abgepaßte, absticht, scheint das Wesen des Naiven auszumachen. Es äußert sich in Gedanken, im Ausdruck, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art sich eine Sache vorzustellen, scheint mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adrast kommt mit den Müttern der von Thebes erschlagenen Jünglinge zum Theus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erschlagenen begraben werden. Theus, anstatt dem Adrast seine Bitte sogleich zu gewähren, oder abzuschlagen, macht sehr viel Worte, ihm zu beweisen, daß er sich in diesen Krieg gar nicht hätte einlassen sollen. Hierauf giebt ihm Adrast diese naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, sondern, als zu einem Arzt meines Uebels. Ich suche keinen Rächer meiner Vergehungen, sondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willst du mir meine billige Bitte versagen, so muß ich mir gefallen lassen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet also ihr unglücklichen Mütter, und kehret zurück; werfet diese unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten sich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unser Blutsverwandter ist.“ \*)

Dies ist gerade zu, was der richtigste natürliche Verstand, und die Einfalt der Empfindung in diesem

\*) Eurip. *Ionides*.

Fall eingaben. Diese äußert Adrast, ohne die vorsichtige Bedenklichkeit, daß er den Theus dadurch beleidigen könnte; ohne die, feineren Köpfen gewöhnliche Vorsicht, sich bey dem, den man um Hülfe anspricht, einzuschmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theus an den Tag, gerade so wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theus viel Umstände mache, um seine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiderwärtliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruck besteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Gesinnungen der Unschuld ausdrücken, aber durch spitzfindige, oder schalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Person aus Unschuld, oder Unwissenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungefittetes oder Grobes, wo bloß Unschuld und edle Einfalt ist.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren sind naiv, wenn sie der unverdorbenen Natur gemäß, und obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rückhaltung, ohne künstliche Versteckung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyspiele davon findet man überall in Bodmers epischen Gedichten aus der patriarchalischen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unsers Gessners. Es hat auch in zeichnenden Künsten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauspieler statt. Nichts ist unschuldsvoller, naiver und gegen unsere künstliche Manieren abstechender, als die verschiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Psyche in den Vorstellungen ihrer Geschichte im farnesischen Pallaße gegeben hat.

v.  
griff dieses  
vielsältig  
wird; das  
ein ander-  
liebenswür-  
deinet über-  
ine besonde-  
fältigen sey,  
av genennt  
Verfeiner-  
inmal schon  
en worden,  
ensch, der  
schafftlichen  
er von den  
n der raffi-  
heit gewer-  
ganzen Ge-  
eren Welt  
f sich selbst,  
andere von  
at; ein sol-  
meisten Ge-  
ich scheinen,  
Grobe fal-  
erden. Doch  
ung werden  
mpfindungen  
t einer Ge-  
immer in der  
und der das  
lanten Welt  
Artikel be-  
gar ofte den  
nd natürlich  
res eigenen  
at, welche  
präg dessen,  
anlassungen  
n pflegte, an  
er man das  
get sich, daß  
er mit rich-  
von Kunst,  
Eitelkeit un-  
Die Einfalt  
und

Das Naive macht keine geringe Classe des ästhetischen Stoffes aus; es ist nicht nur angenehm, sondern kann bis zum Entzücken rühren. Deswegen sind blos in dieser Absicht die Werke des Geschmacks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchst schätzbar; weil sie den Geschmak an der edlen Einfachheit einer durchaus guten und lebenswürdigen Natur unterhalten und verstärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entschuldigen oder widerlegen will, die größte Wirkung; denn es führt das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit sich. In der Elektra des Sophokles wird diese unglückliche Tochter des Agamemnon's von der Clytemnestra beschuldiget, sie suche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra diese höchst naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Diese Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thust die Werke, die ich blos nenne.“ \*) Sehr naiv und eben dadurch überzeugend ist auch folgendes; wiewol das Weiterschweifende dieser Stelle, vielleicht zu tadeln wäre. Pseudolus giebt seinem verliebten jungen Herrn, den er durch sein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri possem certior  
Here, quæ miseræ te tam misere  
macerant

Duorum labori ego hominum par-  
sissimè lubens,  
Mei te rogandi et tui respondendi  
mibi.

Nunc quoniam id fieri non potest,  
necessitas

Me subigit ut te rogitem. \*\*)

\*) Soph. El. vs. 626. 627.

\*\*) V. Pseudol. A&I. Sc. I.

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfachheit und des naiven Denkens zu treffen, kann versichert seyn, daß er überzeuge. Dieser Ton ist vornehmlich in der äsopischen Fabel nothwendig, wo der Dichter ofte die Person eines einfältigen und leichtgläubigen Menschen annehmen muß, um seinen Leser treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine schalkhafte angenommene Naivität, die in der spotenden Satyre ungemein gute Wirkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swift ist darin der größte Meister, und Lisov hat mit der verstellten naiven Einfachheit, mit welcher er die Philippi und Eivers beurtheilet, diese Helden höchst lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieses zur Demüthigung der Narren von sehr großer Wirkung seyn. Denn was ist empfindlicher, als von der Einfachheit selbst lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit diesen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufsatz über diese Materie einzurufen, den mir einer unsrer ersten Köpfe vor vielen Jahren zu diesem Behuf zugeschickt hat. Der ist berühmte Verfasser schrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das sich entwickelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig sich in seinem vollen Glanze zeigt. Hier ist er Wort für Wort.

Ich wundere mich nicht, daß der Brief über die Naivete im 2ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abtes Batteux ihnen so wenig als das, was Vouhours vom Naiven sagt, ein Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über diese Materie geschrieben hat, dienet vortreflich, sie noch verworrener zu machen, als sie dem Leser vorher hat seyn können. Statt bestimmter Begriffe werden wir mit Bildern,

gelinget den  
und des nai-  
kann verfi-  
euget. Die-  
in der äso-  
g, wo der  
ines einfälti-  
Menschen an-  
n Leser tren-

halkhafte an-  
e in der spot-  
n gute Wür-  
liche andrer  
en. Swiffi  
leister, und  
kellten naiven  
die Philippi  
diese Helden  
t. In der  
ur Demüthi-  
sehr großer  
was ist em-  
Einfalt selbst  
erden?

ier mit diesen  
über das  
gen zu haben,  
diese Materie  
er unsrer er-  
ahren zu die-  
at. Der ist  
ieb ihn zu ei-  
g war; aber  
darin das sich  
en, welches ge-  
vollen Glanze  
t für Wort.

\* Ich, daß der  
im 2ten Theil  
-Lettres des  
wenig als das,  
iven sagt, ein  
les was Herr  
terie geschrie-  
lich, sie noch  
als sie dem  
nen. Statt  
eden wir mit  
Bildern,

Bildern, Gleichnissen und Gegensät-  
zen abgefertiget; und wenn wir eine  
Erklärung verlangen, so antwortet  
man uns: die Naivetät bestehet in  
der Kürze — in einer solchen Anord-  
nung der Worte, Glieder und Perio-  
den, die dem Endzweck des Reden-  
den gemäß ist. Nach der letzten Er-  
klärung sehe ich nicht warum die Re-  
den eines Parlamentsadvocaten nicht  
eben so naiv seyn mögen, als die  
Briefe der Servigne oder der schönen  
Zilia. Ich will mich die Schwierig-  
keit, die von der Härlichkeit dieser  
Materie entsteht, nicht abhalten las-  
sen, einen Versuch zu machen, sie ge-  
nauer zu behandeln, und die Quelle  
und eigentliche Beschaffenheit des Nai-  
ven aufzusuchen. Es wird alsdenn  
leicht seyn, das Naive des Ausdrucks  
zu bestimmen, wenn wir erst ausge-  
macht haben, was die Naivete der  
Gedanken ist. Ich werde aber mit  
meiner Untersuchung weit oben an-  
fangen müssen.

Die Rede soll eigentlich ein ge-  
treuer Ausdruck unsrer Empfindun-  
gen und Gedanken seyn. Die ersten  
Menschen haben bey ihren Reden kei-  
nen andern Zweck haben können, als  
einander ihre Gedanken bekannt zu  
machen, und wenn sie und ihre Kin-  
der die angeschaffne Unschuld bewah-  
ret hätten, so wäre die Rede nach  
ihrer wahren Bestimmung ein offen-  
herziges Bild dessen, was in eines  
jeden Herzen vorgegangen wäre, und  
ein Mittel gewesen, Freundschaft und  
Härlichkeit unter den Menschen zu  
unterhalten. Jedermann weiß, daß  
die Sprache von den igtigen Menschen  
meistentheils gebraucht wird, andern  
zu sagen, was sie nicht denken noch  
empfinden, so daß die Rede demnach  
sehr selten ein Zeichen ihrer Gedan-  
ken ist. Diese große Veränderung,  
muß unstreitig die Folge einer wich-  
tigen Veränderung im Inwendigen  
der Menschen seyn. Diese müssen  
Empfindungen, Gedanken und Absich-

ten haben, welche sie einander nicht  
zeigen dürfen. In der That ist die  
menschliche Natur von ihrer Bestim-  
mung und schönen Anlage so stark ab-  
gewichen, daß in dem Innern des  
Menschen, an die Stelle der liebens-  
würdigsten Neigungen, anstatt der  
Unschuld, Gerechtigkeit, Mäßigkeit,  
Menschenliebe — Bosheit, Unbillig-  
keit, Unmäßigkeit, Neid und Haß  
getreten; und im Außerlichen die  
Einfalt dem Gezwungenen, die Of-  
fenherzigkeit der Verstellung, die  
Härlichkeit der kalt sinnigen Höflich-  
keit hat weichen müssen. So bald  
die Menschen von einander betrogen  
worden, mußte sich ein allgemeines  
Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil  
sie aber doch in Gesellschaft zu leben  
sich gemüthiget sahen, so erfanden sie  
allerley Mittel sich einander zu ver-  
bergen, sich in Acht zu nehmen ein-  
ander auszuforschen u. s. f. Und  
weil man anstatt der herzlichlichen  
und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich  
unter den Menschen herrschen sollte,  
etwas anders haben mußte, das ihr  
von außen ähnlich sehen, im Grund  
aber ganz das Gegentheil seyn möch-  
te; so erfand man die Höflichkeit,  
das Ceremoniel, und alles was dazu  
gehört. Seit der Zeit ist die Rede  
der Menschen insgemein weisläufig,  
finnleer, doppelstinnig, unbestimmt,  
gekränfelt, steif und affectirt worden.  
Eine Gesellschaft kann etliche Stun-  
den mit aller ersinnlichen Artigkeit  
und mit beständiger Bewegung der  
Lippen nichts reden — Todfende kön-  
nen einander vertraulich und liebevoll  
unterhalten — einer kann mit großem  
Wortgepränge von der Frömmigkeit,  
oder andern Tugenden reden, die er  
doch nie selbst empfunden hat; man  
kann igo aus den äußerlichen Zeichen  
der Freude oder Traurigkeit, der  
Freundschaft oder des Hasses, mit  
schlechter Zuversicht auf die wahre Ge-  
müthsverfassung einer Person schlies-  
sen; denn man hat den Affekten selbst  
eine

eine Sprache vorgeschrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bei solchen Menschen würden wir die Naivete, welche eine Eigenschaft der schönen Natur ist, vergeblich suchen. Lassen sie uns in die glücklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurückgehen, dort werden wir sie mit der Unschuld gepaart finden. Wir werden sie in den Herzen und in der Sprache solcher Menschen finden, die, ihrer Bestimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeschöpfe tragen, die einen unverderbten Geschmack am Schönen und Guten haben, und alle ihre sanften und harmonischen Begierden nach demselben richten. In solchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verstellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünsteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menschen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn sie sind gut; ihre Worte müssen ihr Herz ausdrücken, oder ihre Augen und Gesichtszüge würden ihren Lippen widersprechen. Die Reden solcher Leute sind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Innwendiges unschuldig und edel ist; sie sind herzerührend, weil sie vom Herzen kommen. Sie wissen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einschränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gehehrden der verderbten Menschen anlegt, nichts von der falschen Schaam, über Dinge zu erröthen, die an sich gut unschuldig sind. Und dieses ist dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menschen. Je näher einer diesem Stand der schönen

Natur ist, desto mehr hat er von dieser liebenswürdigen Naivete.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß diese Naivete allemal mit einer gewissen äußerlichen, sichtbaren Annuth verknüpft ist, die man nicht definiren aber vermittelst eines feinen Geschmacks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem jene *lai quoi* sagen, es sey der Widerschein eines schönen Herzens. Ohne Zweifel hat diese Annuth ihren Grund, sowol in der ersten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmonischen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem sonst nicht schönen Gesicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den leblosen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geistlosen Bilde geht. Sie sehen hieraus, mein Herr, wo die Naivete vornehmlich statt hat, nämlich bey ganz unschuldigen und kunstlosen Sitten, da die Tugend mehr vom Instinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welchen man solchen Leuten beylegt. Diese Eigenschaft ist von einer schönen Seele unzertrennlich; sie ist daher auch von einer groben bäurischen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen sollte, so sehr unterschieden, als von der Affectation; so wie die Keulichkeit gleichweit von Pracht und Unsauberkeit absteht. Die Schäferspiele des Hrn. Gottscheds können deswegen keinen Anspruch auf die Naivete machen, obgleich seine Bretten und Hansen die Sprache des gemeinsten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demselben Verfasser sind von Beyspielen des Naiven voll. Der Charakter der Eunich in der Sündfluth, die Liebesgeschichte der Dina, die Kerenhapuch im Noah



hat er von  
 d'aveat.  
 s rühnlich für  
 ung ausgeben  
 allemal mit  
 n, sichtbaren  
 die man nicht  
 t eines feinen  
 pfinden kann.  
 wache könnte  
 u quoi sagen,  
 eines schönen  
 fel hat diese  
 sowol in der  
 Körpers, als  
 dlen und har-  
 egungen, wel-  
 haben, einem  
 ht eine Lieb-  
 eit über den  
 en, oder über  
 Züge an ei-  
 t. Sie fer-  
 rr, wo die  
 tt hat, näm-  
 en und kunst-  
 Zugend mehr  
 n deutlichen  
 i wird, und  
 Thaten, wel-  
 ten beylegt.  
 n einer schö-  
 b; sie ist da-  
 en bäurischen  
 mehr Dumm-  
 r unterschied-  
 ion; so wie  
 t von Pracht  
 t. Die Schä-  
 cheds können  
 uch auf die  
 ch seine Gre-  
 rache des ge-  
 be andere Ge-  
 verfassers sind  
 raiven voll-  
 unith in der  
 geschichte der  
 ch im Noth  
 u. s. w.

u. s. w. sind schöne Beweise, wie lie-  
 benswürdig die ungeschmückte schöne  
 Natur ist, ja wie reizend sie so gar  
 durch die Wolke hindurchscheint, die  
 eine Vergebung der Unvorsichtigkeit  
 vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder  
 empfindlicher Leser wird eine zärtliche  
 Gerogenheit gegen Sunith fühlen,  
 da sie ihrer Mutter mit einer so ed-  
 len Offenherzigkeit ihre geheimsten  
 Gedanken entdeket, und sich gar kei-  
 ne Mühe giebt, durch besonders aus-  
 gesuchte Worte ihre Neigung zu be-  
 schönigen oder zu deken, als ob sie  
 heimlich bewußt wäre, daß sie ver-  
 borgten bleiben sollte. Ja wie erha-  
 ben wird sie durch das aufrichtige  
 Geständniß, das sie dem Dison von  
 der Liebe, die sie zu ihm getragen,  
 macht? Sie darf sich nicht scheuen  
 einem Liebhaber, den sie eben ist un-  
 würdig findt, ihre vorige Neigung  
 zu gestehen, weil sie sich auf die  
 Stärke ihres Herzens verlassen kann,  
 welches durch ein solches Geständniß  
 von dem Haß gegen die Laster ihres  
 Liebhabers nichts nachließ. Die  
 Briefe einer Peruvianerin sind vor-  
 nehmlich wegen ihrer Naivete unver-  
 gleichlich schön. Man glaubt die  
 sanfte Stimme der Natur zu hören,  
 wenn Zilia redet. Wir sehen in die  
 innersten Gänge ihres zärtlichen  
 Herzens, wir sind bey der Entwik-  
 lung ihrer Gedanken, wir nehmen  
 alle ihre Empfindungen an. Wir  
 weinen wie sie weint, und in der  
 äußersten Bangigkeit ihres Schmer-  
 zens glauben wir, wie sie, einen An-  
 fang der Vernichtung zu fühlen. Un-  
 ser Gedächtniß sagt uns, daß wir in  
 der Liebe, in der Traurigkeit, in der  
 Verwundrung oder Bestürzung, in ei-  
 nem angenehmen Hayn, u. s. w. wie  
 sie empfunden haben; wir wundern  
 uns nur, daß sie die zarten Empfin-  
 dungen beschreiben kann, die wir für  
 namenlos gehalten, weil wir sie nicht  
 so lebhaft und mit so vieler Apper-  
 ception fühlten, als sie. Dann eben

diejenigen Personen, bey denen am  
 meisten Naivete ist, haben für das  
 Schöne und Freudige sowol als für  
 das Unangenehme die stärkste Em-  
 pfindlichkeit; und weil sie wenig auß-  
 serliche Zerstreuungen, und viel in-  
 nerlichen Frieden haben, so wendet  
 sich die Schärfe ihres Geistes mehr  
 auf sich selbst, sie geben mehr mit ih-  
 ren eigenen Gedanken um, sie hören  
 ihre leisesten Regungen, und können  
 in ihren Vorstellungen ungestörter  
 und weiter fortgehen, als andre.  
 Daher sind auch Personen von dieser  
 Art allemal Original. Zwar ein je-  
 der Mensch würde sich gar merklich,  
 als Original vor den andern ausneh-  
 men, wenn nicht Verstellung, Zwang,  
 Nachahmung, Moden und derglei-  
 chen unter uns so gemein und in ge-  
 wissem Maaß unvermeidlich wären.  
 Wo nun keine Verstellung, keine  
 Nachahmung, keine Furcht vor Miß-  
 deutung, — ist, da kann es nicht  
 fehlen, eine solche freye Seele muß in  
 ihren Empfindungen und Urtheilen  
 sehr viel eigenes äußern. Die Unwis-  
 senheit ist noch eine Beschaffenheit,  
 die mit der Naivete mehr oder weni-  
 ger verbunden ist. Diese Unwissen-  
 heit ist zum Theil glücklich, sie ist ein  
 Mangel an häßlichen Auswüchsen,  
 oder überflüssigen und der angebor-  
 nen Schönheit hinderlichen Zierra-  
 then — zum Theil ist sie eine Leerheit,  
 die der Geist mit einigem Mißvergnü-  
 gen in sich fühlet, und sich daher be-  
 strebt, sie auszufüllen. Deswegen  
 sind naive Personen allezeit neugierig,  
 wie wir dieses an Miltons Eva, an  
 Zilia, Sunith oder Dina sehen kön-  
 nen

Es ist nothwendig mit dem Naiven  
 in Sitten und Gemüthsbewegungen  
 verbunden, daß die Personen, welche so  
 glücklich sind, Igleichsam unter den Flü-  
 geln der Natur zu leben, von einer gros-  
 sen Menge Sachen und Namen, welche  
 letztere zum Theil nichts, zum Theil  
 nichts gutes bezeichnen, gar nichts  
 wissen.

wissen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher seyn, als die unfrige. Sie wissen nichts von einer unzählbaren Menge überflüssiger Nothwendigkeiten, nichts von eben so vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böse Neigungen und Absichten zu masquiren, oder wenigstens das Ohr mit dem Laster zu versöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Namen, ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz besondere Wendungen. Dieses ist die vornehmste Ursach, warum die Sprache der Naiwete so einfältig, eigentlich und ausdrückend ist; so wie sie, als ein wahrhaftes Bild ihres schönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmutz, und edel bey aller Nachlässigkeit ist. Uebrigens würde man sich irren, wenn man dieser einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigne Figuren, und je naiwer eine Person ist, desto lebhafter wird sie ihren Affect von sich geben, weil er gut ist, und sie sich nicht scheuen darf, ihn sehen zu lassen.

Woher kommt es, daß die moralische Naiwete, einer Zilia z. E. oder der stiegenden Sunith, uns so stark und bis zur Entzückung gefalle? Ohne Zweifel daher, weil nichts schöner ist, als die wahre Unschuld einer Seele, die sich immer entblößen darf, ohne beschämt zu werden. Ein solcher Anblick muß nothwendig unserm moralischen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naiwete giebt, so wollen wir diejenige, welche aus der wahren Unschuld entspringt, das erhabene Naiwe nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der schönen Natur abgemessen werden. Denn es muß

auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und der alten rosenbekränzten Anacreon übrig seyn.

Die Minnegesänge aus dem XIII Jahrhundert sind reich an Beyspielen naiwer Passionen und Ausdrücken derselben. Die Sitten der damaligen Zeit müssen, nach allen Urkunden, die uns von der Regierung des vor trefflichen Schwäbischen Hauses übrig geblieben sind, von ihrer ehemaligen Raubigkeit und Wildheit gerade so viel verloren haben, daß sie bey ihrer Einfalt und Bescheidenheit, Nettigkeit und eine gefällige ungekünstelte Wolanständigkeit besitzen konnten. Die meisten der Liebesgedichte werden von dem Geist der sitzamen und inbrünstigen Liebe befeelt. Diese Sängler kennen die Sprache der Empfindungen, wie es scheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwunderliche Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm seyn werde, N. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil füsse Minne du hast mich betwungen  
 Dafs ich muos singen der vil minneklichen  
 Nach der min Herze je hat da hergerungen  
 Du kan vil sueffe dur min Ougen slichen  
 Al in min Herze lieplich unz ze gerunde  
 Wand ane Gott nieman erdenken konte  
 So lieplich lachen von so roten Munde.

Ich wolde ir gefangen sin gerne unverdrossen  
 So dafs si mich dort folde  
 In blanken Armen haben geschlossen.

Niemer

Niemer könd ich min leit gere-  
chen

An der truten bas  
Ihr Mündel küßt ich und wolde  
Sprechen  
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin also minne wise  
Und ist mir so rechte lieb ein Wip  
Das ich in dem Paradyse  
Niht so gerne wisse minen Lip  
Als da ich der guoten folde sehen  
In ir Ougen minneklichen  
Da möhte lieblich Wunder mir ge-  
sehen.

Ich wande ich iemer folde lachen.  
Do ich dich Frouen lachen sah &c.

Ir vil lichten Ougen blig  
Wirfet hoher Froeiden vil  
Ir gruos der git selde und ere  
Ir schone dü leit den strik  
Der Gedanke vahen will  
Des git ir Gedanke lere  
Mit zuht das irs nieman wissen sol  
Swes gedenken gegen ir swinget  
Minne den so gar betwinget  
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich gestehe Ihnen mit einem jeden Le-  
ser, der die feinen Schönheiten der  
einfältigen Natur empfinden kann,  
daß die Fabeln und Erzählungen des  
Hrn. Sellert, die Sie so sehr lieben,  
größtentheils sehr naïv erzählt sind.  
Gar ofte entsteht diese Naivete aus  
den Gedanken selbst, und der aufrich-  
tigen kunstlosen Ausbildung derselben;  
manchmal aber scheint sie bloß in dem  
Ausdruck oder in der Wendung zu lie-  
gen, die aber nicht etwa so neu und  
sonderbar ist, wie bey den Minne-  
sängern, sondern bloß in der genauen  
Nachahmung der gemeinen und  
manchmal pöbelhaften Art zu reden  
oder zu erzählen besteht, wie man  
aus der Erzählung vom Bauer und  
seinem Sohn, der Mißgeburt, vom  
betrübeten Wittwer, und einigen an-

dern siehet. Viele halten diese Fa-  
beln und Erzählungen, vornehmlich  
um der vielen Fragen, Einwürfe,  
satyrischen Parenthesen, kleiner lusti-  
ger Anmerkungen u. die in der Erzäh-  
lung mit eingeschoben werden, für  
sehr naïv. Ein jeder erinnert sich,  
daß er wichtige und lustige Köpfe in  
seiner Bekanntschaft gehabt hat, die  
ohngefähr so auf diese Art erzählen.  
Man hält deswegen diese Art der Er-  
zählung für sehr natürlich. Die Le-  
ser von gesundem Geschmat mögen  
entscheiden, ob der Verfasser der Er-  
zählungen, die einfältige, ungeschmüt-  
te, leichte, aber edle Sprache der Er-  
zählung nicht besser getroffen habe.  
Man kann übrigens mit Grunde sa-  
gen, daß ein guter Theil der Erzäh-  
lungen des Hrn. Sellerts von solchem  
Inhalt sind, daß sie dergleichen  
Hierrathen und Franssen sehr nöthig  
haben, und daß der allgemeine Bey-  
fall zu allen Zeiten nothwendiger  
Weise auf seiner Seite seyn muß.

Mich deucht, man könne die naïve  
Schreibart gar füglich und im Gegen-  
satz mit der gekünstelten und gezier-  
ten, mit jenem angenehmen Mädchen  
vergleichen, dessen natürliche Schön-  
heiten und unerworbene Reizungen  
den Cherea beyrn Terenz so sehr ent-  
zünden.

Haud similis virgo est virginum no-  
strarum, quas matres student

Demissis humeris esse, victo pe-  
dore, ut gracilæ sient

Si qua est habitior paulo, pugilem  
esse ajunt, deducunt cibum

Tametsi bona est natura, reddunt  
cultura junceas

— — Sed istæc nova figura oris

Color verus, corpus solidum et  
succiplenum.

Natur.

für die muth-  
Virgils und der  
Anacreon übrig

aus dem XIII  
h an Beyspielen

Ausdrückungen  
in der damaligen  
allen Urkunden  
ierung des vor-  
en Hauses übrig  
hrer ehemaligen  
heit gerade se-  
daß sie bey ih-  
beidenheit, Ne-  
ge ungetünstelt  
sigen konnten  
esgedichte wer-  
r sitzamen und  
besetzt. Diese  
prache der Em-  
heint, aus Er-  
t verwunderfa-  
eue anmuthige  
an häufig bey  
daß es Ihnen  
n werde, M. H.  
e Proben davon

haft mich be-  
twungen  
en der vil min-  
neklichen  
e je hat da her  
gerungen  
dur min Ougen  
slichen  
olich unz ze ge-  
runde  
eman erdenken  
konte  
von so roten  
Munde.

en sin gerne un-  
verdrossen  
folde  
n haben ge-  
schlossen.

Niemer

## N a t u r.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, die verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes in einen einzigen Begriff zu fassen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in so fern man sie als Wirkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansiehet, die durch keine nur in besondern Fällen sich aussernde Ueberlegung, zu besondern Absichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und versteht bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Wirkungen darunter. Was aber in der Welt geschieht durch Kräfte, die nicht ursprünglich darin vorhanden sind; was sein Daseyn, oder seine Beschaffenheit von besonderer, nicht auf das allgemeine System abzielender Ueberlegung; oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widersprechenden Zufall hat; dieses alles wird der Natur entgegengesetzt. Dergleichen Dinge sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Wirkungen seltsam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.

Als wirkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; als Wirkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zweck auf das vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher

kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennet man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhängend ist, als wann die Natur selbst es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. In jedem besondern Werke dieser großen Meisterin findet er die genaueste Beobachtung dessen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehörer, und je ausgedehnter seine Kenntniß der Natur ist, je mehr hat er Fälle vor sich, wo immer dieselben allgemeinen Grundsätze des Vollkommenen und des Schönen in verschiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders seyn, als das System der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas bloß phantastisches, das keinen wahren Grund hat, und woraus nie etwas gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau bestimmte Absicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darstellung irgend eines einzelnen Theiles. Wol dem Künstler, der ihr darin folget, und jeden einzelnen Zug seines Werks aus dem Zweck des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt sie allemal so, daß das Wesentliche von dem weniger Wesentlichen unterstüßt und gestärkt wird; selbst dieses weniger Wesentliche ist so sehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringste Kleinigkeit wesentlich

lich scheint. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es seyn sollte. In Absicht auf die äußerliche Form ist jedes so angeordnet, daß es sogleich als ein für sich bestehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile sind allemal in dem vollkommensten Ebenmaasse gegen einander, und ähnliche Theile sind immer symmetrisch gestellt. Daneben beobachtet die Natur überall eine so vollkommene Uebereinstimmung alles Außerlichen, mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Gestalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenschaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menschliche Körper, als das höchste der sichtbaren Schönheit, ist von den besten Lehrern der Kunst jedem Künstler zum Muster empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben so wol zur Regel nehmen, wenn es nicht am schicklichsten wäre das zu wählen, was am deutlichsten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieses Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; diese wenigen Winke sind hinlänglich, einen nachdenkenden Künstler zu überzeugen, daß er die Natur zu seiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch seine Bestimmung und den allgemeinen Zweck, worauf der Künstler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannt Absichten, die sich zuerst auf das Ganze, und denn auch, so weit es mit jenem bestehen kann, auf jedes Einzelne erstrecken. Der Mensch ist unendlich viel zu schwach, um auf das Ganze zu wirken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey seinem Geschlechte bleibe, und auch da ist ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Absichten der Natur zu unterstützen. Des Künstlers besonderer Beruf ist

auf die Gemüther zu wirken, und zu diesem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat sehr viel gethan, den sittlichen Menschen vollkommener zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Bösen abzu ziehen. Aber da dieses nicht das einzige war, worauf sie zu arbeiten hatte, und da der Mensch eigene Kräfte besitzt auf dem Weg zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeigt hat, fortzugehen, so hat sie sich begnügt ihm die Anlage und verschiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen besondern Fall zum Beispiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache selbst überließ sie ihm zu erfinden und zu vervollkommen. Eben so hat sie ihm die Anlagen zu einem guten, geselligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er selbst muß ihn ausbilden. Und hierin ist der Künstler im Stande sein Genie auf die edelste Weise zu brauchen, und seine Arbeit zu einem wirklich erhabenen Zweck zu richten; wehe ihm, wenn er diesen Zweck verkennt, und die hohe Würde seines Berufs, die Natur in ihren Absichten zu unterstützen nicht fühlt!

Höchst wichtig müssen auch dem Künstler die innern Winke der Natur in seinem Verstand und in seinem Herzen seyn. Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der sittlichen Welt, nebst fleißiger Uebung dazu, so ist der Künstler gebildet. Er würde in seinem Geschmak immer sicher seyn, und sein Verfahren würde ihn immer zum Zweck führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entstehen, erstift würden. Alle vorzügliche Werke

ren Werken als gut, alles einen, daß weder ein Angel darin ist, man auch künstlich, wenn darin gezwungen und menhangend ist, selbst es gemacht

er Natur ist des die Schule des Regel der Kunst edem besondern Meisterrin findet bachtung dessen nheit und kann id je ausgeübter Natur ist, je or sich, wo im men Grundzüge id des Schönen ngen und Arten Deswegen kann Kunst nichts am System der Ne Beobachtung er Natur abge de Regel des us dieser Beob vergelitet wor phantastisches, rund hat, und gutes erfolgen

nie ohne genau oder in Hervor- Werks, noch eines einzelnen Künstler, der ihre einzelnen Zug dem Zweck des In Anordnung sie allemal so, on dem weniger st und gestärkt niger Wesent- nit den Haupt- af alles, bis ichtigkeit wesent- lich

Werke der schönen Künste sind in ihren wesentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung dessen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichste Kopf, wenn er unter Sophisten lebr, auch von Subtilitäten angesteckt wird; so kann auch der Künstler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beispiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in seinem Innern spricht, getreu zu seyn, so warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung solcher Werke, die nicht von seinem eigenen unverdorbenen Gefühl, sondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunsttrichter, oder ein schon lange von der Bahn der Natur ausgewichenenes Publicum ihnen gegeben, zu Mustern aufgestellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erste Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunst, die fürtrefflichsten Werke hervorbringer? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künstler dieser Periode von der Natur berufen, sich an die Natur halten, da die, welche in spätern Zeiten entstehen, entweder bloß aus Nachahmung Künstler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verstandenen Mustern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poesie, Malerey, oder zur Musik in dir fühlst, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Fühlerin. \*)

Wir müssen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrach-

\*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

ten, in welchem der Künstler den Stoff zu seinem Werk, oder doch etwas findet, nach dessen Aehnlichkeit er sich selbst seine Materie bildet. Der allgemeine Zweck aller schönen Künste ist, wie wir oft angemerkt haben, vermittelst lebhafter Vorstellung gewisser mit ästhetischer Kraft versehener Gegenstände, auf eine vortheilhafteste Weise auf die Gemüther der Menschen zu wirken. Da dieses offenbar auch eine von den wolthätigen Absichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausschmückung ihrer Werke gewesen; und da sie in ihren Verrichtungen von der höchsten Weisheit geleitet worden; so finden sich auch unter diesen Werken alle Arten der Gegenstände, die zu jenem Zweck dienlich sind. Der Künstler hat also nur für jeden besondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig ist, nicht gerade so in der Natur findet, welches gar wol geschehen kann, da sie nach allgemeinen Absichten handelte; so kann er nach dem Muster der vorhandenen Gegenstände, andere bloß zu seinem Zweck eingerichtete, durch sein eignes Genie bilden. Für beyde Fälle ist ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und sittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchst nothwendig. Da die glückliche Wahl der Materie den meisten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunst hat; so ist dem Künstler nichts mehr zu empfehlen, als eine unablässige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er seine äußern und innern Sinnen gespannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; diese, damit er allemal genaue Kenntniß von der Wirkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenstand unter den

Künstler den  
 oder doch et-  
 en Ähnlichkeit  
 Materie bildet,  
 aller schönen  
 oft angemerket  
 hafter Vorstel-  
 hetischer Kraft  
 , auf eine vor-  
 die Gemüther  
 en. Da dieses  
 den wohlthätig-  
 tur, bey Her-  
 schmückung ih-  
 nd da sie in ih-  
 der höchsten  
 den; so finden  
 in Werken alle  
 e, die zu je-  
 Der Künst-  
 eben besondern  
 es ihm dienet;  
 was ihm nöthig  
 der Natur fin-  
 eschehen kann,  
 Absichten han-  
 dem Muster  
 stände, andere  
 eingerichtete,  
 bilden. Für  
 te genaue und  
 der in der kör-  
 Natur vor-  
 er in ihnen lie-  
 notwendig.  
 l der Materie  
 dem Werth ei-  
 rks der Kunst  
 r nichts mehr  
 ne unablässige  
 er Schöpfung  
 id ihrer Kräf-  
 ; er seine äus-  
 nen gespannt  
 m von allen  
 ihm vorkom-  
 entgehe; die-  
 genaue Kennt-  
 bekomme, die  
 nstand unter  
 den

den alsdenn vorhandenen Umständen  
 auf ihn machet. Dieses ist der ein-  
 zige Weg das Genie zu bereichern,  
 und ihm für jeden Fall, da es für  
 die Kunst arbeitet, den nöthigen  
 Stoff an die Hand zu geben. Man  
 höret oft von reichen Genien und er-  
 finderischen Köpfen sprechen, die in  
 den schönen Künsten groß geworden.  
 Diese sind keine andere, als die fleis-  
 sigsten und scharfsinnigsten Beobach-  
 ter der Natur. Ein solcher war vor-  
 züglich Homer; dessen scharfem Au-  
 ge (was man auch von seiner Blind-  
 heit sagt) nichts entgieng. Daher  
 der überschwengliche Reichthum sei-  
 ner Vorstellungen.

Es giebt Künstler, welche die Na-  
 tur nur durch die zweyte Hand ken-  
 nen; weil sie sie nicht in dem Leben  
 selbst, sondern in den Werken andrer  
 Künstler beobachtet haben. Diese  
 werden, was für Geschicklichkeit zur  
 Kunst sie sonst haben mögen, alle-  
 mal nur schwache Nachahmer bleiben,  
 die höchstens ihre eigene Manier in  
 Bearbeitung der Dinge haben. Aber  
 man merkt es, daß sie die Natur  
 nicht selbst gesehen; ihre Gegenstän-  
 de sind entlehnet, und die Darstel-  
 lung derselben hat das Leben nicht,  
 das die wahren Meister, die nach  
 der Natur gezeichnet haben, ihnen zu  
 geben vermochten. Es ist sehr natür-  
 lich, daß ein in der Natur vorhande-  
 ner Gegenstand lebhafter rühret, als  
 sein Schattenbild, das man aus Er-  
 zählung, oder Nachzeichnung be-  
 kommt: ist aber der Künstler selbst  
 weniger gerührt, so muß nothwen-  
 dig seine Zeichnung weniger Kraft  
 und Leben haben. Man kann alle Ge-  
 schichtschreiber, die Schlachten und  
 Aufruhr und Tumulte beschrieben  
 haben, auswendig wissen, ohne da-  
 durch so viel gewonnen zu haben, ei-  
 nes dieser fürchterlichen Dinge mit  
 wahrer Lebhaftigkeit zu schildern;  
 dazu gehört nothwendig eigene Er-  
 fahrung. So ist es mit jeder Vor-  
 zweyter Theil.

stellung und mit jeder Empfindung.  
 Darum ist das Studium der Natur  
 immer die Hauptsache jedes Künstlers.

Es trifft sich gar ofte, daß der  
 Künstler den ihm nöthigen Gegen-  
 stand in der Natur nicht gerade so  
 antrifft, wie er ihn braucht. Denn  
 er hat nicht eben gerade den so be-  
 stimmten Zweck, den die Natur bey  
 Hervorbringung des Gegenstandes  
 gehabt hat. Da stehen ihm zwey  
 Wege offen sich zu helfen. Entwe-  
 der bildet er sich aus dem mit seiner  
 Absicht am nächsten übereinstimmen-  
 den Gegenstand ein Ideal; so mach-  
 ten es die griechischen Bildhauer,  
 wenn sie Götter, oder Helden abzu-  
 bilden hatten \*); oder er braucht sei-  
 ne, durch lange Beobachtung genug  
 bereicherte Phantasie, um sich selbst  
 den nöthigen Gegenstand zu erschaf-  
 fen. Aber da muß er sich genau an  
 die Horazische Regel: *Ficta sunt  
 proxima veris*, halten; sonst schaf-  
 fet er ein Hirngespinnst, ohne Kraft  
 und ohne Leben. In solchen Erdich-  
 tungen kann keiner glücklich seyn, der  
 nicht durch eine lange, dabey scharfe  
 Beobachtung der Natur ein sicheres  
 Gefühl von dem eigentlichen Geprä-  
 ge, das natürliche Gegenstände derselben  
 Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunstrichter, die dem  
 Künstler ratben, die aus der Natur  
 gewählten Gegenstände zu verschö-  
 nern. Aber wo ist der Mensch,  
 der dieses zu thun im Stande wäre,  
 da auch der beste Künstler die Schön-  
 heit der Natur nie völlig zu erreichen  
 vermag? Meynen diese Kunstrich-  
 ter, daß man ofte von dem, was der  
 in der Natur gewählte Gegenstand  
 hat, etwas verändern, oder weglassen,  
 oder etwas, das er nicht hat,  
 zusetzen soll; so drücken sie sich nicht  
 schicklich aus. Wer würde sagen, daß  
 der den Cicero verschönert hätte, der  
 einen

\*) S. Ideal.

einen Gedanken, ein Bild von diesem Redner geborget, aber ihm, da seine Absicht bey dem Gebrauch desselben etwas von der Absicht, die der Redner hatte, verschieden ist, eine andre Wendung gegeben, oder etwas darin weggelassen hätte? Wo soll der Künstler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie; so muß er, wenn er volle Wirkung thun soll, durch die Geschicklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhängend und wahr seyn. Hierüber aber wird im nächsten Artikel mehr vorkommen.

## Natürlich.

(Schöne Künste.)

Dieses Beywort giebt man den Gegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Wirkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sache in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht; eine Beschreibung, die Vorstellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir sie gesehen hätten; der Gesang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, järtlichen, zornigen Aeußerungen einer von wirklichen Leidenschaften durchdrungenen Person — Alles dieses wird natürlich genannt. Bisweilen wird auch insbesondere, das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte bezeichnet; weil in der That alles, was die Natur unmittelbar bewirkt, diesen Charakter

an sich hat. Daher kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunst nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdecken kann, abgepaßt, sondern so da ist, oder so geschieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menschen natürlich, der sich in seinen Reden, Gebärden, Bewegungen, mit vollkommener Einfachheit, ohne alle Nebenabsichten, ganz seinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewisse gelernte Weise handeln müsse.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen. Diese beyden Sätze verdienen etwas entwickelt zu werden.

Der Zweck der schönen Kunst macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die uns interessieren, die unsre Aufmerksamkeit fesseln, und denn die besondere ihrem Zweck gemäße Wirkung auf die Gemüther thun. Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, davin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers: die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit, darans alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns interessieren sollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns



kann man auch natürlich nennen, t aus der Natur durch seine Dichtung, wenn er ihm Natur zu geben

unft nennet man keinen Zwang nach Regeln, die er entdecken kann, so da ist, oder so gerade, einfache nur zu erkennen an den Menschen in seinen Reden, in seinen Handlungen, mit vollkommener ohne alle Nebenem Gefühl überdenken, daß er in dieser Weise han-

ist eine der vorzüglichsten der Werke der Natur, dem es das ist, was es diese Eigenschaft hat, uns zu überzeugen, daß die Natur zu werden.

schönen Künstlers, daß uns Gegeben werden, die unsere Aufmerksamkeit, denn die besondere Wirkung un. Nun ist zweitens vorhanden menschlichen Genies Harmonie, als wenn, darin einmüthig ist, und dem die Natur hat die Empfindsamkeit der Begierden erstens Schöpfung vorhanden, die uns in sich abgepaßt; und nicht, als für die Natur selbst für uns

niß gemacht sind. Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Wirkung von seinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts schmarmsches, nichts phantastisches, der Natur widerstreitendes vorlegen soll; sondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Wirkung zu thun. Sie müssen uns täuschen, daß wir ihre Wirklichkeit zu empfinden vermeynen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Gesicht hält, und sich anstellt, als ob man weinte; aber erwachsene Menschen würden dabey den Betrug bald merken. Diese zu täuschen erfordert eine genauere Nachahmung des Wirkens.

Daher geschieht es gar ofte, besonders im Schauspiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter, oder von der schlechten Vorstellung des Schauspielers, eine der abgezielten gerade entgegenstehende Wirkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, und verdrücklich wird, wo man sollte lustig seyn. So sehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Wirkung der künstlichen Gegenstände vernichten. Es geschieht in dem Leben nicht selten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unschicklicher und unnatürlicher Umstand Lachen erwekt: wie viel leichter muß dieses bey bloß nachgeahmten Scenen dieser Art geschehen? Darum erfordert das Drama, vornehmlich die höchste Natur sowol in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, da der geringste unnatürliche Umstand alles so leicht verderbt.

Aber auch ohne Rücksicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Wirkung, hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommenen Ähnlichkeit. Ein Gegenstand, der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeigt haben. \*) Da das Interesse des Künstlers erfordert, daß sein Werk gefalle, so muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber höchst schwer ist dieser Theil der Kunst: denn in den meisten Fällen hängt das, was eigentlich dazu gehört, von so kleinen und in einzeln beynahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechische Maler nach vielen vergeblichen Versuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth gesetzten Pferdes natürlich vorzustellen sey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinsel gegen das Gemälde warf, bewirkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend gewesen. Die völlige Erreichung des Natürlichen scheint allerdings das Schwerste der Kunst zu seyn.

In Handlungen, die sich zur epischen und dramatischen Poesie schicken, wird die Verwickelung und allmächtige Auflösung ofte durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammen genommen, das Ganze bewirken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder sezet er einen falschen an die Stelle eines wahrhaften, so wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehört, anbringen will, wird er schwerfällig, oder verworren. Darum ist es so sehr schwer, im Drama das Natürliche

\*) S. Ähnlichkeit.

nürliche in Anlegung der Fabel und Entwicklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge französischer Schauspiele werden gleich vom Anfang schwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verschiedenes bemerken zu lassen, wodurch das folgende natürlich werden sollte. Es ist nicht genug, daß im Drama alles da sey, was die Folge der Handlung bestimmt; es muß auf eine ungezwungene Weise da seyn. Dieses wußten Sophokles und Terenz am vollkommensten zu veranstalten. Euripides aber wird nicht selten durch die Ankündigung des Inhalts in den ersten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist das Natürliche oft ungemein schwer zu erreichen. Entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schwer zu bemerken, oder es ist schwer, sie, ohne steif zu werden, zu schildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art nur großen Meistern. Unter unsern einheimischen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieser sittlichen Gegenstände so vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopstock, noch Gessner ihr Verdienst hierin streitig machen. In Leidenschaften ist Shakespear vielleicht von allen Dichtern der glücklichste Schilderer. Ueberhaupt aber können in Absicht auf das Natürliche in allen Arten der dichterischen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles, als vollkommene Muster vorgestellt werden. In zärtlichen Leidenschaften aber steht Euripides keinem nach.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne vorher eine wichtige hier einschlagende Materie zu berühren. In sittlichen Gegenständen giebt es eine rohere und eine feinere Natur;

jene herrscht unter Völkern, bey denen die Vernunft sich noch wenig entwickelt hat; diese zeigt sich in sehr verschiedenen Graden nach dem Maße, nach welchem die Künste, Wissenschaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen sittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenschaften eines Hurons sind weit heftiger, seine Unternehmungen kühner, als sie in ähnlichen Umständen bey einem Europäer sind. So sind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrücklicher, als man jetzt unter uns ist. Seit kurzem scheinen einige deutsche Dichter und Kunstrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetischen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir schon an einem andern Ort \*) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den besondern Zweck seines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenstände darnach zu bestimmen. Ist es seine Absicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren sollen; so mag er immer den Stoff aus der rohesten Natur nehmen: wir werden seine Schilderungen mit Vergnügen sehen, und sie werden uns zu verschiedenen Betrachtungen über die menschliche Natur Gelegenheit geben; so wie die Erzählungen der Reisebeschreiber, die unter die wildesten Völker gerathen, oder in die außerordentlichsten Unglücksfälle gestürzt worden sind, uns in Erstaunen setzen, und mancherley Betrachtungen veranlassen. Wir werden solche Gedichte lesen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Orians und Theokrits lesen. Aber so bald der Dichter nicht bloß interessant, sondern

\*) S. Nachdruck.

Söldnern, bey de  
noch wenig ent  
iget sich in sehr  
nach dem Maas  
Künste, Wissen  
art und die Sit  
ner langen Bear  
ben. In der ro  
liegt mehr Stär  
in eines Hurons  
seine Unterneh  
sie in ähnlichen  
n Europäer sind  
rs Krieger in ib  
tiger und in ih  
er, als man ig  
ter kurzem scheinen  
ter und Kunst  
zu machen, jene  
n ihrer vorzügli  
etischen Schilde

Dagegen haben  
andern Ort \*)  
vorgebracht. Hier  
dass überhaupt  
ondern Zweck sei  
überlegen hat, um  
stände darnach zu  
eine Absicht bloße  
sachen, die durch  
wirklichen Empfin  
t; so mag er im  
der rohesten Na  
werden seine Schil  
nügen sehen, und  
verschiedenen Be  
menschliche Na  
n; so wie die Er  
eschreiber, die un  
ker gerathen, oder  
hsten Unglücksfä  
ind, uns in Er  
mancherley Be  
ssen. Wir wer  
esen, wie wir die  
Homers, Ohians  
Aber so bald  
bloß interessant,  
sondern

sondern nützlich seyn will; so muß er  
bey der Natur bleiben, wie sie sich  
igt unter uns zeigt. Es ist schwer  
lich abzusehen, was für einen Nutzen  
ein Drama auf einer europäischen  
Schaubühne haben könnte, dessen  
handelnde Personen Cariben, oder  
Huronen in ihrer wahren, höchst kräf  
tigen Natur wären. Zum Unterricht  
für den Philosophen, der gerne den  
Menschen in seiner rohesten Natur  
vollkommen gut geschildert zu sehen  
wünscht, könnte das Werk aller  
dings dienen. Aber dieses liegt aus  
ser dem Zweck der schönen Künste.

Ich weiß wol, daß man die fran  
zösischen Tragödiendichter durchge  
hend darüber tadelt, daß sie griechi  
schen Helden französische Sitten und  
Charaktere geben. Aber ihre Trauer  
spiele würden darum noch nicht besser  
seyn, wenn sie einen Agamemnon  
und andre Personen aus jener Zeit  
nach der Wahrheit schilderten. Der  
Fehler liegt in der Wahl des Stoffes  
selbst, der sich für Frankreich und für  
die Sitten des Landes nicht eignet.  
Je mehr eine Nation ihre Sitten  
durch Vernunft und Geschmack verfei  
nert hat, je mehr müssen auch die  
Werke der Kunst diese Stimmung  
haben, wenn sie einen der Kunst an  
ständigen Zweck erreichen sollen.

## Nebenseiler.

(Baukunst.)

Die neben den Säulen, oder Haupt  
pfeilern einer Bogenstellung stehenden  
kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen  
aufstehen. Die Art, wie sie ange  
bracht werden, ist in der im Artikel  
Bogenstellung befindlichen Zeichnung  
zu sehen. In Bogenstellungen sind  
sie wesentliche Theile, weil sie die Bo  
gen unterstützen müssen. Sie best  
hen, wie die Hauptpfeiler, aus drey  
wesentlichen Theilen, dem Stamm,  
dem Fuß, und dem Knauff, der hier  
Kämpfer, oder Imposi genennt wird.

Aber der Fuß der Nebenseiler ist al  
lemal ohne Glieder, und eine bloße  
Plinthe, der Kämpfer aber wird nicht  
nach Art des Knauffs der Säulen  
oder der Hauptpfeiler, sondern nach  
der Art eines bloßen Gesimses ge  
macht. Was übrigens wegen der  
Höhe und Verhältnissen der Neben  
pfeiler zu beobachten ist, kommt in  
den Artikeln Bogenstellung und Käm  
pfer vor.

## Nebensachen.

(Schöne Künste.)

Sind Sachen, die in Werken der  
Kunst der Hauptsache, wodurch die  
abgezielte Vorstellung wirklich er  
weckt wird, noch beygefügt werden.  
In einem historischen Gemälde sind  
die handelnden Personen die Haupt  
sache; sie allein, ohne irgend etwas  
hinzugefügtes, erwecken die Vorstel  
lung der Handlung, die der Zweck des  
Mahlers war. Was zur Scene ge  
hört, ist Nebensache. Im Drama  
sind die Personen, ohne welche die  
Handlung nicht vollständig könnte  
verrichtet werden; ihre Charaktere,  
Anschläge und Unternehmungen, wo  
durch der Ausgang der Sache seine  
Bestimmung bekommt, die Hauptsach  
en. Der Ort, wo die Handlung  
geschieht, die Personen, die in der  
Natur der Handlung, in den Ver  
wicklungen, Auflösungen und im Aus  
gang derselben nichts ändern, sind  
Nebensachen.

Es ist eine Hauptregel, die man je  
dem Künstler vorschreibt, und deren  
Gründlichkeit in die Augen fällt, daß  
sie durch Nebensachen die Wirkung  
der Hauptsachen nicht schwächen sol  
len. Dieses geschieht aber allemal,  
wenn die Nebensachen hervorstechend,  
oder durch irgend etwas so merkwür  
dig sind, daß sie die Aufmerksamkeit  
von der Hauptsache abziehen. So  
wie eine schöne Person sich schadet,  
wenn sie in einem Puz erscheint, der  
das

das Auge vorzüglich anlocket, daß die Lust, die ihr wesentliche Schönheit zu betrachten, geschwächt wird; so geht es auch mit den Werken der Kunst. Es giebt Portraitmahler, die gewisse Nebensachen in der Kleidung, oder dem, was zum Hutz gehöret, mit so großem Fleiß bearbeiten, oder so hervorstechend anbringen, daß die Aufmerksamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptsache, dem Gesichte und der Stellung der Person entzogen wird.

Der Künstler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, sehr wohl, wenn er sich gar aller Nebensachen, außer denen, wodurch die Hauptsachen vortheilhafter erscheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfalt der Natur, die nichts überflüssiges in ihre Werke bringt. Gerade so viel, als genug ist; sollte die Maxime jedes Künstlers bey Erfindung und Bearbeitung seines Stoffs seyn. Der Dichter, der zu einer Vorstellung gerade so viel Begriffe zusammengestellt hat, als zu Erreichung des Zwecks nöthig waren, soll nichts mehr zur Zierrath einschleichen. Der dramatische Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Personen zusammengebracht hat, soll nie auf mehrere denken, um die Schaubühne anzufüllen, vielweniger um Zwischenacten anzubringen.

Bisweilen scheint es zwar, daß die Nebensachen nothwendig seyen, um den Hauptsachen mehr Zusammenhang, oder mehr Klarheit zu geben: vielleicht aber kommt es bloß daher, daß der Künstler es in der Anlage der Hauptsachen versehen hat. Der Mahler, der die Anordnung seines Gemäldes nicht mit genügsamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich ofte finden, daß es eine Gruppe von Nebensachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über seine Anordnung hätte ihm vielleicht

eine solche finden lassen, die ihn dieser Nebensache überhoben hätte.

So findet man ofte in dramatischen Stücken, daß dem Dichter bey seinem Plan und bey seiner Anordnung Nebenpersonen nöthig gewesen, die dem Zuschauer gewisse Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht so verständlich wäre. Aber vielleicht ist diese Nothwendigkeit eben aus Mangel einer schicklichen Anordnung entstanden.

Wie dem aber sey, so muß der Künstler sorgfältig darauf bedacht seyn, die ihm nöthigen Nebensachen so zu stellen und zu bearbeiten, daß sie nicht mehr wirken, als sie wirken sollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch sehen, daß gute Mahler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebensachen allemal mit überlegter Nachlässigkeit bearbeitet haben, damit sie das Auge nicht zu sehr anlockten. Sicherer aber ist es, wenn man sie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichsten sind die Nebensachen, die zur Hauptsache gar nichts beytragen, oder bloß da sind, um das Magere, das in der Hauptsache auffällt, durch irgend etwas zu ersetzen. So siehet man in so vielen Comödien Bediente oder andere Nebenpersonen, und so manche von ihnen gespielte Zwischenacten, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptsache zu machen, wegzreifen könnte. Der Dichter südte sein Unvermögen durch die Hauptsache hinlänglich zu interessiren, und warf solche Nebensachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauspiel selbst kommen in der Kleidung der Personen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebensachen vor. Auch da ist es höchst nöthig, sie nicht glänzend oder hervorstechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptsachen verdunkelt werde.

Neu.

## Neu.

(Schöne Künste.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art sie auch seyn, haben wenig Kraft die Aufmerksamkeit zu reizen; man begnügt sich einen Blick darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollständigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenstand wirklich zu sehen, oder sich seiner bloß zu erinnern. Selbst Empfindungen, deren man gewohnt ist, verlieren ungemein viel von ihrer Stärke. Was uns aber neu ist, reizt die Aufmerksamkeit; ein Blick ist nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menschlichen Geist angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas gesehen haben, ganz zu sehen, und das Wohlgefallen Eindrücke zu fühlen, die wir noch nie oder selten gefühlt haben, erweket bey solchen Gelegenheiten ein Bestreben der Vorstellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenstand interessant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unsre Vorstellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenständen mischen sich unter das Bild der Sache auf den ersten Anblick viel Nebenvorstellungen, deren wir ebenfalls gewohnt sind. Daher entsteht im Ganzen eine ungemein stark vermischte und deswegen verworrene Vorstellung, in welcher nichts genau bestimmt ist. Das Neue kann keine, oder nur wenig Nebengriffe erwecken; deswegen wird die Aufmerksamkeit dabey nicht zerstreuet, und man ist im Stande das Bild, oder den Begriff des neuen Gegenstandes sehr bestimmt zu fassen.

Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizet, stärkeren und bestimmte-

ren Eindruck macht, als das Gewöhnliche derselben Art. Nur ganz fremd muß es nicht seyn; weil dieses nicht leicht oder geschwinde genug kann gefast werden. Völlig fremde Gegenstände, die wir mit keinen bekannten derselben Art vergleichen können, reizen ofte gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man sie gehörig fassen, oder erkennen werde: sie sind wie unbekante Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; sie liegen außer dem Bezirk unsrer Vorstellungskraft.

Aus dieser allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künstler die Regel ziehen, daß es nothwendig sey in jedem Werk des Geschmacks das Bekante, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie so ofte gelehrt wird, damit man überrascht und in Verwunderung gesetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überrascht seyn; sondern weil dieses ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich ist, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenstandes selbst, indem der Künstler uns einen wirklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. f. vorstellt; oder es liegt bloß in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgestellt wird: der Gesichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdrucks, können neu seyn. Der Künstler muß immer seinen Zweck vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorstellt, die Aufmerksamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu seyn, abmessen. Wenn ein bekannter Gegenstand, ein bekannter Gedanken gerade der beste zum Zweck ist, so wäre es nicht nur umsonst, sondern schädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es ist ofte genug, daß be-

kannte Sachen in einem neuen Lichte vorgestellt werden, oder wo auch dieses nicht nöthig ist, durch etwas Neues im Ausdruck die Kraft bekommen, die Aufmerksamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu seyn, kann leicht auf Ausschweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraschung durch das Neue, sondern die lebhaftere Vorstellung des Möglichen der Zweck der schönen Künste sey. Das Neue ist deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug ist. Selbst da, wo es auf die bloße Belustigung ankommt, ist es nicht selten angenehmer, einen bekannten Gegenstand in einem ganz neuen Lichte zu sehen, als einen völlig neuen vor sich zu finden. Die unmäßige Lust zum Neuen entsteht ofte bloß aus Leichtsinne. So müssen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben; weil sie nicht im Stande sind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue nützet ihm so wenig, als das Alte. Es kommt also bey Werken des Geschmacks nicht darauf an, wie neu, sondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht der Zweck, sondern nur eines der Mittel ist.

Man kann sehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn sie nur mit neuer Kraft gesagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weise vortragen, tödtet alle Wirkung, und ist gerade das, was dem unmittelbaren Zweck der schönen Künste am meisten entgegen ist, und dafür der Künstler sich am meisten in Acht zu nehmen hat. In diesen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich siehet man, daß die wichtigsten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringsten Eindruck wiederholt

werden; weil man sie in so sehr gewöhnlichen Worten und in so sehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß sie, so sündtreflich sie an sich selbst ist, ihre Kraft völlig verlieret, wenn sie zu geläufig worden ist; weil man sie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruck betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: so bald man ihrer zu sehr gewohnt ist, giebt man sich die Mühe nicht mehr, die nöthig ist, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone stehen, und giebt nicht auf das Achte, was man dabey empfinden sollte; weil man voraussetzet, daß man es empfinde. Darum ist es schlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunst jeder Theil, wenigstens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerksamkeit reizendes an sich habe.

Ohne Zweifel entsethet aus dieser Nothwendigkeit das Uebel, daß die schönen Künste, wenn sie eine Zeitlang im höchsten Flor gestanden, bald hernach ausarten. Es scheint, daß das Genie sich erschöpfe, und daß das mit gutem Geschmak verbundene Neue seine Schranken habe. Daber fallen denn die Nachfolger der größten Meister, um neu zu seyn, auf Wendungen, die zu sehr gekünstelt sind, und dadurch wird der Geschmak allmählig verdorben. Man hat sich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man sucht neu zu seyn.

Das Verdienst, oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Mensch hat seine Art zu sehen, aber nicht jeder getraut

sie in so sehr ge-  
nd in so sehr ab-  
vorträgt, daß  
gar nichts mehr  
von der Dicta-  
sie, so fürtreff-  
ist, ihre Kraft  
n sie zu geläufig  
n sie alsdenn nur  
en Ausdruck be-  
es aber jedem  
edanken: so bald  
vohnt ist, giebt  
nicht mehr, die  
s dabey zu den-  
ey dem Tone ste-  
auf das Ach-  
dabey empfinden  
oraussetzet, daß  
Darum ist es  
ig, daß in ei-  
f jeder Theil, we-  
einer Seite her,  
Aufmerksamkeit  
e.  
stehet aus dieser  
Uebel, daß die  
in sie eine Zeit  
r gestanden, bald  
Es scheint, daß  
köpfe, und daß  
omal verbundene  
n habe. Daber  
pfolger der größ-  
u zu seyn, auf  
sehr gekünstelt  
rd der Geschmak  
Man hat sich  
icht zu nehmen,  
Abwege gerathe,  
u zu seyn.  
ist etwas Neues  
as Gewöhnliche  
te zu zeigen, kön-  
ch erwerben, die  
n, in allen Din-  
n zu sehen, nach  
und Empfindun-  
eder Mensch hat  
aber nicht jeder  
getraut

getraut sich selbst zu urtheilen. Man-  
cher sieht auf das, was bereits Bey-  
fall gefunden hat, und sucht ihm so  
nahe zu kommen, als möglich ist.  
Dieses ist aber nicht der Weg neu  
und Original zu seyn. Es scheint,  
daß diese Furcht sich so zu zeigen, wie  
man ist, in Deutschland sehr viel gu-  
te Köpfe schwäche. Mancher ist weit  
sorgfältiger, sein Werk dem vorge-  
setzten Muster ähnlich, als nach sei-  
ner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künstler muß sich so  
lang im Denken, Empfinden und  
Beurtheilen geübet haben, daß er in  
diesen Dingen seiner eigenen Manier  
folgen kann. Aber er muß auch seine  
Grundsätze und seine Art zu empfin-  
den, mit andern so genau verglichen,  
und denn auf alle Weise auf die Pro-  
be gestellt haben, daß er sich selbst  
überzeugen kann, er gehe nicht auf  
Abwegen. Hat er dieses erhalten,  
so habe er den Muth, seine Art zu  
denken ungeschweht an den Tag zu le-  
gen, ohne sich ängstlich anzusehen,  
ob sie mit der gewöhnlichen Art an-  
drer Menschen übereinkomme. Füh-  
let er selbst, daß das, was er ge-  
macht hat, richtig und zweckmäßig  
ist; so bekümmere er sich weiter um  
nichts.

Um auch bey bekannten Gegen-  
ständen neue Gedanken zu haben, ist  
nothwendig, daß man selbst bey täg-  
lich vorkommenden Sachen seinen  
Beobachtungsgeist, seinen Geschmak  
und seine Beurtheilung eben so an-  
strenge, als wenn sie neu wären.  
Insgemein fallen uns, bey dem Anblick  
gewöhnlicher Gegenstände auch Ur-  
theile bey, deren wir gewohnt sind,  
und wir empfinden auf eine uns ge-  
wöhnliche Weise Gefallen oder Miß-  
fallen daran. Der Denker, und ein  
solcher ist jeder wahre Künstler, blei-  
bet dabey nicht stehen. Er prüft sein  
Urtheil und erforscht den wahren  
Grund seiner Empfindung; er sucht  
einen neuen Gesichtspunkt, die Sache

anzusehen, setzet sie in andre Verbin-  
dung, und so entdeket er gar oft eine  
ganz neue Art, sich dieselbe vorzu-  
stellen.

Außer diesem allgemeinen Mittel  
das Neue zu finden, giebt es viel be-  
sondere, die man durch aufmerksame  
Betrachtung der Werke guter Künst-  
ler leicht kennen lernt: für den Red-  
ner und Dichter hat Breitinger im I.  
Theile seiner critischen Dichtkunst  
verschiedene angezeigt, und mit Bey-  
spielen erläutert. Auf eine ähnliche  
Weise könnte man auch für andere  
Künste, die besondern Mittel oder  
Kunstgriffe neu zu seyn, angeben.  
So findet man, daß ein Tonsetzer ei-  
nem sehr gewöhnlichen melodischen  
Satz, durch eine etwas fremde Har-  
monie, einem andern durch mehr  
Ausdehnung, oder durch eine verän-  
derte Cadenz das Ansehen des Neuen  
giebt. Der Mahler kann leicht auf  
eine neue Art eine Geschichte behan-  
deln, die schon tausend mal vorge-  
stellt worden. Er wählt einen an-  
dern Augenblick, andre Nebenum-  
stände, stellt die Sachen einfacher,  
oder in einem andern Gesichtspunkt  
vor u. s. w. Es würde uns aber  
hier zu weit führen, wenn wir uns in  
eine umständliche Betrachtung der  
Mittel einlassen wollten. Nur noch  
eine Anmerkung wollen wir dem Künst-  
ler zu näherer Ueberlegung empfehlen.  
Er versuche von Zeit zu Zeit, auch der  
äußerlichen Form seiner Werke neue  
Wendungen zu geben. Die Schau-  
bühne hat dadurch viel gewonnen,  
daß man die ehemalige französische  
Form desselben von Zeit zu Zeit ver-  
lassen, und einige nach englischer Art  
ingerichtet hat. Aber es sind noch  
andre Formen möglich, wodurch der  
comischen Schaubühne mehr Man-  
nichfaltigkeit könnte gegeben werden.  
Dem Tonsetzer empfehlen wir vor-  
nehmlich das Nachdenken über neue  
Formen; da die gewöhnlichen in der  
That anfangen, etwas abgenutzt zu  
seyn

seyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen sich so sehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptstimme sich allein wird hören lassen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künsteleyen erscheinen, und wo Schlüsse erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils bloß zufällig sind. Unsere Dichtkunst hat ungemein viel gewonnen, seitdem zuerst Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopstok neue Formen und neue Versarten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in diesem besondern Fache der Dichtkunst alle neuern Nationen, und es ist zu wünschen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten versuchen.

### Niederschlag.

(Musik.)

Die erste Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Takt schlagen den Anfang jedes Takts mit Niederschlagen der Hand, oder des Fußes bezeichnen. Die Alten thaten dasselbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Artis, (der Aufschlag) genennt wurde. Der Ausdruck, ein Stück fange mit dem Niederschlag an, bedeutet also, daß der erste Takt des Stücks vollständig sey, und daß das Stück gleich den ersten Ton mit Nachdruck hören lasse \*)

Weil die mit dem Niederschlag eintretenden Töne nachdrücklich, oder mit Accenten angegeben werden, so sind auch die auf diese Zeit fallende Dissonanzen von stärkerer Wirkung, als die, welche im Aufschlag gehört werden. In diesem Falle befinden sich auch die Vorhalte, \*\*) mit denen

\*) ft.

\*\*) S. Vorhalt.

zum Ausdruck das meiste auszurichten ist; weil sie allezeit auf den Niederschlag fallen, da die wesentliche Septime sowol im Aufschlag, als im Niederschlag vorkommt.

### N i e d r i g.

(Schöne Künste.)

Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmacks braucht, so versteht man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geschmak des Höbels ist, nicht in so fern es einfach und ohne Kunst ist, sondern in so fern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geschmak und die innern Sinnen gelangen, so wie die äußern nur durch Übung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Angeübten unmerkliche Dinge, geführt zu werden. Wer diese Fertigkeit nicht erlangt hat, siehet und empfindet nur das größste, was auch dem Unachtsamsten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das sind, was sie in ihrer Art seyn sollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unschickliches oder Verkehrtes darin ist. Der Höbel staunt über Pracht, wo er sie sieht, wenn gleich weder Geschmak noch Schicklichkeit dabey beobachtet worden. So begnügt sich ein Mensch von niedrigem Stande, der nie an Reimlichkeit gewöhnt worden, an einer Weise, die seinen Hunger stillt, und übersieht das Unreimliche darin, wodurch sie Personen von Erziehung etelhaft seyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entstandene Bedürfnisse fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen sich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider ist:

und



und eben daher kommt es auch, daß solche Menschen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Personen von feinem Geschmack den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen sie nicht, und auf einem Gesichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können sie gar nichts lesen. Erst denn, wenn Zorn, oder Freude das ganze Gesicht verstellt, werden ihnen diese Leidenschaften merklich.

Hieraus wird sich der Charakter des Niedrigen in Gegenständen des Geschmacks leicht bestimmen lassen. Man muß stufenweise von dem Edeln und Feinen, erst auf das Gemeine, und denn von diesem auf das Niedrige herabsteigen. Dieses tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art seyn soll, wirklich seyn, ist traurig, freudig, zärtlich, oder lustig; aber es ist es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymischung solcher Umstände, die den feinem Geschmack beleidigen. Wolanständig-keit, Schicklichkeit, gute Verhältnisse, und was zum Feinen der Form gehört, sind Sachen, worauf der Höbel nicht sieht; darum finden sie sich a. h. bey dem Niedrigen nicht. Sa. erze sind Zoten; das Lustige wild und ausgelassen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenschaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geschmacks ist das Niedrige überhaupt sorgfältig zu vermeiden; doch ereignen sich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen ist. Man kann hierüber dem Künstler keine sicherere Regel geben, als daß man ihm vermahne, bey jedem Werk seines Zwecks einge- dent zu seyn. Bey ernsthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun ist, Gefinnungen und Entschlieffungen einzusößen; das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch über- all, wo der Künstler die Absicht hat,

seine eigene Denkungsart zu entwi- keln, da muß alles Niedrige schlech- terdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruck, oder ein niedri- ges Bild, kann den schönsten Ge- danken verderben. Ueberhaupt muß der Künstler beständig daran denken, daß er für Personen von Geschmack und von etwas feiner Lebensart ar- beitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Auf- merksamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unsre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comö- die und den Werken von scherzhaftem Inhalt, wobey man ernsthafte Ab- sichten hat, ist das Niedrige zu brau- chen. Kein Mensch von einiger Er- ziehung wird das widrig Lächerliche auf sich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn bloß damit belustigen wolle. \*)

Darum wollen wir doch das nie- drig Comische, wenn es nur wirk- lich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Possenspiel übertrie- ben ist, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in so fern es bloß zur Belu- stigung dienet, hat auch seine Zeit, und dieses Lachen wird gar ofte, auch bey Personen von feinem Geschmack, wegen des ungemein absechenden Contrasts gegen das, dessen sie ge- wöhnt sind, durch das Niedrigcomi- sche, wenn es nur wahrhaftig natür- lich ist, sicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äußerst feinem Geschmack und sehr edlem Cha- rakter gekannt, der sich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hause zu speisen, wo viele Schornsteinseger ihren täglichen Tisch hatten, um sich an den Sitten und den Manieren dieser Leute zu belustigen. Und es ist so ungewöhnlich nicht, daß die sei- nesten

\*) S. Lächerlich S. 106 f.

nesten und wichtigsten Köpfe bisweilen an den Niedrigcomischen der Schaubühne großes Wohlgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur so gar abgeschmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Melieres bürgerlichen Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht seyn; weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber solche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Zeinies und Ostade, und wobey auch das, was dem Pöbel selbst ekelhaft ist, vermieden wird, sind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

## None.

(Musik.)

Ein dissonirendes Intervall von der Art der zufälligen Dissonanzen, \*) welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an dessen Stelle sie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben ist, herüber geht, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.



Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieser Entfernung von der Basnote, Secunden genannt; weil sie in der That die Secunden der ersten oder zweyten Octave des Basstones sind. Daher ist hier vor

\*) S. Dissonanz.

allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum dasselbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

Erslich ist die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Dissonanz, die Secunde hingegen ist oft eine wesentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entstehende Dissonanz, wie hier:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Basson, dessen Secunde oben vorkommt, der Auflösung halber herunter treten, weil sie die eigentliche Dissonanz ist. Hier ist also die Secunde nur dem Scheine nach die Dissonanz, die Zerföhrung der Harmonie liegt im Basse, wo sie auch wieder muß hergestellt werden. Die None aber ist eine wirkliche Dissonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelöst wird. Es geschieht zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einflanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber ist sie von der None daran zu unterscheiden, daß sie bey liegendem Basse frey anschlägt, und als ein Durchgang erscheint, vermittelst dessen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält diese Eigenschaft, die sie von der None unterscheidet, auch so gar, wenn sie wirklich den Stufen nach der neunte Ton vom Bass ist, wie hier:



hier

Hier ist der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Basses.

Zweytens würde es unschicklich seyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben, denn da bey der Auflösung beyde über sich treten, folglich die Septime in der Octave, so geht die None in die Decime, und es würde seltsam klingen, wenn man sagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.

So viel von der Benennung dieses Intervalls; von seiner Behandlung wird im folgenden Artikel gesprochen.

## Nonenaccord.

(Musik.)

Es herrscht in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und ist daher sehr zu wünschen, daß bald ein gründlicher Harmonist hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde bestimme. Man sollte z. B. nicht jedem Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, sondern diesen Namen nur dem Accord geben, darin die wesentliche die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt; so sollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar sehr verschieden sind, mit denselben Namen belegt werden. Natürlicher Weise sollte jeder Accord von dem Intervall seinen Namen bekommen; welches das vornehmste, oder Hauptintervall darin ist. Aber diese Sache ist mit mehr Schwierigkeit beladen,

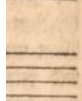
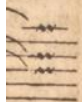
als daß sie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Basses vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, so giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in seinen beyden Verwechslungen, als im wesentlichen Septimenaccord mit seinen zwey ersten Verwechslungen, folglich in sechs Hauptfällen kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist.

In allen diesen Fällen aber ist die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octav, in welche sie also natürlicher Weise auf demselben Basson herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyspiele zu sehen ist. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo diese Dissonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, sondern der Decime erscheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu sehen ist:

zuzeigen,  
mal den  
ndermal  
omme.

zeit ein  
Disso-  
st oft ei-  
kehrung  
nde Dis-



armonie  
Secun-  
stößung

sie die  
Hier ist  
Scheine

führung  
wo sie  
werden.

ürkliche  
nen an-

Es ge-  
Secunde  
es oder

aber ist  
terschei-  
isse frey

chgang  
an von

r geht.  
nschaft,  
scheider,

lich den  
n vom



Hier



Ueberhaupt aber, wo die None vor-  
kommt, muß sie vorher auf einer  
schlechten Taktzeit gelegen haben.  
Ihre Auflösung geschieht natürlicher  
Weise, wie in allen angeführten  
Beyspielen, auf demselben Baßton,  
auf dem sie den dissonirenden Vorhalt  
ausmacht; doch geschiehet es auch  
bisweilen, daß bey der Auflösung ein  
anderer Baßton eintritt, wie hier:



Aber in diesem und ähnlichen Fällen  
geschiehet es allemal in der Absicht,  
die aus der Auflösung einer etwas  
schweren Dissonanz entstehende Ruhe  
etwas zu vermindern; daher dieser  
Fall nur bey unvollkommenen Caden-  
zen statt hat. Es geschieht so gar  
auch, daß die Auflösung der None  
bis auf den Niederschlag des folgen-  
den Takts verzögert wird, wie hier:



Von dergleichen Veränderungen rüh-

ret es her, daß die None, die ihrer  
Natur nach ein Vorhalt der Octave  
ist, nicht in diese, sondern in eine an-  
dere Consonanz aufgelöst wird; weil  
bey diesen Fällen anstatt des natürli-  
cher Weise eintretenden Baßtones,  
ein anderer genommen wird, damit  
das Gehör in seiner Erwartung ge-  
täuscht werde. Hier löset sich die  
None in die Terz, oder Decime auf;  
ein andermal, wenn der Baß um  
drey Töne steigt, wird sie zur Septe;  
auch bisweilen, wenn der Baß vier  
Töne steigt, oder fünf Töne fällt,  
zur Quinte. Alle diese Fälle aber  
haben etwas Außerordentliches und  
kommen nur vor, wenn der Tonse-  
tzer hinlängliche Gründe hat, von der  
gewöhnlichen, oder der natürlichsten  
Bahn abzugehen.

Vorzüglich ist auch die Verände-  
rung wol zu merken, die mit dem  
Nonenaccord vorgeht, wenn sie durch  
eine Verwechslung des Baßtones zur  
Septime wird, wie in diesen Bey-  
spielen:



In dem ersten sollte der Baßton C mit  
der None und im andern D mit der  
wesentlichen Septime und None seyn;  
man hat aber von beyden die erste  
Verwechslung genommen, wodurch  
die None zur Septime, und im an-  
dern Fall auch die wesentliche Septi-  
me zur Quinte worden. Die in die-  
sen Fällen vorkommende Septime ist  
im Grund eine None, und muß auch  
so behandelt werden. Sie löset sich  
in der That abwärts in die Octave  
des wahren Grundtones, folglich in  
die

die Serte des an seiner Stelle genommenen Baßtones auf.

## Noten.

(Musik.)

Sind willkürliche Zeichen, wodurch die ein Tonstück ausmachende Reihe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe sowol, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Sie sind für den Gesang, was die Buchstaben für die Rede. Ehe für diese beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Gesang noch Rede geschrieben werden, und man mußte sie durch wiederholtes Hören dem Gedächtnisse einprägen, um sie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Gesang mit eben der Leichtigkeit aufgeschrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer sehr gewöhnlichen Namensverwechslung versteht man gar ofte durch das Wort Note den Ton selbst, den sie anzeigt; eine durchgehende Note, will sagen, ein durchgehender Ton; jede Note richtig angeben, heißt, jeden Ton richtig vorbringen.

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichnen die Töne durch Buchstaben des Alphabets, die sie, weil bey ihrer Musik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes setzten. Diese Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen sie geschrieben waren, bestimmt. Wer etwas umständlich zu wissen verlangt, wie die Alten alles, was zum Gesange gehört, durch solche Buchstaben angezeigt haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen selbst gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Rousseaus Wörterbuche. \*) Wir wollen

nur eine einzige kleine Probe hieher setzen.

d e h c d e d e h a h c d a G F G G  
Sit nomen Domini benedictum in saecula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu schreiben, findet man beym Pater Martini. \*)

Erst in dem eilften Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung wurde der Grund zu den igt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benedictinersmönch Guido aus Arezzo anstatt der Buchstaben auf verschiedene parallel in die Quere gezogene Linien bloße Punkte setzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er stand, zeigte die Höhe des Tones im System an. Aber noch war kein Unterschied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein schreibt man einem Parisischen Doktor und Chorbeyern Johann von Muria die Verbesserung der Uretinischen Noten zu, wodurch sie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekommen haben. Dieser Doktor setzte, um nicht so viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im System sind, auch zwischen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geschieht; ferner setzte er anstatt der Punkte kleine Vierecke, die er verschiedentlich anders gestaltete, um dadurch die verschiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch soll er einige Zeichen zur Andeutung der schnellen oder langsamen Bewegung des Gesanges erfunden haben. Man findet diese Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt sind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umständlicher zu beschreiben.

Die Verbesserungen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis sie die igt gebräuchliche

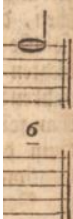
Form

\*) Diction. de Musique Art. Note.

\*) Storia della Musica T. I. p. 178.

die ihrer  
Octave  
eine an-  
rd; weil  
natürli-  
Baßtones,  
damit  
ung ge-  
sich die  
ime auf;  
Baß um  
r Serte;  
Baß vier  
öne fällt,  
alle aber  
ches und  
Tonsetz-  
von der  
ärlichsten

Berände-  
mit dem  
sie durch  
ones zur  
en Bey-



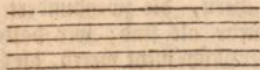
on C mit  
mit der  
ne seyn;  
die erste  
wodurch  
im an-  
e Septi-  
ie in die-  
ptime ist  
uß auch  
öset sich  
Octave  
iglich in  
die

Form bekommen haben, sind, so viel ich weiß, noch von Niemand, nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung angekommen ist, beschrieben worden.

Damit diejenigen, welche der Musik unerfahren, und doch begierig sind, zu wissen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenschaften kann aufgeschrieben werden, einigen Begriff von dieser merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerst muß man merken, daß alle zum Gesang, oder für Instrumente brauchbare Töne, vom tiefsten bis zum höchsten in Ansehung der Höhe in fünf verschiedene Classen, die man Hauptstimmen nennt, eingeheilt werden. Diese Hauptstimmen heißen von der tiefsten bis zur höchsten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt, und der Discant. Jede dieser Hauptstimmen begreift zwölf, bis sechszehn und mehr Töne, deren jeden von dem nächsten um einen halben Ton in der Höhe oder Tiefe absteht,\*) und den man durch einen größern oder kleinern Buchstaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Basses durch die Buchstaben C, \*C, D, \*D, oder C, Cis, D, Dis u. s. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d u. s. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonstücks schreiben will, so ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien also:



diese werden ein Notensystem genennt: Will man mehrere zum Tonstück gehörige Stimmen zugleich schreiben, so ziehet man so viel Notensysteme,

\*) S. Halber Ton.

als Stimmen sind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet sie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Französischen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieser Notensysteme zusammen gehören; z. B. zu drey Stimmen, die zugleich gespielt werden, gehören drey verbundene Systeme.

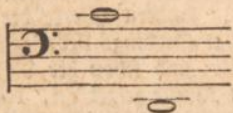


Nun muß man auch wissen, zu welcher Stimme jedes System gehöre. Dieses wird durch ein besonderes, im Anfang des Systems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüssel nennt, angedeutet. Diese Zeichen sind für einerley Stimme ofte verschieden; \*) hier sind nur zum Beyspiel drey angedeutet, davon das auf dem untersten System den Baß, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem obersten den Discant bezeichnet. Jeder dieser Schlüssel hat seinen Namen von einem Ton der Stimme; der Baßschlüssel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein anderer wird G Schlüssel genennt.

Diese Schlüssel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher sie stehen, die Noten dieser Stimme herauf und herunter so müssen verstanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüssels (F) steht, den mit dem Namen des Schlüssels bezeichneten Ton andeutet, der darüber oder darunter befindliche Raum zeigt den

\*) S. Schlüssel.

den Ton G oder E an u. s. f. Also bezeichnen die auf dem untersten System hier geschriebenen Noten, so wie sie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Bassstimme; die auf dem mittlern System die Töne c, H, d der Altstimme, und die auf dem obersten, die Töne  $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$  der Discantstimme, die um eine Octave höher sind, als die vorhergehenden. Da von den verschiedenen Tonarten, die meisten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf diesen fünf Linien und den vier Zwischenräumen viel mehr, als neun Töne müssen können angedeutet werden, so können sowol auf jede Linie, als auf jeden Zwischenraum drey verschiedene Töne, die um einen halben Ton von einander absteigen, geschrieben werden. Dazu hat man noch die besondern Zeichen x und b, welche nach Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüssel, auf oder zwischen die Linien, gesetzt werden. Dieses wird die Vorzeichnung genennet. Tritt aber eine Stimme über das Liniensystem, heraus oder herunter, so werden für diese besondere Fälle noch kleinere Linien gezogen, also:



Durch diese verschiedene Mittel kann also jede Folge, der in der Musik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden deutlich angezeigt werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maasgebung der geschwinden oder langsamen Bewegung des Stücks erforderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen, oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen

viertel, einen achtel, sechszehntel, oder einen zwey und dreyßigstel Takt dauern soll, bekommt sie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchensachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichsten hersehen.

- wird Brevis genannt und gilt 2 ganze Takte.
- Semibrevis — — 1 Takt.
- Oder Minima — —  $\frac{1}{2}$  Takt.
- Oder Semiminima — —  $\frac{1}{4}$  Takt.
- Oder Fusa, eingestrichene  $\frac{1}{8}$  Takt.
- Oder zweygestrichene  $\frac{1}{16}$  Takt.
- Oder dreygestrichene  $\frac{1}{32}$  Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter sich hat, zeigt eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne diesen Punkt ist: so gilt  $\frac{3}{4}$  und noch  $\frac{1}{8}$  Takt. Noten von viel kleinerer Gestalt vor größere gesetzt, bedeuten Töne, die als Vorschläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie



Der Takt selbst hat auch seine besondere Zeichen: so bedeutet das Anfangs des Systems stehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vier-

viertel Takt; den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung gesetzt werden, angezeigt; als  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ , und so fort. Die untere Zahl zeigt die Gattung der dem Stück gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel seyen, die obere aber weist, wie viel solcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langsamere, oder geschwindere Bewegung aber wird durch übergeschriebene

iger Ent-  
d verbin-  
ng herun-  
Frantzö-  
wird, um  
ller dieser  
gehören;  
zugleich  
drey ver-  
  
  
  
  
  
  
  
zu wel-  
t gehöre.  
eres, im  
brachtes  
Schlüssel  
chen sind  
verschie-  
Beispiel  
auf dem  
das auf  
das auf  
zeichnet.  
inen Na-  
Stimme;  
amen F,  
n C; ein  
ennt.  
zugleich  
welcher  
Stimme  
ssen ver-  
esche auf  
fehrt, den  
ffels be-  
darüber  
m zeigt  
den

geschriebene Worte angezeigt. \*) Endlich werden auch fast alle Manieren, wodurch der Vortrag zierlicher oder nachdrücklicher wird; die Triller, Mordeuten, Doppelschläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr besonderes Zeichen ausgedrückt.

Hieraus ist klar, daß die igt üblichen Noten überaus bequem sind, jedes Tonstück beynabe nach seiner ganzen Beschaffenheit auszudrücken, so daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbessert oder vollständiger gemacht werden können. Rousseau findet zwar die ganze Methode zu notiren, zu weitläufig, und schlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber sie hat bey ihrer Kürze die Unvollkommenheit, daß sie bey weitem nicht so deutlich in die Augen fällt, als die gebräuchliche, und daß sie, besonders wo mehrere Stimmen übereinander geschrieben werden, eine stärkere Anstrengung der Augen erfordert. Er hat sie an dem oben angezeigten Orte ausführlich beschrieben.

Es bleibet freylich sowol über das genaueste Maas der Bewegung, als über andere zum Vortrag notwendige Stücke, noch manches übrig, das weder durch diese noch andere Noten angezeigt werden kann, sondern bloß von dem Geschmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch so bestimmt könnte in Noten angezeigt werden, so würde doch ohne guten Geschmak und große Kenntniß kein Stück vollkommen vorgetragen werden.

### Nothwendig.

(Schöne Künste.)

In jedem Werke, das in bestimmter Absicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertigt worden, sind ei-

\*) S. Bewegung.

nige Theile nothwendig, weil ohne sie der Zweck desselben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht seyn würde, was es seyn soll; andre Theile aber sind bloß zufällig, und bestimmen entweder die besondere Art, wo der Zweck erreicht wird, oder sie bewirken einige Nebeneigenschaften desselben. Bey einer Uhr ist alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die besondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, sind zufällig.

Die Werke des Geschmaks sind in ihrem Ursprunge betrachtet, oft mehr Aeusserungen der unüberlegten Empfindung, der Begeisterung, oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künstler wird lebhaft von einem Gegenstand gerührt; seine ganze Seele wird davon entflammt, er fühlt sich so voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Gesang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle seiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey scheint also keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig ist, statt zu haben.

Aber in so fern die Werke des Geschmaks nicht bloß natürliche Aeusserungen, sondern Werke der Kunst sind, hat allerdings Ueberlegung dabey statt; und schon der Name der schönen Künste zeigt an, daß man ihre Werke nicht bloß für Wirkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob sie es gleich in ihrem Ursprunge sind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch seyn müssen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der schönen Kunst gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einem Zweck gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantasie



theil ohne sie erreicht werden nicht seyn, andre Theile und bestimmte Art, wie oder sie beschaffen des alles, was es befördert, andere Form, die Uhr, und

taste an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden. Darum hat auch jedes Werk der schönen Künste wesentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von diesen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenschaften desselben. Deswegen muß der vollkommene Künstler ein Mann von Verstand und Ueberlegung seyn, der das Nothwendige seines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennt. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da ist das Werk im Ganzen mangelhaft, wie schön oder angenehm es auch sonst im übrigen seyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zusammenkommen, um ein Werk, dem es am Wesentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr ist der Mangel des Nothwendigen zu bedauern.

Beym Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künstler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterscheiden. Auf jenes muß er zuerst sehen, und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret; denn kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung seiner Gemälde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeigt haben. \*) Wir haben schon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geschmacks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgesezten Zweck führen, bewürkt werde, und daß dieses allemal ein Werk des Verstandes sey. Die reichste und lebhafteste Einbildungskraft allein, reicht zum vollkommenen Künstler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verstand erkannt. Bey dem Ueberfluß an Schönheit, die von

\*) S. Anordnung, I S. 84. auch Gemähl. E. 601. f.

der Phantasie und der Empfindung abhängen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugsam überlegt worden, sehr große Fehler haben. Als denn gleich es schönen Trümmern, wo man einzelne Theile von sùrtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu sie gebiet haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, sondern auch bey Darstellung, oder dem Ausdruck, und der Bearbeitung desselben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Liebner muß dieses zuerst thun, indem er die Gedanken erfindet, und ordnet, die zum Zweck führen; hernach muß er auch wieder so verfahren, wenn er auf den Ausdruck denkt, wobey der genaue und bestimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige sind. Auch so gar in Nebensachen ist immer etwas das nothwendig, und etwas das zufällig ist; weil auch die Nebensachen einen Zweck haben. Darum ist kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künstler und der Kunstrichter müssen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieser bey Beurtheilung des Werks über jeden einzelnen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da ist, und daraus das Nothwendige desselben beurtheilen. Dieses wird gar ofte versäumt, und daher entstehen gar viel Unschicklichkeiten in den Werken der Kunst, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derselben. Es kann nicht zu ofte wiederholt werden, daß Künstler und Kunstrichter sich dadurch am besten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß sie mit gleichem Fleiße sich im strengen methodischen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung festsetzen.

## N u m e r u s .

(Vereinfachtheit.)

Weil dieses Wort schon vielfältig von deutschen Kunstrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, so wollen wir es beybehalten, um einen gewissen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrücken, den Cicero und Quintilian mit diesem Worte benennt haben. Es ist schwer, einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt versteht man dadurch den Wolklang einzelner Sätze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar schreibt man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterscheidet beyde durch die Beywörter *oratorius* und *poeticus*; aber es scheint, daß unsre Kunstrichter den poetischen Numerus zu dem rechnen, was sie unter dem Worte Wolklang verstehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort *Numerus* ausdrücken. Wiedem sey, so ist das Wort hier bloß in dieser Bedeutung zu verstehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zweck hat, als verständlich zu seyn, so kommt der Wolklang der Sätze gar nicht in Betrachtung; es ist schon genug, wenn sie fließend, wenn nichts holpriges, und die Aussprache hinderndes, darin ist, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang sind. Cicero verbietet sogar in der ganz einfachen Schreibart, die er *genus subtile* nennt, den gesuchten Wolklang. \*) In der That ist er in dem einfachsten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müssen, nicht nur über-

\*) Sunt quidam oratori numeri observandi, ratione aliqua; sed in alio genere orationis; in hoc (subtili genere) omnino relinquendi. In Orat.

flüßig, sondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrschen muß, hinderlich seyn. Sobald aber die Absicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß schon der bloße Klang derselben seine Aufmerksamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm seyn soll; da entsteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erst in einzelnen Sätzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derselben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Arten des Numerus, wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter, als die Materie der Rede, der Numerus aber, als die Form derselben anzusehen ist. In *verbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expositio*. Der einfachste und kunstloseste Numerus wird demnach dieser seyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrücken, in die einfachste, jedoch leicht fließende Form, geordnet sind. Dieser Satz: Ich hab es gesagt, daß es so gehen würde, ist ein Beyspiel des einfachsten Numerus. Jedes Wort darin ist nothwendig, und die Stellung der Worte ist so, daß der Satz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemessenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgesprochen werden; sollte man ihn so abändern: daß es so gehen würde, das hab ich schon vorher gesagt; so würde man ihm den Numerus benehmen.

Diese Gattung des Numerus, die einfachste von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero *numerosam orationem* nennt. Ein solcher Satz ist in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Instrument, z. B. ein Messer, das ohne irgend einen unwesentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, sehr sauber und fleißig ausgearbeit-

gearbeitet ist. Es thut nicht nur die Dienste, die es thun soll; sondern thut sie leicht, läßt sich aufs bequemste fassen, und gefällt bey seiner Einfachheit durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es ist vollkommen, aber noch nicht schön.

Zunächst an diesen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenschaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegensatz einzelner Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Diesen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunstlosen. Nam paria paribus adjuncta, et similiter definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa. Er führet davon folgendes Beispiel aus einer seiner eigenen Reden an. Est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus u. s. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an — Wie gewonnen, so zerronnen, und dergleichen. Dieser unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchst einfachen Form schon symmetrische Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolstießenden und wolklingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entsteht. Er ist in Absicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzeln Sätze als Theile gehören, ausmacht, was die Eurythmie oder das Ebenmaaß in Absicht auf sichtbare Formen ist. Cicero sagt ausdrücklich, dieser Numerus sey das, was die Griechen Rhythmus nennen. Hieraus läßt sich überhaupt begreifen, daß die numerose Periode aus mehrern kleinen Sätzen, oder Einschnitten bestehe, die sowol in der Länge, als an Syllbensüßen verschieden, aber so gut mit einander verbunden sind, daß das Gehör alle zusammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Cha-

rakter des Inhalts wol angemessenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß so abgelöst seyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde, am Ende desselben befriediget sey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber so, daß es nothwendig die Folge noch anderer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode wirklich anhaltende Ruhe empfindet. Bestehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, so müssen diese wieder in größere Abschnitte verbunden seyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelnen Gliedern, sondern nach den wenigen größern Abschnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der Periode müssen durch schicklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältnissen gegen einander gestellt werden.

Durch diese Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerad auf die Art, wie sichtbare Gegenstände durch das Verhältniß der kleinern und größern Theile, und durch die Gruppierung derselben. \*) Wie aber zur Schönheit der sichtbaren Formen nicht bloß Eurythmie, sondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geist der Sache übereinstimmender Charakter erfordert wird; so muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinstimmen. Zu diesem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langsame, und das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seine bey. Bey derselben Anzahl, Größe und demselben Verhältniß der Glieder und Einschnitte, kann die Periode sanft fließen, oder schnell fortrauschen; allmählig im Ton steigen, oder fallen; und überhaupt je-

F 3

\*) Man sehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel *Einschnitt*, *Ebenmaaß*, *Glied*, *Gruppe*.

m natür-  
lich herr-  
Sobald  
daß der  
Bedaht-  
hon der  
Aufmerk-  
ehör an-  
steht die  
is. Wir  
Sätzen,  
st in der

der ver-  
us, wird  
Cicero er-  
Wörter,  
er Nume-  
selben an-  
setzt quasi  
nero au-  
cheste und  
demnach  
die nichts  
rüfen, in  
fließende  
ser Satz:  
so geben  
einfache-  
ort darin  
ellung der  
as leicht,  
er Sache  
Einkung  
chen wer-  
ändern:  
das hab  
so würde  
ehmen.  
erus, die  
icht noch  
aus, die  
em nennt.  
rede, was  
dient es  
fer, das  
sentlichen  
men ein-  
mlichkeit  
ißig aus-  
gearbei-

den sittlichen und leidenschaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrückt werden. Ist der Inhalt rubig, so muß es auch der Fluß der Periode seyn; ist jener zärtlich, oder heftig, so ist es auch dieser.

Dieses sind also die verschiedenen Mittel, wodurch der künstliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in besondern Fällen von diesen Mitteln den besten Gebrauch machen könnte, lassen sich nicht geben; sein Gefühl muß ihm das, was sich schicket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüssig, diese Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er sie nicht im Gedächtnis hat, so fällt ihm auch ofte ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält sich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verrfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechanischen Kunst dienen. Der Arbeiter muß sie kennen, und vor sich sehen, weil ihn dieses auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechanischen Kunst nach allen seinen Theilen beschreibt, hernach aber die zu vollkommener Verrfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennt, macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie seiner Kunst besitzt, zu leiten.

Es kann gar wol geschehen, daß dem Redner in dem Feuer der Vegeisterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommensten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geschehen, daß sie unvollkommen ist, und erst durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieser Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles dessen, was zur Vollkommenheit des Nume-

rus dienet, nothwendig. Es ist nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß bestimmt wissen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben ist. Man würde dem Redner einen schlechten Rath geben, wenn man ihm sagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus acht haben soll; aber eben so schlecht würde es seyn, ihm die Aufmerksamkeit auf diese Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der ersten Zusammensetzung, da der Geist und das Herz allein mit der Materie beschäftigt sind, gewiß viel dagegen geschieht, wenigstens viel versäumt worden, das mit einiger Aufmerksamkeit kann verbessert, oder ersetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzelner Perioden hier anmerken, läßt sich auf die Folge derselben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zusammenhang vieler Perioden entsteht; erst alsdenn, wenn auch dieses Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derselben beobachtet worden, ist sie das, was Cicero *numerosam et aptam orationem* nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten sagen, daß er den Numerus nicht gekannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelnen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonstücs zum besten Beyspiele einer Rede dienen, um ihr sowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonstück besteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabschnitten, die in Ansehung der Länge ein gutes Verhältniß unter sich haben. Jeder Haupttheil besteht aus etlichen Abschnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, eben-

ebenfalls in guten Verhältnissen der Länge oder Größe; die Abschnitte bestehen aus kleinen Einschnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Taktten. Dieses dienet zum Muster des Ebenmaßes. Denn herrscht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder seinen besondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu stark abstechen muß: in kleinern Abschnitten geht auch dieser, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche sich vom Hauptton am meisten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, so daß bey dieser Mannichfaltigkeit der Töne, der Hauptton doch immer herrschend bleibt. Die Haupttheile endigen sich durch vollkommene Cadenzen. Die Abschnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht so völlig beruhigen; die Einschnitte mit noch unvollkommenen, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffiniert, als in der Musf. Darum würde dem Red-

ner die genaue Kenntniß der besten Einrichtung eines Construkts, die Beobachtung desselben sehr erleichtern.

Isokrates wird für den ersten gehalten, der seine Reden in Absicht auf den Numerus gut bearbeitet hat. \*) Aber Gorgias, der älter, als jener war, beobachtet auch schon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunstlosen, von dem wir oben gesprochen haben. Cicero scheint diesen Punkt der Kunst aufs Höchste getrieben zu haben, und in seinen Reden findet man die vollkommensten Beispiele davon. Viel besondere und feine Bemerkungen über diese Materie findet man auch in Ramlers Uebersetzung des Batteur, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da sich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poesie und Beredsamkeit befindet.

\*) Qui Isocratem maxime mirantur hoc in ejus summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primus adjunxerit.



## D.

**Obersaum.**

(Baukunst.)

Ist das oberste Ende des Säulenstammes, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleicht. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgesonderten Theil gehalten werde, schließt er sich vermittelst des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf stehenden Figur zu sehen ist. Die Höhe des Obersaumes wird in allen Ordnungen von zwey Minuten, und seine Auslaufung 27 bis 27½ Minuten genommen.

**Obligat.**

(Musik.)

Vom italiänischen Obligato. Man nennt in gewissen mehrstimmigen Tonstücken die Stimmen obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden sind, daß sie einen Theil des Gesanges, oder der Melodie führen, und nicht bloß, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelstimmen, die notwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne spielen. Die Mittelstimmen, welche bloß der Harmonie halber da sind, können weggelassen werden, ohne daß das Stück dadurch verstümmelt oder verderben werde; sie können einigermaßen durch den Generalbass ersetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stück eben so verstümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptstimme übergienge.

**Ochsenaugen.**

(Baukunst.)

Ovale Deffnungen, oder kleine Fenster, die bisweilen in großen Gebäu-

den in den Fries, oder auch über große Hauptfenster, zu Erleuchtung der Zwischengeschosse, oder sogenannten Entresols angebracht werden. Wo dergleichen Zwischengeschosse nicht sind, fallen auch die Ochsenaugen, die sonst zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Pallästen, wo die Entresols am nöthigsten sind, ist man ofte genöthiget, die Ochsenaugen über die Fenster eines Hauptgeschosses anzubringen. Damit sie aber da keinen Uebelstand machen, werden sie mit den Verzierungen der Fenster auf eine geschickte Weise verbunden. Am Fries sehen sie ganz natürlich, weil sie da die Stellen der Metopen, die ihrem Ursprunge nach offen seyn sollten, vertreten. \*)

**Octave.**

(Musik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenste Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeife angiebt, wenn man sie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave dessen, den die ganze Sayte oder Pfeife angiebt, genennet. \*\*) Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann also sagen, die Octave sey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die achte Sayte vom Grundton ist. Also kommt auf der achten diatonischen Sayte, der Ton

\*) S. Metopen.

\*\*) S. Klang.

der ersten, oder untersten, noch einmal so hoch wieder. Eben so wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die Zehnte, den dritten Ton, oder die Terz u. s. f. Deswegen kann man sagen, daß alle Töne des Systems in dem Bezirk der Octave enthalten seyen; weil hernach dieselben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. s. f. erhöht, wieder kommen. Also hat unser diatonisches System nicht mehr, als sieben verschiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöht wiederkommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapason (*δια πασων*), das ist das Intervall, das alle Sayten des Systems in sich begreift. Und daraus läßt sich auch verstehen, was der Ausdruck sagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne sey von acht Octaven. \*)

Das Wort Octave hat also einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Systems, in so fern alle Töne darin enthalten sind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Diesen Sinn hat es in der so eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier sagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven: denn bedeutet das Wort auch das Intervall, dessen Beschaffenheit vorher beschrieben worden. Bey dieser Bedeutung ist zu merken, daß nicht nur die achte diatonische Sayte eines Tones, die seine eigentliche Octave ist, sondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieselbe vollkommene Weise mit dem Grundton harmoniren.

\*) S. Umfang.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenste Harmonie; aber eben darum hat sie auch den wenigsten harmonischen Reiz. Der Grundton bloß mit seiner Octav angeschlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber ist es, wenn er von seiner Quinte oder von seiner Terz begleitet wird; weil man in diesen beyden Fällen die beyden Töne besser unterscheidet, und dennoch eine gute Uebereinstimmung derselben empfindet. Deswegen sagen die Tonsetzer, die Octave klinge leer, und verbieten sie, wo nur eine Hauptstimme ist, anders zu setzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird sie auch in dem begleitenden Generalbass ofte weggelassen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt; weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder absteigend, z. E. also:



gegen andere consonirende Intervalle sehr matt klingen, und in dem Satz scharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reih solcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruck etwas fürchterliches erfordert, sehr gute Wirkung, wie man in dem Graunischen fürtrefflichen Chor *Mora* etc. aus der Oper *Iphigenie*, sehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton ist  $\frac{1}{2}$ , oder  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  u. s. f. und an diesem Verhältniß darf nichts fehlen, sonst wird sie unerträglich. Daher hat die Octave von al-

len Intervallen dieses eigen, daß sie nicht anders, als rein erscheinen darf.

## O d e.

(Dichtkunst.)

Das kleine Iyrische Gedicht, dem die Alten diesen Namen gegeben haben, erscheint in so mancherley Gestalt, und nimmt so vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich scheint, einen Begriff festzusetzen, der jeder Ode zukomme, und sie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Rosenstrauch sind kaum so viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieses Gedichtes von der hohen pindarischen Ode bis auf die scherzhafte, niebliche Ode des Anakreons. Es scheint, daß die Griechen den Charakter dieser Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen bestimmt haben. Die neuern Kunstrichter geben Erklärungen davon, und bestimmen ihren innern Charakter; aber wenn man sich genau daran halten wollte, so müßte man manche pindarische und horazische Ode von dieser Gattung ausschließen.

Nur darin kommen alle Kunstrichter mit einander überein, daß die Oden die höchste Dichtungsart ausmachen; daß sie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht sind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menschen unterscheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet sich bey dem Odenmacher in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieses ist nicht so zu verstehen, als ob zu jeder Ode mehr poetisches Genie erfordert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein größerer Dichter sey, als Homer: sondern so,

daß die Art, wie der Odenmacher in jedem besondern Falle seine Gedanken und seine Empfindung äußert, mehr Poetisches an sich habe, als wenn derselbe Gedanken, dieselbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epischen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er sagt, das sagt er in einem poetischem Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernt sich in allen Stücken weiter von der gemeinen Art zu sprechen, als jeder andere Dichter. Dieses ist sein wahrer Charakter.

Deswegen aber ist nicht jede Ode erhaben, oder hinreißend; aber jede ist in ihrer Art, nach Maafgebung dessen, was sie ausdrückt, höchst poetisch; ihr Ausdruck, oder ihre Wendung, hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung setzt, oder doch sehr einnimmt. Um dieses zu fühlen, lese man die zwanzigste Ode des ersten Buchs vom Horaz. Mecænas hat sich selbst bey dem Dichter zu Gast; in der gemeinen Sprache würde dieser ihm geantwortet haben: Du kannst kommen, wenn du mit schlechtem Wein, als dessen du gewohnt bist, vorlieb nehmen willst. Ein Dichter, der sich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieses etwas feiner und witziger sagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen sapphischen Ton verträgt: und indem er ihn in einer hohen poetischen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es ist also nicht die Größe des Gegenstandes, der besungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieses Gedichts zu suchen hat; es erhält ihn allein von dem



dem besondern und höchstlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte sieht, darin sie die Phantasie und die Empfindung reizet. So leicht es ist, das Charakteristische dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, so schwer ist es, dasselbe durch umständliche Beschreibung zu entwickeln.

Da sie die Frucht des höchsten Feuers der Begeisterung, oder wenigstens des lebhaftesten Anfalls der poetischen Laune ist; so kann sie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieser Gemüthszustand kann seiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem solchen Zustande alles überseht, was nicht sehr lebhaft rühret, so sind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruck entweder erhaben, hyperbolisch, stark, und von lebhaftem Schwung, oder von besonderer Annehmlichkeit; alles Bedächliche und Gesuchte fällt da nothwendig weg. Darum ist auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchst natürlich für diesen außerordentlichen Zustand des Gemüthes, darin man nichts sucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorstellungen von selbst, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entstanden ist, nicht durch methodisches Nachdenken, sondern der Lebhaftigkeit der Phantasie und des Wises gemäß. Es ist darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, den ein zergliedernder, oder zusammensetzender Verstand entwickelt, aber eine den Gesetzen der Einbildungskraft, und der Empfindung gemäß, nach welcher der poetische Taumel des Dichters, insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung, oder sanftes Vergnügen zurükläuft. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und sehr merkwürdige Schilderung des innern Zustandes, worin ein

Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine besondere Veranlassung auf eine kurze Zeit ist gesetzt worden. Man wird von diesem sonderbaren Gedicht einen ziemlich bestimmten Begriff haben, wenn man sich dasselbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigsten, schönsten, oder lieblichsten Farben der Dichtkunst ausgeschmückte Ausrufung vorstellt.

Wir müssen aber nicht vergessen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein so außerordentlicher Zustand, wie der ist, da man vor Fülle der Empfindung singt und springet, (dies ist wirklich der natürliche Zustand, der die Ode hervorgebracht hat) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verursachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die die Empfindung zu unterhalten und zu stärken, zu Hülfe. \*) Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiset, wie viel Kraft das Melodische des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in seiner Laune zu unterhalten. \*\*) In der Gemüthslage, worin der Oden-dichter sich befindet, spricht man gerne in kurzen, sehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer sind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher ist zu vermuthen, daß jede wirkliche Ode, sie sey hebräischen, griechischen, oder celtischen Ursprunges, in dem Klange mehr Musik ver-rathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieses liegt in der Natur. Als man nachher, die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunst

\*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

\*\*) S. die Vorrede zu der ersten Sammlung der Gedichte der Frau Barfchin.

Kunst machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaß nach, und das seine Ohr der griechischen Dichter fand mancherley Gattungen desselben. \*) Die Anordnung der Verse in Strophen, die nach einem Muster wiederholt werden, scheint bloß zufällig zu seyn, ob sie gleich ist bey nahe zum Gesetz geworden.

Dieses scheint also der allgemeine Charakter aller Oden zu seyn.

In besondern Zügen aber herrscht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton ist sie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder sie ist bloß ernsthaft und pathetisch, oder gar wol nur klein, launisch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und stürmenden Pauke, bis auf den sanften Ton der Flöte sind, so vielfältig kann der Ton seyn, in welchem der Odenichter singt: und in dem Ton ist die Ode bald durchaus gleich, bald steigend, bald fallend. Eben so mannichfaltig ist sie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt sie uns den Dichter in lebhafter Empfindung sehen, deren Veranlassung wir nicht wissen, bis er ganz zuletzt den Gegenstand kurz anzeigt, der ihn in diesen außerordentlichen Zustand gesetzt hat. So ist Klopstocks Ode an Godmer. Der Dichter sängt unheimlich feyerlich und pathetisch an:

Der die Schifungen lenkt, heißet den  
schmmtigen Wunsch  
Mancher Seligkeit goldenes Bild  
Oft verwehen, und ruft da Labyrinth  
hervor,  
Wo ein Sterblicher gehen will.

In diesem Ton und in dieser Materie über die verborgenen Wege der Vorsicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu lassen, wodurch diese feyerlich ernsthaftete Betrachtung veranlasset worden.

\*) S. Sylbenmaß; Versart.

Ganz am Ende entdecken wir sie, da der Dichter sie kurz anzeigt, und nun schweiget. Er kommt zuletzt auf diese Betrachtung:

Oft erfüllet er (Gott der das Schiffal  
geordnet) auch, was das erlösternde  
Wolle Herz kaum zu wünschen wagt.  
Wie von Erdummen erwacht, sehen wir  
dann unser Glük,  
Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeigt er uns erst die Veranlassung aller dieser Betrachtungen, indem er schließt:

Dieses Glücke ward mir, als ich zum  
erstenmal  
Godmers Armen entgegen kam.

Anderemale läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenstand, der ihn belebt, sehen, verweilet sich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Gesicht, und hält sich bis ans Ende mit Aufsehung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlasset hat. Ein Beispiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeigt uns gleich seinen Gegenstand, indem er mit dem Wunsch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte seiner Seele anvertraut ist, glücklich fahren möge. Denn verläßt er diesen Gegenstand: die Sorge für seinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menschen, die es zuerst gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieser Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menschen, die alles wagt, was sie nicht wagen sollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken schließt:

Cælum ipsum petimus stultitia;  
neque

Per nostrum patimur scelus  
Lacunda Iovem ponere fulmina.

Hier ist also der Plan der angeführten Klopstockschen Ode gerade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenstand, der den Dichter ins Feuer gesetzt, nur einen Augenblick, und halten

halten sich durch die ganze Ode bey der Wirkung desselben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenstand allein den ganzen Gesang aus. So ist die zehnte Ode des Horaz im ersten Buche, ein Lobgesang auf den Mercurius; ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; der Dichter wendet sein Auge mit feinen einzigen Blick von seinem Gegenstand ab. Klopstoks Ode, die beyden Musen, ist eine höchst poetische Beschreibung des Gegenstandes, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; und die meisten Oden des Anacreons sind liebliche Schilderungen eines Gegenstandes, den der Dichter nicht einen Augenblick verläßt.

In andern Oden wechseln Ursach und Wirkungen wechselweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausschweifungen von seinem Gegenstand, kommt aber bald wieder auf ihn zurück. Oft aber sehen wir ihn in einem hohen poetischen Zauber, dessen Veranlassung wir kaum errathen, und unter dessen manichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zusammenhang erblicken. Ein Beyspiel hiervon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmste der Musen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet sie irgend ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen möchte, zu singen: er läßt uns nicht merken, warum er diesen Wunsch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Gesang der Muse, die gekommen sey und nun in heiligen Hymnen herumirre. Aber ist erzählt er uns, wie er in seiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumsehend eingeschlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren sicher zu liegen. Doch scheint er uns merken zu lassen, daß er diese Wohlthat den Musen, seinen Schutzgöttinnen,

zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort, die Musen für seine Beschützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern seiner Landgüter sicher herumirret. Ihnen verdankt er, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgestürzten Baum erschlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entferntesten fruchtbarsten Länder reisen, und sich unter die wildesten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäsar und sagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er ist die Ruhe sucht, sie im geheimen Umgange mit den Musen finde, rühmet sie, daß sie Lust daran haben, ihm gelinde Rathschläge einzuslößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er sich lang aufhält, und scheint uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterstützt, einen leichten Sieg über sie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn gestanden. Dieses leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Nacht, ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmaßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Seegen der Götter gewinne, und von großer Wirkung sey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß sie alle Nacht, die auf Unrecht abzielt, verabscheuen, und erwähnet zur Bestätigung dieser Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gygēs, oder Briaräus, den verwegenen Orion, den Lypheus, den Lityus und den Pirichous betroffen. — Und damit ist die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenstand, oder was für ein Gedanken den Dichter so lebhaft gerührt hat, daß er in einem so feurigen Ton, erst die Calliope vom Himmel ruft, denn so sehr gegen einander absteckende Vorstellungen in diesem Gesang vereinigt. Von den  
Musen.

te, da  
und nun  
auf die-

Schiffat  
zitternde  
wagt.  
eben wie  
is kaum.  
Veran-  
stungen,

zum er-  
im.

gleich  
ihn be-  
dabey,  
Beficht,  
it Neuf-  
die er  
n Bey-  
ns Ode  
en Wir-  
gleich  
nit dem  
Schiff,  
anver-  
möge.  
nstand:  
führt  
stungen  
en, die  
See zu  
dieser  
Betrach-  
eit der  
was sie  
nit dem  
st:

ultitia;

nina.  
geführt-  
en Ge-  
s Feuer  
f, und  
halten

Auslegern des Horaz, sagt einer dieses, ein anderer etwas anderes, und einige getrauen sich gar nicht das Räthsel aufzulösen; so sehr versteckt ist ofte der Plan des Oedichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan sehr versteckten Ode verbreiten kann, so will ich meine Gedanken über die Veranlassung und dem Plan dieser Ode, hieher zu setzen wagen, den Baxter, wie höhnisch auch unser sonst fürtreffliche Gesner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigstens zur Hälfte errathen hat.

Cäsar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zuletzt auch seine Mittyranen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mecänas, über die Lage der Sachen sich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgestoßen seyn, daß diese, auf so große Macht gegründete Herrschaft, vielleicht doch nicht sicher genug sey. Diese Vorstellung rührte den Dichter auf das lebhafteste, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieser Herrschaft eine völlige Sicherheit zu verschaffen wäre. Cäsar müßte die Künste der Musen in Flor bringen, dabey sich durch aus einer gelinden Regierung beleihsen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiser Ueberlegung veranstalten. Es sey nun, daß der Dichter seine Gedanken hierüber bloß seinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäsar selbst errathen zu lassen, sich vorgesetzt habe, so war allemal die Sache höchst bedenklich, und konnte weder allzu deutlich, noch geradezu gesagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geschrieben worden, zu errathen, was er damit habe sagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Coliope ist schon zweydeutig: man konnte sie auslegen, daß der Dichter die Göttin um ihren Beystand für diesen Gesanganrufe; aber er meynete es so, sie soll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Gesänge dem Cäsar beizustehen, und durch Erthunterung vieler Dichter, seinen Seiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er sieht auch den Anfang dieser guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar sprechen, er kommt plötzlich auf sich selbst zurücke, ohne den Hauptgedanken fahren zu lassen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Musen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden sollte, beschützt haben, und noch beschützen. Dieses ist eine Art Allegorie, wodurch er zu verstehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, sondern, wie ein unschuldiger Dichter, bloß sich zu ergöhen sucht, sonst keine Ansprüche macht, und jedem seine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieses drückt er sehr poetisch aus, daß die Musen ihm sichern Schutz angedehnen lassen. Damit bestätiget er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung sicher sey, und den, daß der Regent wenigstens den Schein annehmen soll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich so scheint, auf den Cäsar, der auch in diesem Fall sey, weil er sich auch mit den Musen beschäftigt, die ihm deswegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es wirklich leicht sey, mit Ueberlegung und Weisheit, selbst gegen die Ausflehnung einer noch größern Macht sich in Sicherheit zu setzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein sich ihrer Macht

Macht auf eine unbesonnene Weise bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben so verdeckt und allegorisch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung, die Götter für die neue Regierung zu interessieren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabscheuen und bestrafen.

Dieses ist überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von sehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutsamkeit zu sprechen, und darin gleicht er dem Solon, der sich nährisch anstellte, um dem atheniensischen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr, geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verschiedenen Arten der Ode in Absicht auf den Ton und den Man oder Schwung derselben betrachtet. Eben so ungleich ist sie sich selbst auch in Ansehung des Inhalts, oder der Materie, die sie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine, oder erhabene Gedanken, jeder Gegenstand, von welcher Art er sey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey bloß darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopstock so feyerlich denkt, von Empfindung so ganz durchdrungen wird, oder eine so hoch fliegende Phantasie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein anderer kaum zu einiger Aufmerksamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von so einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode, Sponda, ich will nicht sagen in so hohem feyerlichen, sondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anständigen Tone, haben besingen können? Der wahre Odedichter sieht einen Gegenstand, der mancherley liebliche Phantasien, oder auch wichtige Vorstellungen, oder starke Empfindungen in ihm erweckt: tausend

andre Menschen sehen denselben Gegenstand, mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf ist mit einer Menge merkwürdiger Vorstellungen angefüllt, die wie das Pulver sehr leichte Feur fangen, und auch andere daneben liegende schnell entzünden.

Der gewöhnlichste Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht außerordentlichem Genie zum Singen erweckt, ist von leidenschaftlicher Art, und unter diesen sind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeinsten. Die beyden erstern sind allem Ansehen nach die ältesten Veranlassungen der Ode, so wie sie es vermuthlich auch von Gesang und Tanz sind, die allem Ansehen nach ursprünglich mit der Ode verbunden gewesen. Der noch halb wilde so wie der noch unmündige Mensch aufsert diese Leidenschaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menschen in Heulen und Wehklagen ausbricht, scheint hienächst auch Oden veranlaßt zu haben; durch Nachahmung solcher von der Natur selbst eingegebenen Oden, ist der Stoff derselben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Absicht auf ihre Materie in dreyerley Arten einteilen. Einige sind betrachtend, und enthalten eine affectvolle Beschreibung oder Erzählung der Eigenschaften des Gegenstandes der Ode; andre sind phantastereich, und legen uns lebhafte Schilderungen von einer feuerigen Phantasie entworfen vor Augen; endlich ist eine dritte Art empfindungsvoll. Am öftersten aber ist dieser dreysache Stoff in der Ode durchaus vermischet. Zu der ersten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgesänge, wovon wir die ältesten Muster in den Büchern des Moses und in den hebräischen Psalmen antreffen. Auch Pindars

Oden gehören zu dieser Art, wiewol sie in einem ganz andern Geist gedichtet sind: insgemein aber sind sie nichts anders, als höchst poetische Betrachtungen zum Lob gewisser Personen, oder gewisser Sachen. In diesen Oden zeigen die Dichter sich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenstände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrschende Affekt ist Bewunderung, und ofte sind sie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantasiereiche Beschreibungen, oder Schilderungen gewisser Gegenstände aus der sichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blandussische Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andere dieses Dichters. Man sieht, wie dergleichen Gesänge entstehen. Der Poet wird von der Schönheit eines sichtbaren Gegenstandes mächtig gerühret, seine Phantasie geräth in Feuer, und er bestrebt sich, das, was diese ihm vormahlt, durch seinen Gesang zu schildern. Bisweilen ist es ihm dabei bloß um diese Schilderung zu thun, wodurch er sich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenstand in ihm verursacht hat, nähret: andermal aber veranlaßet das Gemählde bey ihm einen Wunsch, oder führet ihn auf eine Lehre, und diese sezet er, als die Moral seines Gemählde's hinzu. \*) Von dieser Art ist die Ode des Horaz an den Sertius, \*\*) und viel andre dieses Dichters. Sie scheint überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts für sich zu haben. Denn die natürlichen Gegenstände, wodurch die Sinnen sehr lebhaft gereizt werden, sind unerschöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer sittlichen Wahrheit werden. Diese Oden

\*) S. Moral.

\*\*) L. I. Od. 4.

sind auch vorzüglich eines überraschenden Schwunges fähig, durch den der Dichter seine Schilderung auf eine sehr angenehme, meist unerwartete Weise auf einen sittlichen Gegenstand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyspiel anführen können. Man denkt dabei, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruck mitzutheilen, den dieser Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir sehr angenehm überrascht, wenn wir sehen, daß alles dieses bloß auf das Lob seines Weines abzielt; denn der Dichter sezet am Ende seiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein lieber Bach  
Mit meinem Wein sollst du dich nicht  
vermischen.

Die dritte Art des Stoffs ist der Empfindungsvolle. Der Odenichter kann von jeder Leidenschaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn besinget er entweder den Gegenstand der Empfindung und zeigt uns an ihm das, was seine Liebe, sein Verlangen, seine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite seinen Unwillen, Haß, Zorn und seine Verabscheuung verursacht; die Farben zu seinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, sie sind sanft und lieblich, oder feurig, finster und fürchterlich, nachdem die Leidenschaft selbst das Gepräg eines dieser Charaktern trägt: oder er schildert den Zustand seines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenschaft, die ihn beherrscht, wobey er sich begnügt den Gegenstand derselben bloß anzuzeigen, oder auch nur errathen zu lassen. Gar ofte mischet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Bestrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apostrophen, in sein Lied. Seine Lehren und Sprüche sind allemal von der Leidenschaft

eingez.

übertra-  
durch den  
ng auf ei-  
nerwarte-  
n Gegen-  
r Gleims  
ach zum  
Man  
be nichts  
angeneh-  
den dieser  
; zuletzt  
ehm über-  
daß alles  
s Weines  
setzet am  
zu:

dich nicht  
ischen.

fs ist der  
Oden dich-  
aft bis zu  
g gerührt  
vorbringe.  
r den Ge-  
nd zeigt  
Liebe, sein  
der Trau-  
ern Seite  
n und sei-  
het; die  
igen giebt  
ie Hand,  
oder feue-  
nachdem  
deprägt ei-  
: oder er  
Herzens,  
Zärtlich-  
die ihn  
begnügnet  
los anzut-  
athen zu  
beyläufig  
nabnung,  
fröhliche,  
strophen,  
id Sprü-  
den schaft  
einge-

ingegeben, und tragen ihr Gepräg.  
Darum sind sie zwar allemal nach-  
drücklich, dem in Affekt gesetzten Ge-  
müthe sehr einleuchtend, bisweilen  
ausnehmend stark und wahr, andre-  
mal aber hyperbolisch, wie denn die  
Leidenschaft insgemein alles vergrößert  
oder verkleinert, auch ofte nur  
halb, oder einseitig wahr. Denn  
insgemein denkt das in Empfindung  
gesetzte Gemüth ganz anders von den  
Sachen, als die ruhigere Vernunft.  
Aber wo auch bey der Leidenschaft  
der Dichter die Sachen von der wahren  
Seite sieht, wenn er ein Mann  
ist, der tief und gründlich zu denken  
gewohnt ist; da giebt die Empfin-  
dung seinen Lehren und Sprüchen  
auch eine durchdringende Kraft, und  
erhebt sie zu wahren Wortsprüchen,  
gegen die Niemand sich aufzulehnen  
getraut.

Am gewöhnlichsten sind die Oden,  
darin dieser dreysache Stoff abwechselt;  
da der Dichter von einem Ge-  
genstand lebhaft gerührt, jede der  
verschiedenen Seelenkräfte an demselben  
übet; da Verstand, Phantasie  
und Empfindung bald abwechseln,  
bald in einander fließen. In diesen  
herrscht eine höchst angenehme Man-  
nichfaltigkeit von Gedanken, Bildern  
und Empfindungen, aber alle von  
einem einzigen Gegenstand erweckt,  
der uns da in einem mannichfaltigen  
Licht auf eine höchst interessante Wei-  
se vorgestellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Auf-  
klärung der Natur und des Charak-  
ters der Ode dienen, wenn wir durch  
einige Beispiele zeigen, wie ein Ge-  
danken, eine Vorstellung, die Ausse-  
rung einer Empfindung zur Ode  
wird. Wir wollen diese Beispiele aus  
dem Horaz, als dem bekanntesten  
Oden-dichter, wählen.

Die eilfte Ode des ersten Buches  
ist nichts anderes, als dieser Satz:  
es ist klüger das Gegenwärtige zu  
genießen, als sich ängstlich um

Zweyter Theil.

das Künftige zu bekümmern. Er  
ist auf die kürzeste und einfachste  
Weise in eine Ode verwandelt. Diese  
Verwandlung wird dadurch bewirkt,  
daß der Dichter mit Affekt die Lei-  
tkonoe anredet, und den allgemeinen  
Gedanken auf den besondern Fall die-  
ser Person mit Wärme und lebhaftem  
Interesse anwendet, daneben alles mit  
starken poetischen Farben malet.  
Die zehnte Ode des zweyten Buchs  
ist die ganz gemeine Lehre, „daß ein  
weiser Mann sich weder durch das  
anscheinende Glück zu großen und ge-  
fährlichen Unternehmungen verleiten,  
noch durch jedem kleinen Anfall des  
widrigen Glücks kleinmüthig machen  
läßt,“ höchst poetisch vorgetragen  
und ausgebildet. Der Dichter redet  
einen Freund an, dem er diese Lehre  
in einem warmen dringenden Ton ein-  
schärft. Erst wird sie in einer kurzen  
sehr mahlerischen Allegorie vorgetra-  
gen.

Rectius vives, Licini, neque altum  
Semper arguendo; neque dum pro-  
cellas

Cautus horrescis, nimium premendo

Littus iniquum.

Denn folget eine affektvolle Anpreisung  
eines durch Mäßigung glücklichen  
Lebens, sehr kurz und lebhaft  
durch ein paar mahlerische Meister-  
züge ausgedrückt.

Auream quisquis mediocritatem  
Diligit, tutus caret obsoleti  
Sordibus tecti, caret invidenda  
Sobrius aula.

Schon diese beyde Strophen stellen  
uns eine Ode dar. Aber es liegt dem  
Dichter sehr am Herzen, seinen Freund  
gänzlich von jener Lehre zu überzeugen.  
Darum fährt er in dem affekt-  
reichen Ton fort zuerst die heftige Un-  
ruhe, die die Hohen begleitet, und  
die große Gefahr, die ihr drohet,  
durch zwey höchst treffende allegori-  
sche Bilder zu schildern:

D

Scripsit

Sæpius ventis agitur ingens  
Pinus; et celsæ graviore casu  
Decidunt turres; feriuntque sum-  
mos

Fulgura montes.

hernach seinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiser Mann bey widrigem und günstigem Glücke dessen Veränderlichkeit bedenkt, dessen ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus zieht er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glück eine bessere Zukunft hoffen lasse.

— Non si male nunc et olim  
Sic erit.

Zuletzt stellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernsthaften Geschäften den Bogen spannt, sondern auch bisweilen durch den Klang der Cithar, sich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiser Mann sich nicht ohne Unterlaß mit schweren Geschäften abgiebt; und schließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glücke sich herzlich, und im günstigen vorsichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer sehr kurzen und fürtrefflichen Allegorie geschieht.

Rebus angustis animosus atque  
Fortis appare; sapienter idem  
Contrahes vento nimium secundo  
Turgida vela.

Hier siehet man sehr deutlich, wie eine gemeine Vorstellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des ersten Buches sehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeständigkeit in der Liebe giebt, zu einer sehr schönen Ode n. i. d. Der Dichter wollte im Grund nichts sagen, als dieses einzige: du bist eine Unbeständige, die mich nicht mehr anlocken wird. Die Wendung, die er diesem Gedanken giebt, und der höchst

lebhafteste Ausdruck, macht ihn zur Ode. „Wen magst du nun gefesselt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglückliche weiß nicht wie bald du ihm untreu werden wirst! Ich bin aus deinen Fesseln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine nassen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweyht!“

Man siehet aus diesen Beyspielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den starken Affekt, in dem sie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafteste Bilder zur Ode werden. Würde jemand sagen: seitdem Sybaris die Lydia liebt, haßet er die freye Luft und die Leibesübungen zc. so lag ebendem der Sohn der Thetis verstorbt; so weiß man nicht, ob er ein satyrisches Epigramma machen, oder bloß die seltsame Wirkung der Liebe an diesem Beyspiel, in philosophischem Ernste zeigen will. Wenn aber dieser Zustand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenschaftliche Empfindung sezet; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum stürzest du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. s. w.“ so fühlt jeder sogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenstandes, wenn sich wahre Leidenschaft und starke dichterische Laune darin mischt, zur Ode werden. Nichts anders ist die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Annehmlichkeit eines der Horazischen Landsitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünschet. So entstehen auch aus poetischen und bilderreichen Schilderungen des innern Zustandes, darin ein Mensch durch irgend eine Leidenschaft gesetzt worden, die angenehmsten, die feurigsten, die zärtlichsten, die erhabensten Oden.

Dieses



Dieses kann hinlänglich seyn, um von der Natur und den verschiedenen Charaktern der Ode sich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergessen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunst, Zwang, oder aus bloßer Lust nachzuahmen, ihr Genie in dem Ton der Ode stimmen, und das, was sie mit so viel Affekt oder Laune ausdrücken, nicht wirklich fühlen. Aber der Dichter muß sehr schlau seyn, und seine Ode mit erstaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir seine verstellte Empfindung für wahr halten sollen. Es begegnet ihm sehr leichte, daß das, was er sagt, mit dem Ton, darin es gesagt wird, nicht so vollkommen übereinstimmt, als es in der wirklichen Empfindung geschieht. Selbst Horaz konnte sich nicht allemal so verstellen, daß man den Zwang nicht merkte: seine Ode an den Agrippa \*) ist gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von seinem Unvermögen sagt, nicht im Ernst meynet. Von solchen Oden kann man nicht erwarten, daß sie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der wirklichen Begeisterung geschrieben worden. Da es eine der Eigenschaften des dichterischen Genies ist, sich leicht zu entzünden; so kann auch die durch Kunst, oder Nachahmung entstandene Ode, der wahren von der Natur eingegebenen, sehr nahe kommen.

Von der Kraft und Wirkung der Ode kann man aus dem Urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyrisch, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas ansteckendes; in der Ode zeigen sie sich aber auf die lebhafteste Weise: Darum ist diese Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend.

\*) L. I. Od. 6.

Es waren lyrische Dichter, von denen man sagt, daß sie die noch halb wilden Menschen gezähmet, und unwiderstehlich, obgleich mit sanftem Zwange dahin gerissen haben, wohin sie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine besondere Art derselben ist, dieses vor viel andern Werken der schönen Künste voraus, daß sie ihre Kraft auch bey noch rohen Menschen zeigt, da die Beredsamkeit, die Malberey, und überhaupt die aus verfeinertem Geschmak entstandene Kunst vielweniger popular ist.

Zwar scheint es, daß die hohe Ode sich sehr von dem Charakter, wodurch sie auf den großen Haufen wirkt, entferne, da viel Palmen, pindarische und horazische Oden ofte den feinsten Kennern nicht verständlich genug sind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieser Entfernung der Zeit, in der so unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und sehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches sehr schwer scheint, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig gewesen. Denn ist auch ein Unterschied zu machen zwischen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey besondern einem Theil der Nation, oder gar nur wenig einzelne Menschen interessirenden Veranlassungen, gedichtet worden. Jenen ist das Populare, Verständliche, wesentlich nothwendig; bey diesen wird der Zweck erreicht, wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Ode sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm wirklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie

allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Wirkung gewisse merkwürdige Gegenstände, auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil sehr außerordentlichen Wirkungen der Phantasie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo sie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheint, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafteste Schilderung des lyrischen Dichters merkwürdig und unvergesslich; manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und wirksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die schätzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtrefflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier bloß erwähnen, um den Leser auf die höchstschätzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak, zu danken haben. \*) Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Odenichter; diese sind: Alcäus, Sappho, Stesichorus, Ibicus, Bacchylides, Simonides, Alcan, Anakreon und Pindar. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzelne Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger interessant; weil darin bloß die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspiele der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewidmet. \*\*) Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem Trauerspiel kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichem Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beste vorbereitet sind,

den

\*) Rob. Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelectiones Academicæ. Præl. XXV-XXVIII.

\*\*) S. Pindar.

den Eindruck mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Uebersetzung hätte kein schicklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommensten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anbot. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken, sie seyen mit guter Uebersetzung in das Trauerspiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Wirkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruck der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstützung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Litteratur wol erfahrener Mann, von so reifem Urtheil und so seinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser sündtrefliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odenmacher von außerordentlichem Nutzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthsblage, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühle, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmerey gesetzt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht, Schrecken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus hinaufsteigen. Hier wäre also sündtref-

liche Gelegenheit für einen wahren Kunststrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer sind, wie in allen Zweigen der Künste, so auch hierin, weit hinter den Griechen zurück geblieben. Horaz war ihr einziger Odenmacher, der den Griechen zur Seite stehen konnte; dieses haben sie selbst eingestanden. \*) Aber dieser allein konnte statt vieler dienen. Er wußte seine Leyer in jedem Ton zu stimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindarischen, bis auf das liebliche Anakreontische, und das schmelzende Sapphische Lied, glücklich bearbeitet.

Wir dürfen in diesem Zweig der Dichtkunst keine der heutigen Nationen beneiden. Klopstok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutschen zurufen:

Schreket noch anderer Gesang dich,  
Sohn Eutons,  
Als Griechengesang. —  
— So bist du kein Deutscher! ein Nach-  
ahmer  
Belastet vom Joche, verkennst du dich  
selber!

Diesen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht sich dem Homer und dem Pindar zur Seite stellen kann. Nichts ist erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als seine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, schmelzender, als die von zärtlichem Inhalt. Nur schade, daß dieser wirklich unvergleichliche Dichter in seinen Oden von geistlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff seinen Flug so hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächst diesem verdient Ramler eine ansehnliche Stelle unter unsern einheimischen Odenmachern. Er hat

D 3

\*) Lyricorum Horarius fere solus legidignus. Quintil. Inst. L. X. c. 1, 69.

sündtreflicher sind, deren um den uren Absichten, die einem und von nken haben einen allen an des Geistes; aber verloren men vorndichter; so, Steschyliedes, reon und ben ersten tellen verfreon hat beträchtliche eine starke eine noch r Zeit gestoff der den Oden ant; weil ngen wer n öffentli echen den dir haben besondern an muß der Grie in jedem ange der von ho Sie ha en dieses der durch vorgegan eitet sind, den

das deutsche Ohr mit dem Wollklang der griechischen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horazischen Ode in der deutschen vollkommen getroffen. Hierin scheint er seinen Ruhm gesucht zu haben; denn man entdeckt leicht bey ihm den Vorsatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu seyn. Selbst in der Wahl des Stoffs scheint er des Römers Geschmack zum Muster genommen zu haben. Für die höhere Ode ist Friedrich sein August; zu der gemäßigten von sanft empfindsamem, oder bloß phantasiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahreszeit den Stoff, den er allemal in einer höchst angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen bestreut. Was kann anmüthiger und lieblicher seyn, als sein Amynth und Chloë? Höchst mahlerisch und phantasiereich ist die Sehnsucht nach dem Winter, und mit einem höchstglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter diese schöne Ode geendiget. Nichts ist zärtlicher und von sanfterem Ausdruck, als das wechselseitige Lieb Protomäas und Berenice.

Auch Lange und Pyra, die es zuerst gewagt haben, der deutschen Ode ein griechisches Sylbenmaaß zu geben, und Uz stehen mit Ehren in der Classe der guten Odendichter. Dieser letztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von wirklicher, nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken, und Bildern, bald den hohen Ernst, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. Cramer hat vorzüglich den Psalm für seine Leyer gewählt; sein Vers ströhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrückliche Kürze des hebräischen Ausdrucks erreicht, so übertrifft er doch darin meistentheils seine deutschen Vorgänger.

Ueberhaupt scheint es, daß die Ode das Fach ist, darin die deutsche Dichtkunst sich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unsere Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem sie zur besten Anwendung ihrer Talente, die Menschen und ihre Geschäfte besser übersehen könnten!

## D d y f f e e.

(Dichtkunst.)

Das zweyte epische Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Diese beschäftigt sich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Personen; die Odyssee geht auf das Privatleben, dessen mannichfaltige Vorfälle, und die in demselben notwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Personen schildert, so liegen in der Odyssee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk sollte moralisch und politisch seyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulysses selbst wird in das gemeine Leben heruntergesetzt. Also ist der ganze Ton der Odyssee um ein merkliches tiefer gestimmt, als in der Ilias. Aber wenn man sie durchgelesen hat, so ist man von dem Charakter des Ulysses eben so immervährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias gelesen hat. Es ist sehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwischen beyden Gedichten in den verschiedenen Absichten des Dichters und nicht in dem Abnehmen seines Genies liegt. Die Odyssee sollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier ist in dessen dieselbe Mannichfaltigkeit der Charakter, eben die genaue Zeichnung derselben, nach der Verschiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Person. Alle Affekte und alle Grade derselben hat der Poet in seiner

seiner Gewalt. Hier ist überall dasselbe Leben und dieselbe Stärke der Ausbildung. In den Beschreibungen, Bildern und Gleichnissen herrscht die Erfindungskraft beständig, und in dem Ausdruck leuchtet sie in dem hellsten Licht hervor. Niemals fehlt es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu seiner Malerey. Alles, was er hat sagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zusammen zu setzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen ist, und wo die Gemüthsbewegungen der Personen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieser Epopöe ist ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchsten Lichte, bey unzähligen Vorfällen sich immer gleich, bis auf den kleinsten Zug auszeichnet, in einer bewunderungswürdigen Schilderung darstellt. Die Fabel scheint an sich sehr einfach und beträchtlich. Ulysses will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hause ziehen. Aber er findet auf seiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, die er alle übersteigt. Er kommt mehrmal in Umstände, wo es unmöglich scheint, daß er auf seinem Vorhaben bestehen, oder Mittel finden werde, die Hindernisse zu überwinden. Aber er ist immer standhaft, verschlagen, listig und erfinderisch genug, sich selbst zu helfen. Man erstaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Anerschöpflichkeit seines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verschlagenheit und List wegzukommen.

Während der langen und höchst mühsamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in sein so lange Zeit von ihm verlassenes Haus ein, macht uns mit seiner Familie, und mit allen seinen häuslichen Um-

ständen bekannt. Sein Haus und sein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längst umgekommen sey, oder gewiß nicht wieder erscheinen werde, seine Gemahlin zu einer zweyten Heirath zu zwingen, seinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und sich seiner Herrschaft und seiner Güter zu bemächtigen suchen. Nachdem also der Held durch tausend Widerwärtigkeiten endlich in der armfeligsten Gestalt in seinem Wohnsitze glücklich angekommen, entdeckt die ihm nie verlassende Vorsichtigkeit neue Hindernisse, sich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in seinem Hause schon lange den Meister gespielt hatte, herauszutreiben, sich und die Seinigen in Ruhe zu setzen. Da finden wir ihn aufs Neue so scharfsinnig in Entdeckung jeder Gefahr, als erfindrisch und bis zur Bewunderung geschmeidig, in Anwendung derselben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieses Plans wußte der Dichter, dessen Genie nichts zu schwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenständen aus der Natur und Kunst, aus den Sitten und Beschäftigungen der Menschen, Gegenstände der Betrachtung und Empfindung in seine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tausend Dinge zu sehen, die bald die Phantasie ergözen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben, und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieses eine Beziehung hat, beständig, als den Hauptgegenstand im Auge.

Wenn also die Ilias verloren gegangen wäre, so würde die Odyssee noch hinlänglich seyn, Homer als einen Dichter von bewunderungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

daß die  
ie deut-  
lich zeig-  
e Dich-  
Stand-  
Anwen-  
hen und  
en könn-

des Ho-  
en Cha-  
raktere  
diese be-  
n Hand-  
entlicher  
auf das  
thaltige  
en noth-  
e Ilias  
Personen  
offen alle  
e; das  
nd poli-  
es Stän-  
es selbst  
erunter-  
Ton der  
iefer ge-  
Aber  
t, so ist  
Ulysses  
rungen,  
Achilles,  
sen hat.  
ie große  
Gedich-  
tsichten  
em Ab-  
Die  
ur, ih-  
er ist in-  
keit der  
Zeich-  
chieden-  
der Mei-  
ste und  
Poet in  
seiner

## Deffnungen.

(Baukunst.)

Unter dieser allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenster der Gebäude. Sie dienen bloß zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil sie aber an den Außenseiten, besonders nach der heutigen Bauart, sehr ins Auge fallen, und als Theile erscheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verzierung, einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder schlechte Ansehen der Gebäude hat, so ist sehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geschmak angeordnet werde.

In Ansehung der Menge der Deffnungen erfordert der gute Geschmak, daß eine Außenseite nicht mehr leer, als volles, oder nicht mehr Deffnungen, als feste Theile habe, damit nicht das Gebäude das Ansehen der Festigkeit verliere, und wie eine Laterne aussehe. Es fällt allemal besser ins Auge, wenn man mehr Mauer, als Deffnungen sieht. Die Austheilung der Deffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geschehen; einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen, auf ähnliche Stellen. Nothwendig ist es, daß übereinanderstehende Deffnungen, wie die Fenster mehrerer Geschosse, auf das genaueste über einander, und die in einem Geschoss, genau in einer wagerechten Linie neben einander gestellt seyen.

Ihre Form ist am gefälligsten, wenn sie viereckigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Deffnungen mit Bogen geschlossen, sollten nirgend seyn, als wo sie der Wölbung halber nothwendig sind. Ein feines Auge wird durch Fenster mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und diese Rundungen verursachen gegen die an einem Gebäude

überall sich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme spitze Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe viereckiger Deffnungen eine mit einem runden Sturz steht, wie in den meisten neuern Wohnhäusern in Berlin, da die Hausthüren zwischen viereckigten Fenstern rund sind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenster, welches ungemein beleidigend ist.

Höchst nothwendig ist es, daß jede Deffnung ihre wol in die Augen fallende Einfassung habe, damit sie als etwas überlegtes und richtig abgemessenes erscheine. Denn ohne Einfassung ist sie wie ein Loch, das größer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfassung aber zeigt, daß die Deffnung etwas vollendetes und Ganzes sey. \*) Von der Art der Einfassung ist in andern Artikeln gesprochen worden. \*\*) Ueberhaupt ist das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenster mit Siebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenseiten eine Menge unangenehmer Winkel.

## Del Farben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Del vermischt, und dadurch zum Auftragen mit dem Penseel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Wasser angemacht; die Delfarben sind im Anfang des XV. Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und ist zu allen großen Gemälden auf Leinwand oder Holz beständig im Gebrauch.

Diese Farben haben vor den Wasserfarben beträchtliche Vortheile, so-

\*) S. Ganz.

\*\*) S. Fenster; Thüre.

wol zur Bearbeitung des Gemähltes, als zu seiner Wirkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetrocknet ist, so löst sie sich nicht leicht wieder auf, daher kann eine Stelle, so ofte der Mahler will, übermahlet werden. Durch öfters Uebermahlen aber kann die beste Harmonie und die höchste Wirkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß stehen lassen, wie sie zuerst aufgetragen worden sind. Auch können Oelfarben über einander gesetzt werden, daß die untere durchscheinet, \*) ein wichtiger Vortheil, den die Wasserfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe ist, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander fließen, so kann der Mahler sowohl eine bessere Mischung, als eine bequemere Nebeneinandersetzung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Wasserfarben. Da sich im Trocknen die Farbe nicht ändert, wie die Wasserfarben, so hat der Mahler den Vortheil, daß er immer seine Farbe wählender Arbeit beurtheilen kann.

Die Wirkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben sind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Wasserfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenstände bestreut, das sanfte duftige Wesen, wodurch sie ihren Landschaften den größten Reiz giebt; das Durchsichtige der Schatten, und das Ineinanderfließende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welcher macht, daß man von gewissen Stellen das Gemählde nicht gut sehen kann. Die hellsten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in ei-

\*) S. Kastren.

ne verderbliche Gährung, da das Del gelb wird, und alle helle Tinten anstehet. Man meynt, daß große Coloristen durch eine gute Bearbeitung diesem vorbeugen können. Aber welches Del wird nicht zuletzt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch diesen Nachtheil, daß der Staub sich fester an sie ansetzet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetrocknet ist, ohne Hoffnung der Reinigung darin bleibt. Wiewol man diesem zuvorkommen kann, wenn das Gemählde mit Eyerweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Rußöl oder Mahnöhl, weil diese trocknen, da viel andre gepresste Oele niemals austrocknen. Zu einigen Farben, die schwerer trocknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemischt wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigsten ist, sind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

### Oper; Opera.

Bey dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Ubschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmackt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da um Kinder, oder einen kindisch gesinnnten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschnack von allen Seiten beleidigenden Zeuge, kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchst reizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf einer Scene, bey der wir uns selbst vergessen, und

geraden  
te spitzige  
das Auge  
in einer  
eine mit  
wie in  
äußern in  
zwischen  
nd. Da-  
tiger oder  
elches un-  
daß je-  
ie Augen  
damit sie  
ichtig ab-  
nn ohne  
och, daß  
acht wer-  
tiger, daß  
retes und  
Art der  
tikeln ge-  
haupt ist  
ichen und  
üren und  
llemal et-  
achen an  
unange-  
mit Del  
Auftra-  
gemacht  
ten wur-  
erey mit  
Oelfarben  
Jahrhun-  
und ist  
auf Lein-  
im Ge-  
den Was-  
heile, so-  
wol

für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise, den dummen Pöbel in Schrecken und Verwunderung zu setzen suchen. Indem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeigt, beleidiget wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken: aber sobald man sich jenereizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmack sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist. Ich muß hier wiederholen, was ich schon anderswo gesagt habe. †) Die Oper kann das größte und Wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinns der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich also nicht entschließen kann, die Oper in diesem Werk ganz zu übergehen; so scheint mir das Beste zu seyn, daß ich zuerst das, was mir darin anstößig und den guten Geschmack beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbesserung dieses Schauspiels an den Tag lege. Poesie, Musik, Tanzkunst, Malerey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera. Wir müssen also, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieser Künste dabey thut, besonders betrachten.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Hand-

†) In der Abhandlung sur l'Energie in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences. et Belles-Lettres pour l'Année MDCCCLXV.

lung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekomen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zerberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten, gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar diesen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber sie wechseln doch auch mit wahren historischen Stoff, so wie das Trauerspiel ihn wählt, ab. Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde stellen uns eine große und wegen der darin verschiedlich gegen einander wirkenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist, und sich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieses Stoffes, scheint der Operndichter sich zum Geseze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Auge des Zuschauers ofte mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge, müssen, wo es irgend möglich, dem Zuschauer vor Augen gelegt werden. Da kann man sich leichte vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie ofte er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwicklung großer



großer Charaktere und Leidenschaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenstand aufopfern müsse. Deswegen trifft man in dem Plan der besten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies ist die erste Ungereimtheit, zu der die Mode auch den besten Dichter zwingt. Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anforderung der Sänger. In jeder Oper sollen die besten Sänger auch am öftersten singen, aber auch jeder mittelmäßige und so gar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiel gedungen sind, und bezahlt werden, müssen sich doch ein oder ein paar mal in großen Arien hören lassen; die beyden ersten Sänger, nämlich der beste Sänger und die beste Sängerin, müssen nothwendig ein oder mehrmal zugleich singen; also muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley Charakter zeigen; der im zärtlichen Adagio, dieser im feurigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entstehenden Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine oder zwey Sängern müssen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen, oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalt des Stücks noch so sehr zuwider wären. So mußte der beste Operndichter Metastasio selbst, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die sich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten; die Wittve des Pompejus und selbst die Marcia, Catos Tochter; und diese mußte sogar in Cäsar verliebt

seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängern Gelegenheit bekamen sich hören zu lassen. Wie abgeschmackt Liebeshändel in einer so finstern Handlung stehen, fühlet auch der, der sonst weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt ist. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe sich hören zu lassen, müssen gar ofte Sachen gesungen werden, bey denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann; frostige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verständigen oder verrückten Menschen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blindlings zuschlägt, sondern seinen Muth zurückhält, bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutragen; \*) oder diese bey aufstößenden Widerwärtigkeiten frostige Allegorie, daß der Weinstock durch das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft? \*\*) Dergleichen kindisches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Personen, die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder andrer wichtiger Ursachen halber, die höchste Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich währenddem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und denn einen Gesang anfangen, in dem sie bald jedes Wort sechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendsten Geschäfte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr

\*) G. Adriano di Metastasio. Att. II. f. 5. *saggio guerriero antico.* &c.

\*\*) Ebendasselbst. Att. III. f. 2. *Piu bella, al tempo usato.* &c.

mehr als hier Ursach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admiffi rifum teneatis amici!

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern gesehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; denn ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynah in gar allen Opern vor.

Eben so mannichfaltig und so ausschweifend sind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Musik herühren. Diese ist und kann ihrer Natur nach nichts anders seyn, als ein Ausdruck der Leidenschaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung gesetzten, oder gelassenen Gemüthes. Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den einzigen Zweck, den sie haben kann, sind die Tonsetzer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Höbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper, wo der Tonsetzer nicht Fleiß darauf wendet, sich in das Gebiet des Malers einzudrängen. Bald schildert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder das Riefeln eines Baches, bald das Gekirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieser verkehrte Geschmack des Tonsetzers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet, in den Arien so sehr ofte Vergleichungen mit Schiffen, mit Löwen und Tygern,

und dergleichen die Phantasse reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig bey dem Tonsetzer, Sänger und Spieler die kindische Begierde, schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Höbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugsamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Karitäten zeigen; auch der Spieler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit seiner Finger in blizenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsetzer ihm Gelegenheit geben. Daher entstehen die Mißgeburten von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affectvollen Arien alle Empfindung so plötzlich auslöschten, als wenn man Wasser auf glüende Kohlen gösse. Daher die unleidliche Verbrähmung, wodurch ein sehr nachdrücklicher Ton, in eine reiche Gruppe feiner Töne so gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wenn nur einigen Geschmack oder Empfindung hat, wird von dem lebhaftesten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder schmerzhaftige Gemüthsstimmung an den Tag zu legen, und dann plötzlich schöne Karitäten austrant. Anfanglich fühlt man sich von Mitleiden über sein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so sieht man ihn in einen Marktschreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns blos die raren Künfte seiner Kehle zeigen will; und ist möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegzagen, daß er uns für so bösehalt hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr

sehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Gesänge über nichtsbedeutende Terte zubringen. Denn es soll bald in jeder Scene eine Arie stehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aufserungen der Empfindung besteht, so müßte der Dichter auch Befehle, Anschläge, Anmerkungen oder Einwendungen in lyrischen Ton vortragen, und der Setzer müßte notwendig Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger ist, ihn mitten in einer ernsthaften Handlung, da er das Betragen, die Anschläge und Gedanken der darin verwickelten Personen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn diese auf nichtsbedeutende Terte gesetzte Gesänge sind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoise, oder eines andern Tanzes.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erst ein Ritornell, denn fängt der Sänger an ein Stück der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Instrumente ihr Geräusch machen können; denn fängt er aufs neue an; sagt uns dasselbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er seine Künste in Passagen, Läufen und Sprüngen sehen, und so weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem sie zu Theil würde, sich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfachsten Liedes, der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Nun kommt das Unschickliche der äußerlichen Veranstaltungen, wodurch so manche Oper ein pöbelhaftes Schauspiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigstens einige Scenen haben, die das Auge des Zuschauers betäuben, die Natur der Handlung lasse es zu oder nicht. Könige kommen ofte mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienz Zimmer. Das unnatürliche Gefolge stellt sich für einen Augenblick in Parade; weil aber die Unterredung geheim seyn soll, so zieht es auch gleich wieder ab; und nicht selten fängt während dem Abzug, der ofte mit nicht geringem Geräusche begleitet ist, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Audientiale wird eine Scene durch die Armuth der Vorstellung abgeschmackt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldschlacht vorstellen, und bewirkt dieses Schauspiel, das den Zuschauer in Erstaunen setzen soll, mit einem paar Duzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur so wenig seyen: und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräusche der Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde schlagen, und ein dumpfes Geräusch machen. Nicht einmal Kinder können sich bey einer so fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kinderereyen zu rügen, die das höchste Werk der schönen Künste bis zum Possenspiel erniedrigen. Ueber die Verzerrungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen.\*)

Damit

\*) S. Ballet; Ton; Schaubühne.

ste reizem  
hlig beym  
Spieler die  
künstliche  
er Sänger  
herordent-  
gewöhnli-  
stimme, ei-  
umkeit und  
und andre  
en: auch  
Ansprüche  
ligkeit sei-  
ffagen und  
igen. Da-  
Gelegen-  
die Miß-  
äufen und  
effektvollen  
o plötzlich  
in Wasser  
Daher  
ung, wo-  
er Ton, in  
önchen so  
man ihn  
nn. Wer  
Empfin-  
bhaftesten  
er hört,  
rührenden  
schmerz-  
n Tag zu  
höne Ra-  
glich fühlte  
über sein  
hat man  
dung mit  
an ihn in  
ndelt, der  
eidschaft  
los die ra-  
igen will;  
t Steinen  
daf er uns  
Besallen  
aben.  
o mancher  
Anhörung  
sehr

Damit mich Niemand beschuldige, daß ich bloß aus verdrießlicher Laune, so viel Böses von der Oper sage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in diesem Punkt gewiß unpartheyischen Mannes, des Grafen Algarotti, anführen, der seinen Versuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt. „Von allen Schauspielen, die zum Zeitvertreib der Personen von Geschmat und Einsicht erfunden worden, scheint keines seiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn, als die Oper. — Aber unglücklicher Weise geht es damit, wie mit mechanischen Werken, die sehr zusammengesetzt sind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt sich leicht begreifen, warum ein Schauspiel, das natürlicher Weise das angenehmste von allen seyn sollte, so abgeschmakt und so langweilig wird. Man hat dieses bloß der vernachlässigten Uebereinstimmung der verschiedenen Dinge zuzuschreiben, die zur Oper gehören, dadurch geschieht es, daß sie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung ist: die Täuschung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entstehen kann, verschwindet: und dieses Meisterstück der Erfindung des Witzes, verwandelt sich in ein langweiliges, unzusammenhängendes, unwahrscheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die schimpfliche Namen, die man ihm giebt, und die strenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen, als eine sehr wichtige Sache ansehen, wol verdient.“ So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre seiner Nation sehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und wodurch es berühmt worden ist. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruck der schimpflichen Namen, führet er

eine spöttische Stelle aus einem englischen Wochenblatt die Welt an, die so lauter: „Wie das Wasser eines gewissen Brunnens in Thessalien, wegen seiner überausenden Kraft in nichts andern, als einem Efelschuf konnte aufbewahrt werden; so kann dieses matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in solchen Köpfen, die besonders dazugemacht sind, Eingang finden.“ \*)

Und dennoch hat selbst bey diesen Ungereimtheiten, dieses Schauspiel in einzelnen Scenen mich oft entzückt: mehr als einmal habe ich dabey vergessen, daß ich ein künstliches, in so manchen Theilen unnatürliches Schauspiel sehe, habe mir eingebildet, das Weheklagen unglücklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrisen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichsten und durchdringendsten Ausdruck zärtlicher, oder heftiger Leidenschaften, nicht nachgeahmt, sondern wirklich zu hören. Nach solchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein sündtrefliches Schauspiel die Oper seyn und wie weit sie die andern überreffen könnte. Man bedauert, daß so herzerührende Dinge mitten unter so viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieses Schauspiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindischen Zeugens gereinigt, und bey seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zweck, als der bloße Zeitvertreib ist, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Ursachen, die gleich dem unhintertreiblichen Schicksal, das dem

\*) Man sehe auch Glucks Vorrede zur Oper Alceste.

einem eng-  
Welt an,  
Wasser ei-  
Thessalien,  
n Kraft in  
a Eselschuf  
; so kann  
erte Werk  
löpfen, die  
, Eingang

bey diesen  
Schauspiel  
st entzückt:  
dabey ver-  
bes, in so  
des Schau-  
bildet, das  
Personen,  
er um ihr  
rzweiflung  
iebter Ge-  
ode verur-  
chsten und  
zärtlicher  
en, nicht  
lich zu hö-  
nden Sce-  
ir ein für-  
Oper seyn  
n übertref-  
t, daß so  
unter so  
amen, und  
lten, auf  
ie dieses  
h des dar-  
en Zeugis  
so über-  
dlern und  
e Zeitver-  
n könne.  
Nobe und  
kaum be-  
leich dem  
das dem  
päfte sei-  
ne  
orrede zur

ne Wendung giebt, in jedem Jahr-  
hundert den Wissenschaften und Kün-  
sten ihren Schwung und ihren Geist,  
den man Genium saeculi nennen  
kann, geben. Gegen diese nicht  
sichtbar wirkenden Ursachen, vermö-  
gen Vorschläge, wenn sie gleich von  
der reinsten, gesundesten Vernunft  
gethan werden, sehr wenig. Aber  
man kann sich nicht enthalten, das  
Muster der Vollkommenheit, so bald  
man es entdeckt, aufzustellen, und  
eine Sache, die durch den Stroh  
der Vorurtheile und des schlechten  
Geschmacks umgerissen und verunstal-  
tet worden, wenigstens in der Ein-  
sicht, schön zu sehen, und in ihrer  
Vollkommenheit zu genießen.

Der festeste Grund, um die Oper  
als ein prächtiges und herrliches Ge-  
bäude darauf zu setzen, wäre ihre ge-  
naue Verbindung mit dem Rational-  
interesse eines ganzen Volks. Aber  
daran ist in unsern Zeiten nicht zu  
denken. Denn die Staaten haben  
sich niemals weiter, als ist, von  
dem Geist entfernt, der ehemals in  
Athen und Rom geherrschet, und durch  
den die öffentlichen Schauspiele, be-  
sonders die griechische Tragödie, die  
im Grund eine würtliche Oper war, \*)  
zu wesentlichen Stützen politischer  
und gottesdienstlicher Feyerlichkeiten  
geworden sind. Ohne so hoch in die  
unabsehbaren Gegenden der süßen  
Phantasien zu fliegen, wollen wir nur  
von den Verbesserungen sprechen, die  
man der Oper nach der gegenwär-  
tigen Lage der schönen Künste und der  
politischen Anordnungen, geben könn-  
te. Dazu würde, wie der Graf Al-  
garotti richtig anmerkt, nothwendig  
erfordert, daß ein von den Muses ge-  
liebter großer Fürst, die ganze Ver-  
anstaltung dessen, was zu diesem  
Schauspiel gehöret, einem Mann gä-  
be, der mit dem guten Willen und  
viel Geschmak, ein vorzügliches An-

sehen besäße, wodurch er den Dich-  
ter, Tonsetzer und alle zur Oper noth-  
wendige Virtuosen nach seinem Gefal-  
len zu lenken vermöchte. Die Fode-  
rung ist schwer genug, um uns alle  
Gedanken zu benehmen, sie höher zu  
treiben.

Die Hauptsache käme nun auf den  
Dichter an. Dieser müßte, ohne  
Rücksicht auf die Sänger, und ohne  
die vorher erwähnten Betrachtungen,  
die ihn gegenwärtig in so viel Ange-  
reimtheiten verleiten, bloß dieses zum  
Grundsatz zu nehmen: „ein Trauer-  
spiel zu verfertigen, dessen Inhalt  
und Gang sich für die Hoheit, oder  
wenigstens das Empfindungsvolle des  
lyrischen Tones schilte.“ Dazu ist in  
Wahrheit jeder tragische Stoff schif-  
lich, wenn nur dieses einzige dabey  
statt haben kann, daß die Handlung  
einen nicht eifertigen Gang, und kei-  
ne schweren Verwicklungen habe. Eil-  
fertig kann der Gang nicht seyn; weil  
dieses der Natur des Gesanges zu-  
wider ist, der ein Verweilen auf den  
Empfindungen, aus denen die singen-  
de Laune entsteht, voraussetzet. \*)  
Schwere Verwicklungen verträgt er  
noch weniger, weil dabey mehr der  
Verstand, als die Empfindung be-  
schäftiget wird. Wo man Anschläge  
macht, Pläne verabredet, sich berath-  
schlaget, da ist man von dem Sing-  
en am weitesten entfernt.

Also würde der Operndichter von  
dem tragischen vornehmlich darin ab-  
gehen, daß er nicht, wie dieser, eine  
Handlung vom Anfang bis zum En-  
de mit allen Verwicklungen, Anschlä-  
gen, Unterhandlungen und Intrigen  
und Vorfällen, sondern bloß das,  
was man dabey empfindet, und was  
mit verweilender Empfindung dabey  
geredt oder gethan wird, vorstellte.  
Um dieses kurz und gut durch ein  
Beyspiel zu erläutern, wollen wir  
Klop-

\*) S. Tragödie.

\*) S. Gesang.

Klopstoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sie zeigt. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wol-ausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwicklung, noch an wahren dramatischen Ausgang.

Man darf nur obenhin Ossians Fingal oder Temora lesen, um zu sehen, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora sieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schifet er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bottschaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gesänge anstimmten, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung hier mit Gesang anfing. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwicklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey interessirt sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geschildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Ossian im angezogenen Gedichte wirklich finden, sehr mannichfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen; episodische Geschichten in dem höchsten lyrischen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwey Beyspiele nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den besten und bequemsten zu dieser Absicht halte; sondern vielmehr um zu zeigen, wie so gar dieser, so einförmig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheint, sich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder bloß angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kommt bloß darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannichfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, sie zu äußern.

Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer wirklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schicklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette, natürlich anzubringen wissen. Ich will, um denen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beyspiel einer nach dieser Art behandelten Oper anführen.

Der Fürst Demetrius Kantemir erzählt in seiner Osmannischen Geschichte, daß der Großsultan Murad

rad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währenddem schrecklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musikverständiger die Osmaniſchen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verſtatten, nur ein Wort mit dem Kaiſer zu reden. Da er hierauf vor dem Kaiſer gebracht worden, und dieſer ihm endlich befohlen, von ſeiner Geſchicklichkeit in der Muſik eine Probe zu machen, nahm er ein Scheſſta (daß die Griechen Pfalterion nennen) in die Hand und ſang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Liebe, mit ſo anmuthiger Stimm und ſo viel Geſchicklichkeit, daß dem Kaiſer ſelbſt die Thränen darüber ausbrachen, und er befohl den noch übrigen Einwohnern zu ſchonen. Dieſe Begebenheit könnte gar ſüglich durch eine Oper vorgeſtellt werden. Der Dichter könnte ſich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder bloß der erwählte Sänger mit ſeiner Familie, und einigen ſeiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmſten Einwohner der Stadt, ſich verſammelt befänden, um die ſchreckliche Cataſtrophe zu erwarten. Es ließe ſich gar leicht, um mehr Mannichfaltigkeit zu erhalten, eine ſehr natürliche Veranlaſſung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig ſich hierüber in umſtändliche Vorſchläge einzulaſſen. Der Virtuoſ, der hier die Hauptrolle ſpielt, entdeckt ſeinen in Angst und Schrecken geſetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Verſuch zu machen, ſie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile ſieht man von den andern handelnden Perſonen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und an-

Zweyter Theil.

dere Leidenschaften wechſelsweiſe durch ſie zu ſchildern. Man vernimmt, daß der Kaiſer den Mann vor ſich ge-laſſen; einer ſchmeichelt ſich mit Hoffnung, ein anderer nimmt ſeine Zuflucht zum Gebeth, um einen glücklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von ſeinen Freunden in naher Erwartung des Todes ſchon Abſchied.

Nun kann der Dichter ſeine Zuſchauer vor ein Zelt, oder vor einen Palaſt, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, verſetzen, kann den Virtuosen ſein Klagelied ſingen, den Kaiſer in voller Rührung ſeinen geänderten Entſchluß offenbaren, und dem auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frolocken der Erretteten in ſehr rührenden Recitativen, Sologefängen und Chören hören laſſen.

Wenn alſo Dichter von Genie ſich mit dem Opernſtoff abgeben würden, ſo könnten vielerley Handlungen dazu ausgeſucht, und die Sache ſelbſt auf ſehr mannichfaltige Weiſe behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unſere Oper ſo abentheuerlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfs, daß es überhaupt unnatürlich ſey, Menſchen bey einer ernſthaften Handlung durchaus ſingend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen geſehen, daß man einem Menſchen, der nie eine gute Oper geſehen hat, durch richtige Vernunftſchlüſſe beweifen könne, dieſes Schauſpiel ſey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der beſten Grauniſchen, oder Haſſiſchen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird geſehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftſchlüſſen abhängt. So ungereimt die Oper ſcheinet, wenn man bloß die ſahlen Begriffe, die der Verſtand ſich davon macht, entwickelt, ſo einnehm-

3

mend

iele nicht  
geriſchen  
quemſten  
vern viel  
ar dieſer,  
orzüglich  
ſcheinet,  
In ließe.  
oder bloß  
obey viel  
zu dienen.  
daß der  
r Lage zu  
nlängliche  
gkeit von  
die na-  
was ge-  
in man-  
gen, und  
allerdings  
ama, wo-  
Klopſtoks  
betrachtet,  
ng machen  
Begeben-  
rdige Feſt,  
dergleichen  
von allen  
der Tönſe-  
zierer oder  
angelegt  
ihm das  
ey Einheit  
ſch zu blei-  
Mittel ge-  
nförmigkeit  
Wenn erſt  
n Lied, eine  
ichen Arin-  
ette, natür-  
Ich will,  
nicht in neue  
n, noch ein  
Art behan-  
Kantemir  
niſchen Ge-  
ultan Mu-  
rad

mend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehört, kürzer seyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Musik, wenn sie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache sehr gut zu thun, vollkommen genug ist. Wir wissen, daß Händel, Graun und Hase, um bloß der unsrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Beltschen Tonseker weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenschaft zu schildern gewußt haben. Wir dürfen also, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonseker von Genie vermahnen, ihre Kunst auf die Art, wie diese Männer gethan haben, zu studiren; hiernächst aber sie vor einigen Fehlritten warnen, die selbst diese große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweifung gekünstelt sey, kann, dünkt mich, auch von dem wärmesten Liebhaber des künstlichen Gesanges nicht geläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, daß die Kraft des Ausdrucks gar zu ofte dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Auszierungen einzelner Töne, wodurch gar ofte anstatt eines, oder zweyer Töne vier, sechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieses ist offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbesonnene Begierde der Sänger überall künstlich und schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Ges-

sanges Nachdruck und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag, oder Nachschlag angegeben würden; so trieben die Sänger ohne Geschmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonseker mögen bemerkt haben, daß dieses nicht allemal geschieht, noch mit der Harmonie passend geschehe. Dieses brachte sie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun stiegen die Sänger aufs neue an, willkürliche Auszierungsstöne hinzuzuthun, und auch darin gaben die Tonseker nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die ist gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entsprang, wodurch die Sylben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestellt, und der Gesang auf mehr Einfachheit gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahren Ausdruck der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stücken von bloß lieblichem Inhalt, wo die Empfindung wirklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie größtentheils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör kitzeln. Händel war darin noch mäßig, aber unser sonst so fürtreffliche Graun hat sich von dem Strom des Vorurtheils zu sehr hinreissen lassen.

Ein eben so großer Mißbrauch sind die so sehr häufigen Läufe, oder sogenannten



nannten Konraden, die in jeder Arie an mehreren Stellen und oft auf jedem schicklichen Vocal vorkommen; so daß Unwissende leicht auf die Gedanken gerathen, daß sie die Hauptsache in der Arie ausmachen. Man sieht in der That in den Opern ofte, daß die Zuhörer nicht eber aufmerksam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitscher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden. \*)

Wir wollen über diese, aus Begierde nach Neuerungen entstandene Mißbräuche noch eine sehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geschmak anführen. „Man muß gestehen, daß ohne diese Neigung die Musik zu der Vollkommenheit, in der wir sie bewundern, nicht würde gekommen seyn: aber es ist darum nicht weniger wahr, daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen ist, über den Männer von Geschmak seufzen. So lange die Künste noch in der Kindheit sind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang. \*\*)

Endlich ist zu wünschen, daß die Tonsetzer sich nicht so gar knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannichfaltigkeit einführen. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig ist? Warum

\*) S. Kluse.

\*\*) Algarotti saggio sopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant ist, auf dieses kleine Werk, das mit eben so viel Geschmak als Einsicht geschrieben ist.

immer ein zweyter oft zu sehr abstechender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt, und warum bey jeder Arie ein Zwischenpiel der Instrumente, eine so große Ausdehnung, und endlich eine Wiederholung des ersten Theiles? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft ist es noch besser eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale sehr glücklich das Ritornell weggelassen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geschwächt worden seyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz schneidende Arie, O! Numi Consiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beste Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtrefflicher Wirkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynabe ganz aus den Opern verschwunden; so daß zwischen dem Recitativ, und der so unüßsam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwischengattungen des Gesanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es ist kaum zu begreifen, wie man auf diese magere Einschränkung des Operngesanges gefallen ist.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das Meiste thut, so kann eine mittelmäßige Oper durch geschickte Veranstaltung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine fürtreffliche, durch Vernachlässigung derselben, schlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu sagen wäre, ist bereits an einer andern Stelle dieses Werks gesagt worden. \*)

3 2

\*) Im Artikel Leidenschaft. S. 147. f.

bekomme,  
nd durch,  
, sondern  
etwas ge-  
mit einem  
Lachschlag  
lieben die  
ie Sache  
sch, und  
n in meh-  
n bemerkt  
lemal ge-  
notie pas-  
te sie ver-  
die aus-  
ieren dem  
d dadurch  
er auf ei-  
Nun stien-  
an, will-  
hinzu-  
n die Don-  
hnen noch  
wöhnliche  
mehmende  
and, wo-  
rje Worte  
ng selbst  
imme ver-

, daß die  
stellt, und  
infalt ge-  
kraft aber  
mpfindung  
nd künstli-  
erde. In  
n Inhalt,  
lich etwas  
olche Ver-  
er in ernst-  
en sind sie  
so lieblich

Händel  
ber unser  
n hat sich  
urtheils zu  
rauch sind  
oder so ge-  
nannten

Aus demselben kann man abnehmen, wie sehr die äußerlichen Veranstaltungen bey der Oper wichtig sind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist; der Austritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Außerlichen gehört, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieses zusammengenommen, würket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther sind schon zum voraus so sehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flammen setzt.

Wer dieses recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiel gesetzt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmak seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Denn muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Costumé, alles so einrichten, daß das Auge zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand sind, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Aussicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der

Zimmer bewürket werden. Also kann der Baumeister dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Kügel des Auges; vielweniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht.

Auch die Kleidung der Personen ist zum Eindruck von Wichtigkeit; und es ist sehr ungereimt, wenn man dabey bloß auf eine dumme Blendung des Auges sieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik sehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete; wenn sie sich vor dem Volke über schwere Beschuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruck dergleichen geringscheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht bloß auf Pracht und strotzenden Prunk, wie gemeinlich geschieht, muß man bey der Opernkleidung sehen.

Von den Tänzen, die schicklicher ganz aus der Oper wegblieden, als daß sie, wie ist geschieht, bloß die Handlung unterbrechen, und die durch dieselbe gemachten Eindrücke auslöschen, wollen wir hier gar nicht sprechen, weil das, was in andern Artikeln davon gesagt worden, hinlänglich ist, dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine schickliche Anwendung dieser Kunst an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt; wie sehr der Dichter uns durch eine Ode hinreissen; wie tief uns der Tonseker auch ohne Worte rühren; was für lebhafteste und daurende Eindrücke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem diesem noch hinzusetzt, daß

das

Also kann  
er überall  
Eingang in

Aber er  
hört halten,  
bis Unbe-  
el des Au-  
berraschen-  
n Ton der

Personen ist  
keit; und  
man da-

Blendung  
man war es  
er gewöhn-

in ihnen ei-  
sie sich vor  
Beschuld-

igten, oder  
in allgemei-  
eider ange-

für Eindruck  
de Dinge  
Darauf

und strey-  
iniglich ge-  
Opernkla-

schicklicher  
leben, als  
; bloß die

nd die durch  
rücke auslö-  
e nicht spre-

andern Ar-  
n, hinsäng-  
anzen Man

h eine schick-  
unst an die

as für große  
er einzigen  
wie sehr der

Ode hinweis-  
nsetzer auch  
für lebhas-

der Mah-  
wenn man  
aufsetzt, daß  
das

das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibt; \*) so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchem die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind. Ich stelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbesteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper gespielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürsten empfinden zu lassen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glückseligkeit der genießt, der ein wahrer Vater seines Volkes ist; und denn empfinde ich, daß der Eindruck, den sie auf ihn machen würde, so durchdringend seyn müste, daß kein Tag seines künftigen Lebens kommen könnte, da er sich derselben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man sie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöschlich sind, und bey geringen Veranlassungen sich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Mensch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus seiner eigenen Erfahrung wissen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein besonder merkwürdiges Beyspiel hiervon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Cassander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen diesen bey einer andern Gelegenheit schon einen Unwillen geschöpft hatte, sagte ihm, vermuthlich mit einer sehr nachdrücklichen Miene: „Ihr sollt es gewiß empfinden, wenn es sich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt.“ Dieses prägte dem Cassander eine so lebhaftige Furcht ein,

\*) S. Schauspiel.

daß er lange hernach, da er schon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblickung einer Statue des Alexanders, die in Delphi stand, plötzlich erschrak und so zitterte, daß er sich kaum wieder erholen konnte.

So verächtlich also die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunstaltung ist, und so wenig sie den großen Aufwand, den sie verursacht, verdient, so wichtig und ehrwürdig könnte sie seyn, wenn sie auf den Hauptzweck aller schönen Künste geleitet, und von wahren Virtuosen bearbeitet würde.

Sie ist eine nicht alte Erfindung des italienischen Wises, und wird auch außer Italien gemeinlich in der Sprache der Welschen, und von Sängern dieser Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechische Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derselben nach gewissen Tonarten der Musik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyrischen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich gesungen wurden. Aber es ist nicht wahrscheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlassung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie sie durch allmähliche Veränderungen entstanden ist, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Musik und Tanz untermischten Schauspiel, das großen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, ist bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane; die Octavio Rinuccini im Anfange des lezt verflorbenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die ersten wahren Opern, darin dramatische Handlung, künstliche Vorstellungen verschiedener Scenen durch Maschinen, Gesang und Tanz, zur Einheit der Vorstellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Lustbarkeiten war noch keine solche Verbindung

bindung der verschiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper bloß eine Ergösklichkeit der Höfe, bey besondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbesteigungen und freundschaftlichen Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk; weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, seyn würde. Und dazu wird sie noch gegenwärtig in den meisten großen Städten in Italien, so wie die comische und tragische Schaubühne, gebraucht.

Außer Welschland ist sie an sehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenes Schauspiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Trupps welscher Operisten in ihren Diensten, und geben in den sogenannten Winterlustbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römischcatholischen Kirche gebotenen Fastenzeit, einige Vorstellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieser Erniedrigung bleibet, ist freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieser knechtischen Gestalt die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

### Operetten; Comische Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder fünfzig Jahren aufkommen ist, aber seit kurzem sich der deutschen comischen Schaubühne so bemächtigt hat, daß sie die eigentli-

che Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiel zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italienischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonseker allein bemüht, recht possirlich zu seyn. Man muß gestehen, daß die Musik, ob es gleich scheint, daß sie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruck diene, überaus geschickt ist, das Possirliche zu verstärken, und dem Lächerlichen eine Schwärze zu geben, welche weder die Rede noch die Gebärden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein so lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das ist, das man im Intermezzo und in der Operette gar ofte hört.

Da das Lachen auch seinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen, sowol der Gesundheit als dem Gemüthe sehr zuträglich ist; so würde man nicht wol thun, wenn man der Musik die Beförderung desselben verbieten wollte. Es giebt Tonkünstler, die sehr gegen die comische Musik eingenommen sind, und glauben, daß eine so erhabene Kunst dadurch auf eine unanständige Weise erniedriget werde. Aber sie bedenken nicht, daß eine dem Menschen, nach den Absichten der Natur würklich nützliche Sache, nicht niedrig seyn könne; sie haben nicht beobachtet, daß die Natur selbst bisweilen unter Veranstaltungen, die zu erhabenen Absichten dienen, Freude und Lachen mischt.

Man muß demnach der comischen Musik ihren Werth lassen, und nur darauf bedacht seyn, daß sie nicht gar zu herrschend werde, und daß der gute Geschmak sie beständig begleite. Ich stimme gerne mit ein, wenn man den Tonseker, der seine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen sucht, daß er mit seinen Instrumenten ein

Esels.

Efelsgeschrey nachahmt, aus der Kunst stoßen will; aber, dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contrast des Ernst- und Scherzhaften, durch wirklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, mich lustig macht.

Seit kurzem hat man versucht, die Operette, die anfänglich blos comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entsteht ist allmählich ein ganz neues musikalisches Drama, welches von gutem Werth seyn wird, wenn es von geschickten Dichtern und Tonsetzern einmal seine völlige Form wird bekommen haben. Es ist der Mühe werth, daß wir uns etwas umständlicher hierüber einlassen.

Wie die große Oper wichtige und sehr ernsthafte Gegenstände bearbeitet, wobey starke Leidenschaften ins Spiel kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu schildern. Um dieses mit einer schicklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäfte der Musik gewesen, auch zu fröhlichen gesellschaftlichen Unterhaltungen, es sey durch Tanz oder blos durch Lieder, das ihrige beizutragen. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigtem sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hoffnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das Rosenfest von Herrn Herman, der Aerndtekrantz, und einige andere Stücke von unserm Weisse, sind gute Versuche in dieser

Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen, diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlaßt, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn, nur müßten sie sich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonsetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich befeßen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannichfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die großen Operarien.

Auf diese Weise würde wirklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, wobey Poesie und Musik vereinigt wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatischen Schauspielen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profession zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man sieht in der That, daß gegenwärtig,

seit dem Herr Ziller in Leipzig, so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arien in Weizens Operetten angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehedem geschehen ist.

## Dratorium.

(Poesie; Musik.)

Ein mit Musik aufgeführtes geistliches aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Fevertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, daß hier keine sich allmächtig entwickelnde Handlung, mit Anschlägen, Intrigen und durch einanderlaufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Dratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Drama ist, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Dratorium ist also allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewidmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht, nöthig sind. Man weiß zum Voraus, durch was für einen Gegenstand die Sänger in Empfindung gesetzt werden, und die Art, die besonderen Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeigt. Dies alles kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Dratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt Ramlers Dratorium vom Tode Jesu, mit dieser höchst rührenden lyrischen Schilderung an. \*)

Ihr Palmen in Bethsemane,

Wen hört ihr so verlassen trauern?

Wer ist der ängstlich sterbende? . . .

Ist das mein Jesus? u. s. f.

Dieses ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Dratorium schickliche Weise, ob sie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern bloß Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmackt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Dratorium hört: „Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht,“ in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Dratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyspiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung, aus dem angeführten Stük.

— Wehe! Wehe!

Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe  
Geißte Keile! — Jesus reicht die  
Hände dar,

Die theuren Hände, deren Arbeit  
Wohlthun war.

Auf jeden wiederholten Schlag durch-  
schneidet

Die Spitze Nerv', und Ader, und Ge-  
bein. u. s. f.

Bey

\*) Nach der neuesten Ausgabe.

Bey dem durchaus herrschenden lyrischen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung statt. Das Recitativ, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt auf einander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hiebey ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feureriger Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonsetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Höheit des Hauptgegenstandes entsiehe, oder sich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblick vergessen, daß die Personen, die er reden läßt, zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen, die man vor sich hat, keine besondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist, machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Hamletischen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,  
Hör' am Grabe den, der schwacher Trost begehrt!

ob sie gleich, bey einer andern Gelegenheit schön und wichtig seyn möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem bloß besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu als die Versöhnung des ganzen menschlichen Geschlechts angesehen wird; so erweckt

besonders der erste Blick auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr weichgeschaffne Seelen,  
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. s. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deswegen in dem besten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsre besten Dichter dagegen fehlen.

Die Musik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen. Hier ist es nicht darum zu thun, schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn. Da wir aber von dem Geschmak der Kirchenmusik in einem besondern Artikel gesprochen haben, so wollen wir hier das, was schon dort gesagt worden, nicht wiederholen, sondern nur in eben der guten Absicht, in der vorher das Hamletische Oratorium in einigen Stücken getadelt worden, auch einige schwere Fehler, in der auf eben dasselbe von dem großen Graun selbst gefertigten Musik begangen worden, anzeigen. Die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynähe wollüstige Aus der Melodien, und an einigen Orten so gar Spielereyen, die die Empfindung tödten; Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schicken; weil sie gar nichts sagen. Z. B. in der Arie: So stehet ein Berg Gottes zc. eine Passage auf das Wort stehet, und ein langer Lauf auf das Wort strahlen. In dem so feyerlichen Solo: Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda, sind wirkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen

rium eine  
at, z. B.  
Auferste-  
n den er-  
shwendig;  
em Affekt  
So fängt  
ode Jesu,  
lyrischen

uren?  
? . . .

oder ge-  
e für das  
e, ob sie  
e.

da gar  
Musik sich  
Begriffe  
los Em-  
ist höchst  
wie man  
um hört:  
Petrus,  
ihnen —  
Fein ich  
skalischen

n Drato-  
gewöhnli-  
gänzlich  
erzählen,  
bern will,  
Von der  
wir eine  
hier ist  
lung, aus

Wehe!  
ich sehe  
reicht die  
dar,  
en Arbeit  
un war.  
lag durch  
et  
, und Ges  
i. f.  
Bey  
e,

deleyen über die Worte überwunden, der Löwe und dem Stamm Juda. Ich verehere den Mann, der mein Freund war, in seiner Asche so sehr, als jemand; aber über solche schwere Versehen, bey so höchst feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht schweigen. Wenn das warme Interesse für das Wahre und Gute mir diesen Tadel zweyer gegen mich freundschaftlich gestünnter Männer abgedrungen; so ist es auch nicht Freundschaft, sondern wirkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: Singt dem göttlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer sünftresslicher Stellen dieser beyden Werke nicht zu gedenken.

## Ordnung.

(Schöne Künste.)

Man sagt von jeder Sache, sie sey ordentlich, wenn man eine Regel entdeckt, nach welcher ihre Theile neben einander stehen, oder auf einander folgen. Also bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphysischen Sinne, eine durch eine, oder mehrere Regeln bestimmte besondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einförmigkeit entsteht. In den Reihyen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. ist Ordnung; weil in beyden die verschiedenen Zahlen nach einem Gesetze auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entsteht. Man entdeckt es in der ersten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer ist, als die vorhergehende; und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden ist. Die Ordnung hat also da statt, wo mehrere Dinge nach einer gewissen Regel neben einander stehen, oder auf einander folgen können: sie wird durch die Regel, oder durch das Ge-

setz, nach welcher diese Dinge neben einander stehen, oder auf einander folgen, bestimmt; und man erkennt, oder bemerkt sie, so bald man entdeckt, daß die Sachen nach einem Gesetze verbunden sind, wenn gleich dieses Gesetz keine Absicht zum Grund hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden ist. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtröpfen. In dieser Folge der Tropfen ist Ordnung, ohne Absicht; die Umstände der Sache bringen es so mit sich, daß jede Tropfe gleich geschwinde auf die vorhergehende folgt. Dies ist hier das Gesetz der Folge, durch welches sie Ordnung bekommt. Es kann sich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Absicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdecken alsdenn Ordnung und Gesetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung sind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Gesetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, so sagen wir, die Sachen seyen unordentlich durch einander. Dieses sagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entstanden wäre.

Die Ordnung kann sehr einfach, aber sie kann auch sehr verwickelt seyn; weil das Gesetz derselben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verschiedene Gattungen der Ordnung nach Verschiedenheit der Absicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorschreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphysische Betrachtungen vertiefen, sondern bloß bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der schönen Künste davon nöthig hat; so wollen wir hier bloß von den



den Dingen sprechen, die durch Ordnung eine ästhetische Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf diese Weise läßt sich die Wirkung der Ordnung vor allen Nebenwirkungen abgefordert erkennen.

Eine Menge vor unsern Augen zerstreut liegender Feldsteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringsten Grad der Aufmerksamkeit sehen, kann durch Ordnung in einen Gegenstand verwandelt werden, den wir mit Aufmerksamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzelner Theil für sich ästhetische Kraft, sondern ist völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewisse Anordnung dieser Steine, so hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an sich hat, keinen Antheil an dieser Wirkung. So haben einzelne Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Amboss nichts, das uns lockt; aber so bald wir Ordnung darin bemerken, besonders, wenn sie metrisch, oder rhythmisch werden, so bekommen sie ästhetische Kraft.

Ganz anders ist es mit solchen Dingen beschaffen, die schon einzeln, jedes für sich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemälde, wo jede Figur für sich schon etwas hat, das den Geist oder das Herz beschäftigt. Wenn in dergleichen Gegenstände Ordnung gelegt wird, so kann daraus eine Wirkung entstehen, wozu nicht bloß die Ordnung, sondern auch das Materielle der geordneten Dinge das ihrige beiträgt.

Indem wir also hier die Ordnung und ihre Wirkung betrachten, geschieht es bloß in so fern sie rein, und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgefordert ist, das ist, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rücksicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung; denn dieses letztere

Wort scheint allemal die Ordnung auszudrücken, die in Rücksicht auf das Materielle der Sachen bestimmt wird. Hier ist sie also gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderstehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Bestimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, so bewirkt sie das, was insgemein Regelmäßigkeit genannt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Glieder stehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln bestimmt, so daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müssen erfüllt werden, so wird der Erfolg davon schon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entstehen.

Die Ordnung wirkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, Gefallen an demselben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorstellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, so behält man es nicht in der Einbildungskraft; weil es keine faßliche Form hat. Aber die Wirkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann sich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erstrecken; wenn sie viel Mannichfaltigkeit genau in Eines verbindet, so bewirkt sie eine Art des Schönen, welches sehr gefällt. Man sieht sehr schöne mosaisch gepflasterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußböden, da bloß die Ordnung, in welcher kleine verschiedentlich gefärbte Drey- und Vierecke gesetzt sind, eine sehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindungen bewirkt. Sogar kann durch bloß reine Ordnung schon etwas von sittlicher und leidenschaftlicher Kraft in den Gegenstand gelegt werden. Sie kann etwas phantastisches; aber auch etwas wol überlegtes; etwas sehr einfaches und gefälliges; aber auch etwas verwirkeltes und

dinge neben  
einander  
an erkennt  
man entde-  
einem Ge-  
leich dieses  
Grund hat,  
ig vorhan-  
weisen, daß  
Dach in  
ander abe-  
e der Tro-  
bsicht; die  
igen es so  
gleich ge-  
ehende fol-  
Gesetz der  
Ordnung  
reffen, daß  
cht auf die  
Linie und  
liegen blei-  
Ordnung  
darin, die  
jung sind.  
Dinge kein  
Einförmig-  
e, die Sa-  
rch einan-  
B. von den  
wenn wir  
rch welche  
g entstan-  
re einfach,  
vikelt seyn;  
mehr oder  
n kann, de-  
enug thun  
erley ganz  
Ordnung  
bsicht, in  
von Din-  
igkeit vor-  
aber nicht  
e Betracht-  
bloß bey  
allgemeine  
davon ab-  
r bloß von  
den

und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stück vom andern sich blos durch die Ordnung der aufeinanderfolgenden Schläge unterscheidet, kann allerley leidenschaftlichen Ausdruck annehmen. So mannichfaltig ist die Wirkung der Ordnung.

Der Künstler kann also vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken ist sie das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmacks werden. So gehören viel Werke der Baukunst nur darum unter die Werke der schönen Künste, weil die verschiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Gemie, oder der Geschmack des Künstlers erfunden, sondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander gesetzt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geschmacks nichts, als die Ordnung. In der Musik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die außer einer sehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aesthetisches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epischen Vers, dessen Inhalt nichts Aesthetisches hat, durch Ordnung der Sylben einen schönen Klang, wodurch er die epische Würde bekommt. Dergleichen kommen bey Homer nicht selten vor. Schon der niedrigste Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit ist bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geschmacks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunst in eine Rangordnung setzen wollte, so würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von Aesthetischem Werth hat, die niedrigste Classe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinnen fallende Ordnung aber schicket sich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; sie werden matt, weil man auf einen Blick das wenige Aesthetische, was sie haben, entdeckt; darum ist nichts matter, als kein Ge-

dicht von sehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem schwachen Stoff muß schon durch eine künstlichere Ordnung, darin ein Rhythmus ist, etwas aufgeholfen werden. \*) Dadurch bekommen Gebäude, die sonst gar nichts bemerkenswürdiges an sich haben, bisweilen ein sehr artiges Ansehen; dadurch werden Fontänen, Fänge, auch wol bisweilen kleine lyrische Gedichte, die man ohne diese Zierde, die sie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das Wichtigste, was der Künstler in Absicht auf die Ordnung, die, so wie wir sie hier ansehen, allemal die Form seines Werks betrifft, zu bedenken hat, ist, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemessen sey, damit einem schwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geschehe. Der Baumeister, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedral-Kirche eine große Form zu erfinden, würde durch die schönste und verwirkeltste Eurythmie viel kleiner Theile, den Haupteindruck, den das Gebäude machen sollte, schwächen. Wo die Empfindung schon stark getroffen worden, da muß die Phantasie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht ist es aus diesem Grunde geschehen, daß der seine Geschmack der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewunderung sollte gerührt werden, keine von den künstlichen lyrischen Versarten, sondern den einfachen Hexameter gewählte hat.

Eine verwirkelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere, aber dieser Reiz ist blos für die Phantasie, und er kann sogar die Eindrücke auf den Verstand und auf das Herz schwächen.

\*) S. Metrisch.

hen. Außer dem ist das Verwickelte auch nicht so leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es also darum zu thun ist, daß das Materielle eines Werks fest in den Gemüthern zurück bleibe, da ist die einfachste Ordnung, der verwickelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unsere ehemalige sehr einfache lyrische Versarten bequemer sind, als die künstlichen griechischen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Musik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig ist, sie leicht ins Ohr zu fassen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stücke von demselben Charakter, die bloß zum Spielen für das Clavier gesetzt sind.

### Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunst.)

Die Griechen, die wir in der Baukunst zu unsern Lehrern angenommen haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude so, daß meist allezeit die Theile, welche Unterstützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenseiten, oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geschmack, der in dem Gebäude herrschen sollte, waren die Säulen von besonderer Form, von besondern Verzierungen und Verhältnissen, und nach Verschiedenheit der Säulen, wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt, \*) in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die besondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes ist das, was man eine Säulenordnung, oder schlechweg eine Ordnung nennt. Zu einer

\*) G. Gebälk.

solchen Ordnung gehöret also die Säule, und das über ihr liegende Gebälk, welches für jede besondere Art der Säule, auch eine besondere Beschaffenheit hat, wodurch sich, so gut als durch die Säule selbst, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunst werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude gesetzt, als in der alten Baukunst gebräuchlich gewesen, und man sieht jetzt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechische, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Lustgebäude nach antikem Geschmack im Kleinen aufgeführt wird. Doch ist selten ein Palast, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzelnen Theilen Säulen angebracht werden. Man siehet also noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geschmack in den Säulenordnungen als einen sehr wesentlichen Theil dessen an, was ein guter Baumeister besitzen muß.

Die Griechen hatten nicht mehr, als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die sie erfunden hatten, die dorische, jonische und corinthische genennt worden. Die römischen Baumeister nahmen sie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römische, oder zusammen gesetzte nennt. Und weil die Hebräer auch ihre besondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die toscansische nannten, so zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechischen, als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beschaffenheit der alten Ordnungen ist uns theils aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derselben, theils aus den Beschreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas so bestimmtes in ihrem Charakter, daß sie sich

sich

em Stoff, hat. Dem durch ei darin ein aufgeholfen nimen Ges es bemer bisweilen dadurch auch wol dichte, die sie sie der gar nicht nehm.

der Künstler, die, so allemal die t, zu beüige, was em Mate nen ange schwachen der Ord nem wich immernde geschehe.

athedral erfunden, id verwi er Theile Gebäude

Wo die offen wor icht mehr st es aus is der fei für den von An te geführt lichen sy den einfa

hat mehr ber dieser asie, und auf den z schwä chen.

sich allemal von jeder anderer auszeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeister nach seinem eigenen Geschmack eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verschiedener Gebäude nach jonischer Ordnung noch vorhanden sind, so viel Abänderungen dieser Ordnung in viel einzelnen Theilen trifft man auch an. Diese Verschiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft sehr weit. Die ältesten dorischen Säulen sind ohne Füße und sehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom ist nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe sind aus jonischen und dorischen vermischt, der Unterbalken und Fries aber sind in Eins zusammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung so bestimmen, daß man sie dadurch leicht von allen andern unterscheiden kann, wie aus den besondern Artikeln über die Ordnungen zu sehen ist; \*) aber Regeln über die Beschaffenheit und Verhältniß aller einzelnen Theile, die überall, oder doch nur von den meisten Baumeistern befolget würden, lassen sich nicht geben; weil darin jeder seinem Geschmack folget. Es haben sich verschiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geschmack und den Verhältnissen der berühmtesten Baumeister unter den Neueren, aufzuzeichnen, und sie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu stellen. Wer ohne Aufwand ein solches Werk zu besitzen wünschet, dem empfehle wir ein ganz kleines Werkgen, das unter dem Titel: deutliche und gegründete Vorstellung und Beschreibung, wie sechs berühmter Baumeister, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignola, Scamozzi und Brancâ Säulenordnungen aufzureißen,

\*) S. Corinthisch; Dorisch u. s. f.

von Daniel Stetterern, in Nürnberg herausgekommen.

Die verschiedenen Abänderungen aber, die sich in den antiken Ueberbleibseln zeigen, sind aus einigen zum Theil ziemlich kostbaren Werken, darin diese Ueberbleibsel mit Ausmessungen abgezeichnet sind, zu sehen.

Die vornehmsten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechischen und römischen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemessen zu finden, sind folgende:

Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Ant. Desgodetz Architecte. \*)

Les plus beaux monumens de Rome ancienne &c. dessinés par Mr. Barbault &c. \*\*)

Reliquiæ Antiquæ Urbis Romæ, quarum singulas - - - delineavit, dimensus est, descripsit atque in ædes incidit Bonavent. ab Overbeke &c. \*\*\*)

Le Antichità Romane Opera di Gian - Batt. Piranesi Archit. Venet. †)

Del Palazzo di Cæsari; five de regii antiqu. Cæsar. ædibus; opera posth. di Monfig. Franc. Bianchini Veronese. ††)

Les ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi. †††)

Antiquités d'Athenes. - par Mess. Stuart et Revett. \*)

Les

\*) à Paris 1682. fol.

\*\*) à Rome 1761. gr. fol.

\*\*\*) Amstelod. 1703. III. Vol. fol. mag.

†) in Rome. 1756. IV. Vol. fol. mag.

††) in Verona 1738. fol.

†††) à Paris 1758. gr. fol.

\*) Lond. 1767. gr. fol.

Les Ruines de Poestum ou de Posidonie dans la grande Grèce par T. Major. &c. trad. de l'Anglois. \*)

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens. \*\*)

Les Ruines de Palmyre autrement dite Tedmor au désert par R. Wood. et Dawkens. \*\*\*)

The Jonian Antiquities published with the permission of Dilettanti. &c. †)

Ich habe mir in diesem Werke zur Regel gemacht, blos die Art, wie unser einheimische Baumeister Goldmann die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, besonders, weil er in der dorischen Ordnung meines Erachtens alles weit schicklicher, als andere eingerichtet hat.

In Ansehung der Höhe und Stärke theilet dieser Baumeister die Ordnungen in zwey Classen, in niedrige, starke, und in höhere und schlanke. Zu jener rechnet er die toscanische, dorische und jonische. Zu dieser die römische und corinthische. Jede Ordnung der ersten Classe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Postamente oder Säulenstüble, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieser Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen sind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch ist. Einige Baumeister geben jeder Ordnung eine besondere Höhe, so daß von der toscanischen bis zur corinthischen, jede um einige Model höher wird. Denn setzt unser Baumeister auch für die nie-

digen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die schicklichste, fest. \*)

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren besonderen, nicht blos durch zufällige Zierrathen bestimmten, sondern über ihr ganzes Ansehen sich erstreckenden Charakter, wodurch sünferley sich sehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Absicht auf den darin herrschenden Geschmack, oder Ton entstehen. Denn nach den Ordnungen muß sich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey schlechteren Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Nienlein, in den zierlichen setzt er noch Reiflein daran. Der toscanischen Ordnung, als der einfachesten und schlechtesten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubt gar nichts geschnitztes daran. Sie schicket sich also für die einfachesten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Festigkeit und zu Befriedigung des Auges gesucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuser. Die toscanische Ordnung scheint die älteste von allen zu seyn, und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, schenket die zweyte, oder dorische Ordnung entstanden zu seyn.

Ihr Charakter soll nach Goldmann in einer männlichen Pracht bestehen, die noch nichts Zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeigt. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorgehenden, macht sie aber meistens stark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor, und sind mit Dreyschliken ausgehauen; die Metopen können glatt

\*) Lond. 1768. gr. fol.

\*\*) Lond. 1757. gr. fol.

\*\*\*) Lond. 1753. gr. fol.

†) Lond. 1769. gr. fol.

\*) S. Säulenweite.

n Nürnberg

änderungen  
tischen Ueber-  
einigen zum  
werken, dar-  
Ausmessun-  
sehen.

e, in denen  
hischen und  
deren Rui-  
gemessen zu

de Rome  
très exa-  
godez Ar.

ens de Ro-  
effinés par

ois Romæ,  
- delinea-  
descripit  
Bonavent.  
\*)

Opera di  
si Archit.

; five de  
ædibus;  
lig. Franc.  
†)

ix monu-  
ar Mr. le

par Mess.

Les

. fol. mag.  
ol. mag.

glatt gelassen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie schicket sich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Massiven, aber mit einer etwas ernsthaften Pracht anzeigen sollen; zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäusern, Rathhäusern, großen und prächtigen Stadthoren.

Die dritte, oder jonische Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwischen den schlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfachheit mit feinem, zierlichem Wesen. Sie hat Schneckens und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und sein Dekel ist nicht mehr viereckigt, sondern ausgeschweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert seyn. Ueber dem Fries giebt unser Baumeister ihr glatte, aber unten ausgeschweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter scheint einfache, bescheidene Annehmlichkeit zu seyn. Die Griechen brauchten sie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwärtig wird sie vielfältig zu Kirchen gebraucht; sie schicket sich auch zu Lusthäusern großer Herren, und zu schönen Landhäusern.

Dieses sind die verschiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römische, von den zwey höhern die erste, erweket das Gefühl einer ansehnlichen, schlanken, schönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Pusses und der Zierlichkeit erscheinenden Gestalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander stehende Reihn von schönem Laubwerk, und an den Ecken Schneckens nach jonischer Art. Ueber dem Fries erscheinen mit Laubwerk ausgeschweifte Sparrenköpfe. Durchaus hat sie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie schicket sich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden,

die sich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchsten Grad der Zierlichkeit, auszeichnen sollen. Zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Palästen der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch gestehen, daß der Knauff der römischen Säule, ob er gleich sonst ziemlich gut das Mittel, zwischen der schönen Einfachheit des jonischen, und der höchst zierlichen Schönheit des corinthischen hält, noch etwas Schwerefülliges habe, welches vermuthlich die Ursach ist, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthische Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderstehenden Reihn des schönsten Laubwerks, das in der Natur zu sehen ist, aus dem sich unter dem Dekel viele in Schneckensform gewundene Auswüchse der Stiche, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries stehen schön geschnitzte Dienen- und Sparrenköpfe hervor; überall ist mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da sie die höchste und zugleich am reichsten ausgeschmückte Schönheit der Baukunst enthält, so schicket sie sich auch nur für die Gebäude, sie seyen groß oder klein, welche eine festliche Pracht, aber mit etwas Verschwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernsthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da scheint diese Ordnung schon zu viel geschmücktes zu haben. Aus diesem Grunde scheint sie für Kirchen sich weniger zu schiken, als die bescheidene jonische Ordnung. Wenn man eigene geistliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchsten Freudenfeste hätte, so würde sie sich am besten dazu schiken. Zu Opernhäusern, und innerhalb zu großen Audienz- und Fest-

Zestfälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantasie am höchsten zu reizen ist, ist sie vorzüglich schicklich.

Man findet häufig, daß auch schon die alten Baumeister, wie die meisten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die sie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, sondern einzelne Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attischen Säulenschaft unter jonischen und corinthischen Säulen, und der Kranz ist manchmal in der jonischen Ordnung eben so reich, als in der corinthischen. Dienen- und Sparrentöpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnschnitte findet man ohne Unterschied in allen Ordnungen, außer der toscanischen, welche sehr selten gebraucht wird: so daß gar oft eine Ordnung sich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit besser, wenn alle Baumeister, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Haupttheil etwas bestimmt charakteristisches annehmen; so, daß man schon aus jedem Haupttheile, als bloß aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben so gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeister von Geschmack würde, des genauer bestimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung dennoch mannichfaltig zu behandeln.

Es ist vielfältig darüber gestritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunst einzuführen. Verschiedene Baumeister haben es wirklich versucht; aber keiner ist so glücklich gewesen, daß seine neue Ordnung nur in seinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Be-

schaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geschmacks begründet seyn?

Daß zwischen der höchsten Einfachheit mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwischen der höchsten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewiesen werden. Wer wird sich getrauen zu beweisen, daß bloß drey, oder vier, oder fünf solche Grade merklich genug sind, um sie als Stufen zu brauchen, vom Niedrigsten auf den Höchsten zu kommen? Oder wer wird sich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchste Stufe des zierlich Schönen, allein in dem Charakter der corinthischen Säule zu finden sey.

Wir halten also dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen festsetze; daß diese Charaktere durch etwas Bestimmtes, das sich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die besondere Art aber, dieses Charakteristische zu erreichen, dem besondern Geschmack eines jeden Baumeisters zu überlassen sey. Ob man denn seiner Art einen besondern Namen geben soll, oder nicht, ist eine gleichgültige Sache. Die griechischen Baumeister wählten für das Laubwerk des corinthischen Knauffs Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Gesezt ein Baumeister in Syrien oder Palästina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt; würde er darum zu tadeln seyn? Man gebe nun seiner Ordnung den Namen der orientalischen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieses wird gleichgültig seyn. So hat unser Klärer in dem königlichen Schlosse zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die sich von jeder der alten Ordnungen merklich unterscheiden. Man nenne sie die Preussische Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß sie noch immer den Hauptcharakter der jonischen Ordnung

t, aber noch  
n Grad der  
t sollen. Zu  
Städten, zu  
und zu Pala-  
und öffentli-  
Man muß  
Knauff der  
gleich sonst  
zwischen der  
ischen, und  
Schönheit des  
noch etwas  
welches ver-  
varum einige  
sten.  
nung verbind-  
nd schlanken  
der Pracht  
Knauff der  
y. übereinanz  
es schönsten  
Natur zu se-  
ter dem De-  
n gewundene  
aarweis her-  
em Fries ste-  
n- und Spar-  
ll ist mehr  
nichfaltigkeit  
ls in andern  
höchste und  
usgeschmückte  
enthält, so  
für die Ge-  
klein, wel-  
aber mit et-  
ragen; denn  
es zum Cha-  
gehört, da  
schon zu viel  
Aus diesem  
Kirchen sich  
ie bescheidene  
in man eige-  
he Gebäude  
ten Freuden-  
sich am be-  
pernhäusern,  
Audienz- und  
Zestf.

nung trägt, und dadurch ihren bestimmten Rang in der Abstufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der dorischen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des dorischen Frieses, anstatt der Tryglyphen, einer sehr gleichgültigen Zierrath, anderes sehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer solchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will; sie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Heraus-

geber des Goldmannischen Werks über die Baukunst, hat eine sechste Ordnung für deutsche Palläste vorgeschlagen, die er die deutsche Ordnung nennt. Sie ist etwas schwerfällig, und hat kein Glück gemacht. Das ehemalige Grapendorfsche ist Berendsche große Haus am Dönhofschen Platz in Berlin ist darnach gebaut.

Die Goldmannischen Verhältnisse der Haupttheile der fünf Ordnungen sind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu sehen.

## Verhältnisse der Höhen.

	Toscan.	Dorisch.	Ionisch.	Corinth.	Römisch.
Der Säulenfuß.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenstamm.	14.	14.	14.	16 $\frac{2}{3}$ .	16 $\frac{2}{3}$ .
Der Knauff.	1.	1.	1.	2 $\frac{1}{3}$ .	2 $\frac{1}{3}$ .
Der Unterbalken.	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .
Der Fries.	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .	1 $\frac{1}{3}$ .
Der Kranz.	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .

## Verhältnisse der Auslaufungen.

	Toscan.	Dorisch.	Ionisch.	Corinth.	Römisch.
Der Säulenfuß.	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .
Der untere Theil des Stammes.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Theil des Stammes.	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{5}{6}$ .	$\frac{5}{6}$ .
Der Knauff.	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{1}{2}$ .	1 $\frac{7}{10}$ .	1 $\frac{2}{3}$ .	1 $\frac{2}{3}$ .
Der Unterbalken.	1 $\frac{1}{10}$ .	2 $\frac{2}{3}$ .	1.	1 $\frac{1}{30}$ .	1 $\frac{1}{12}$ .
Der Fries.	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{4}{3}$ .	$\frac{5}{6}$ .	$\frac{5}{6}$ .
Der Kranz.	2 $\frac{2}{3}$ .	2 $\frac{2}{3}$ .	2 $\frac{2}{3}$ .	2 $\frac{1}{3}$ .	2 $\frac{1}{3}$ .



hen Werks eine sechste allaste vorgeutschte Ordwas schwerlüt gemacht. vorfische ist us am Dönist darnach

Verhältnisse Ordnungen er folgenden

Römisch.
I.
16 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> .
2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> .
1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> .
I <sup>1</sup> / <sub>2</sub> .
1 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> .

Römisch.
1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> .
I.
<sup>2</sup> / <sub>3</sub> .
1 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> .
I <sup>1</sup> / <sub>2</sub> .
<sup>2</sup> / <sub>3</sub> .
2 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> .

Es wäre zu weitläufig und sehr überflüssig, die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieses nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geschmack nicht kennen, mit einem Blick die guten Verhältnisse seiner Ordnungen in Haupttheilen übersehen können.

### Orgelpunkt.

(Musik.)

In vielstimmigen Kirchenstücken kommen bey Schlüssen ofte solche Stellen, da bey liegendem Basse die obere Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannichfaltigen Gesang fortführen: eine solche Stelle wird ein Orgelpunkt genannt, weil die Orgel, welche dabey im Basse blos den Ton aushält, einigermassen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und ist als eine Verzögerung des Schlußes anzusehen.

Da der Bass dabey liegen bleibt, so kann es nicht anders seyn, als daß die obere Stimmen den Gesang meistens durch Dissonanzen hindurch führen. Um sich eine richtige Vorstellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verschiedenen Vorhalte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflöst, sondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reihe wolzusammenhangender Accorde langsam zu der Auflösung übergeht, so entsteht der Orgelpunkt.

Er erfordert aber eine gute Kenntniß der Harmonie, damit diese Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum

liegenden Basson gehört, dennoch wol zusammen hangen und nichts wideriges hören lassen. Die Hauptsache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Bass wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortschreitung auf den letzten Ton führenden Basse können versehen werden. Dieses wird durch folgendes Beyspiel erläutert werden.

In vielstimmigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Basse, der da stehen müßte, wenn der liegende Basson weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptschluß einen Orgelpunkt so an, daß die verschiedenen Sätze und Gegensätze, die in der Folge vorgekommen, auf einem liegenden Basson

Wasse, so weit es angehet, vereinigt werden. Doch wird er auch bey andern Kirchensachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

### Originalgeist.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienen die Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so viel Eigenes haben, daß sie sich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine besondere Art ausmacht, in der sie die einzigen sind. Hier betrachten wir den Originalgeist, in so fern er sich in den Werken der Kunst zeigt, denen er ein eigenes, sich von der Art aller andern Künstler stark auszeichnendes Gepräge giebt. Der Originalgeist wird dem Nachahmer entgegen gestellt, wie wir schon anderswo erinnert haben. \*) Es ist in verschiedenen Stellen dieses Werks \*\*) angemerkt worden, daß der wahre Ursprung aller schönen Künste in der Natur des menschlichen Gemüthes anzutreffen ist; daß Menschen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantasie und der Empfindung, die zugleich ein schärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyspiel gereizt, gewissen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch sie zu Werken der schönen Kunst werden. Diese sind in den schönen Künsten Erfinder, auch denn, wenn sie in ihrer Gattung nicht die ersten sind, sondern bereits Vorgänger gehabt haben: sie sind Originalgeister, in so fern sie nicht aus Nachahmung, sondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der schönen Kunst

\*) S. Nachahmung.

\*\*) S. Künste; Dichtkunst; Gesang; Kunst u. a.

verfertigt haben. Gemeinlich werden dergleichen Genie in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geschmak genug Eigenes haben, daß sie auch darin original sind. Wenn diese Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, so würden sie die ersten Urheber ihrer Kunst gewesen seyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie sind, wie Young sagt, zufällige Originale.

Man erkennt dergleichen Originalgeister daran, daß sie einen unwiderstehlichen Trieb zu ihrer Kunst haben; daß sie alle Hindernisse, die sich ihnen gegen die Ausübung derselben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige Materie ihnen gleichsam in vollem Strohm zufließt, und daß sie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genie sollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Besonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein solcher Originalgeist hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten sind, andere sich an die Formen und Arten halten, die sie eingeführt finden, und in diesem Punkte Nachahmer sind. So ist in der Dichtkunst Horaz ein Originalgeist, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; Klopstok aber hat neue Formen erfunden: in der Musik war unser Graun unstreitig ein Originalgeist, aber er hat in den Formen nichts Neues; in der Mahlerey war Raphael gewiß Original, aber in den Formen hat er sich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als Hogarth. Man kann also ein Originalgeist seyn, und doch in gar viel Dingen sich nach dem gewöhnlichen richten: so ist auch Virgil in vielen Stücken ein bloßer Nachahmer, und doch ist er in Eigenem

einiglich wer-  
ihren Erfin-  
em Geschmak  
daß sie auch  
Wenn diese  
gehabt hät-  
ersten Urheber  
n, weil die  
nöthige gege-  
: Young sagt,

den Original-  
einen unwei-  
er Kunst ha-  
nisse, die sich  
ing derselben  
vinden; daß  
übung leicht  
Werk nöthi-  
am in vollem  
aß sie, wenn  
ihnen ähnl-  
bracht haben,  
Theilen viel  
zeigen. Es  
Grade, und  
hat vor dem  
d Kühnheit:  
daß einige  
sind, andere  
Arten halten,  
und in die-  
sind. So ist  
ein Original-  
nen das Be-  
t; Klopstok  
erfunden: in  
raun unfrei-  
ber er hat in  
mes: in der  
l gewiß Ori-  
en hat er sich  
Gewöhnliche  
Man kann  
n, und doch  
nach dem ge-  
ist auch Vir-  
bloßer Nach-  
in Eigenem  
reich

reich genug, um unter die Original-  
geister gefest zu werden.

Die Originalgeister, in welchem  
Stük der Kunst sie es seyn, sind aus  
mehr, als einem Grunde, wie Young  
sich ausdrückt, unsre großen Lieblinge,  
und sie müssen es auch seyn; denn sie  
sind große Wohltäter; sie erweitern  
das Reich der Wissenschaften, und  
vergrößern ihr Gebiet mit einer neuen  
Provinz; \*) sie öffnen uns neue Quel-  
len des Vergnügens und neue Minen,  
aus denen die zu Lenkung der mensch-  
lichen Gemüther nöthige Mittel gezo-  
gen werden.

Bald jeder Originalgeist verursa-  
chet in dem Reiche des Geschmaks be-  
trächtliche Veränderung, die sich auch  
wol bis auf die allgemeine sittliche  
Verfassung seiner Zeit erstrecken kann.  
Den der große Haufen wendet sich al-  
lemal dahin, wo er die wenigen küh-  
neren Menschen sieht, die sich neue  
Bahnen eröffnet haben. Diese sind  
die eigentlichen Führer der Menschen.  
So hat Luther, ein großer Original-  
geist, viel Völker von der ge-  
wöhnlichen Bahn des Glaubens und  
der gottesdienstlichen Verrichtungen  
abgeleitet und eine neue Heerstraße er-  
richtet. In Sachen des Geschmaks  
sind dergleichen Veränderungen noch  
viel leichter, weil da die Freyheit  
durch nichts eingeschränkt ist. Die-  
jenigen von unsern Dichtern, die den  
Muth hatten, den deutschen Vers  
von den Fesseln des Reims zu be-  
freien, \*\*) haben in unsrer Dicht-  
kunst eine wichtige Revolution veran-  
lasset; und Gleim, obgleich selbst ein  
Nachahmer des Anakreons, aber ge-  
nug original, hat eine ganz neue  
Schule von Dichtern gestiftet. Bod-  
mer und Breitinger waren auch nur  
zufällige Originalkunsfrichter; aber  
sie haben dem Reich des Geschmaks

\*) Gedanken über die Originalwerke.  
S. 16. nach der zweyten Ausgabe der  
deutschen Uebersetzung.

\*\*) S. Lyrische Versarten.

in Deutschland eine ganz neue Ver-  
fassung gegeben. Was der Ruhm  
am glänzendsten hat, ist allemal den  
Originalgeistern aufbehalten; aber  
sein bestes Kleinod gebühret denen,  
die in den wichtigsten Theilen der  
schönen Kunst Original sind.

Zwar hat jedes Original etwas,  
wodurch es einen Werth bekommt,  
den die fürtrefflichste Nachahmung  
nicht hat; die Kunst selbst gewinnt  
dadurch: aber die Nachahmung kann  
so seyn, daß die Erreichung des  
Zwecks der Kunst dadurch befördert  
wird, den nicht jedes Original er-  
reicht. Es giebt in den zeichnenden  
Künsten Kenner, die jedes Original-  
werk jeder Copy vorziehen; und sie  
haben recht, in so fern die Werke zum  
Studium der Kunst gebraucht wer-  
den: wenn aber die Frage darüber  
ist, was man mit einem Werke zur  
allgemeinen Absicht der Künste bewir-  
ken könne, so kann eine Nachahmung  
unendlich mehr werth seyn, als ein  
Original. Eben dieses muß man  
auch bey der Schätzung der Original-  
geister bedenken, wo der, welcher  
am meisten Original ist, nicht allemal  
jedem andern vorgezogen werden  
kann. La Fontaine ist in Erzählung  
der Fabel höchst original, Aesopus  
ist es vornehmlich in der Anwendung,  
das ist, im wichtigsten Theile dersel-  
ben. Es wäre gar wol möglich, daß  
ein Fabeldichter, der ein bloßer Nach-  
ahmer des Phrygiers wäre, an Werth  
den französischen Fabulisten weit  
überträfe. In Romanen sind Ri-  
chardson und Fieldding Originale, der  
eine in einer, der andre in einer an-  
dern Art; jener arbeitet immer auf  
das Herz, dieser auf den Verstand  
und auf die Laune. Vielleicht ist  
Fieldding mehr Original in seiner Art,  
als Richardson in der seinigen; aber  
die Art des letzteren ist wichtiger. \*)

Na 3

\*) Hier ist von der Art, den Roman  
zur Bildung des Herzens anzuwenden,  
über-

Eben so große Originale sind Montesquieu und Rousseau in dem, was sie über die Verfassungen der bürgerlichen Gesellschaften geschrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Ansichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wohl oder Wehe der Menschen wenig rühret, ist jener wichtig; der moralische Philosoph wird diesem weit den Vorzug geben.

Selten ist ein Künstler in allen zur Kunst gehörigen Talenten so original, wie Klopstock in jedem dichterischen Talent es ist. Einer ist bloß durch die Phantasie, oder bloß durch Laune original; ein anderer ist es durch seine Art, sittliche Gegenstände zu empfinden, und ein dritter durch den Verstand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdehnung des Gesichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemischt seyn. Swift und Butler sind beyde sehr original durch Phantasie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Mischungen mit andern Gemüths Gaben hatten. Die wichtigsten Originale sind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht bloß den Künstlern in einzelnen Theilen der Kunst vortheilhaft sind, sondern dem Geschmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines sich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen \*\*) original zu seyn, und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber

überhaupt die Rede; denn was sich sonst gegen das Besondere der Richardsonischen Behandlung einwenden läßt, ist allerdings erbedlich. Der Verfasser des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

\*\*) Frivolités.

keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. Voltaire ist von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geschmak eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein witziges Possenspiel zu machen, wird sein Rubin nicht sehr vermehrt; ob gleich auch darin nicht alles zu verwerfen ist. So hat der Originalgeist, der in Frankreich die Parodien eingeführt hat, dem Geschmak und dem sittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichsten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längst verstorbene Engländer Sterne, einen ansehnlichen Rang. In einigen Stücken ist er so sehr original, daß er keine Nachahmer finden wird. Sein Leben des Tristram Shandy wird wol das einzige Werk seiner Art bleiben; aber seine empfindsamen Reisen haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sternische Art, die gemeinsten Vorfälle des täglichen Lebens anzusehen, ist gewiß wichtig, und wird manchen Menschen zur genauern Selbsterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einschlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillschweigen übergehen, warum die Originalgeister so selten sind. Es ist wahrscheinlich, daß mehr die Nachahmungssucht, als eine gewisse Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld sey. Man sieht Genien, die vollkommen aufgelegt sind, selbst Originale zu seyn, und dennoch von jener Sucht angesteckt werden. Deutschland selbst besitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley sehr vorzüglichen Gaben versehen ist, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original seyn könnte; und doch sehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Gestalten erscheinen, durch welche der Originalgeist

geist immer durchscheinet. Bald reizt ihn der jüngere Crebillon, bald Didderod, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem sie sehen, wie allgemein schon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunsttrichter dieselben zu Mustern aufstellen; wie so gar aus dem, was diese Werke an sich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden; so getrauen sie sich nicht, einen andern Weg einzuschlagen. Sie besorgen eine Ode, die nicht horazisch, oder pindarisch, ein Trauerspiel, das nicht nach den griechischen Mustern gemacht ist, möchte bloß darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen sie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Gesetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeist durch diese Besorgnis unterdrückt werden. Denn diese Nation scheint nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Vorfahren ähnlich ist, die in den so sehr gepriesenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer; weil wir selbst noch nicht lange genug große einheimische Muster vor uns haben: aber es scheint doch bisweilen, daß einige Kunsttrichter gewissen Werken deswegen ihren Beyfall versagen, weil sie von den gewöhnlichen Formen abgeben. Etwas Stolz, wenigstens Zuversicht in seine Kräfte, steht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunsttrichter, ruft ihm ein unparteyisches Publicum das sapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

### Originalwerk.

(Schöne Künste.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunstwerke, denen man diesen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk, das keine Nachahmung, oder

eines, das keine Copey ist. Im ersten Sinne kommt dieser Namen den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künstlers eigenem Genie entworfen, und nach seiner Art bearbeitet und nicht copirt ist, wenn es sonst gleich in dem Wesentlichen seines Charakters nichts originales hat. In der ersten Bedeutung ist z. B. Klopstocks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeister. In dem andern Sinn ist jedes Werk, dessen Urheber bey Fertigstellung seinen eigenen Gedanken, wenn sie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben sollten, gefolget ist, und bey der Ausarbeitung eben nicht sorgfältig anderer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In diesem Sinne sind alle Trauerspiele des Racine Originale; denn keines ist übersetzt und in fremdem Geschmak bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzelne Stellen, nachgeahmt sind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahren Trieb des Kunstgenies, aus wirklicher, nicht nachgeahmter, oder verstellter Empfindung entstanden sind. Nämlich, die wahren Originalkünstler arbeiten gemeinlich aus Fülle der Empfindung; weil sie einen unwiderstehlichen Trieb fühlen, das, was sie wirklich in der Phantasie haben, oder was sie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunst an den Tag zu legen. Hingegen geschieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künstlers, sondern durch fremde Vorstellung veranlasset wird, ein Werk des Vorsatzes, der Uebersetzung, und nicht ein Werk der Begeisterung ist.

des Ruhms mehr als original; aber manchmal eingestrichen zu machen, vermehrt; aber alles zu der Originalität die Parodie ein Geschmak eben keine ergeben.

Originalhaupt der Engländer den Rang.

so sehr originaler Künstler eines Tristram in die Werke empfinden; aber auch. Denn gemeinlich eben anzusehen, und wird genauer als jeder zu einschla-

Frage nicht eben, war selten sind.

es mehr die eine geistliche Schuld sey. vollkommen originale zu jener Sucht schland selbst von großem mit man Gaben ver als einem original seyn wir ihn in in Gestalten der Originalgeist

Jene könnte man im Gegensatz dieser Originalwerke nennen.

Man siehet leicht, wieviel Vorzüge diese Originale vor den Werken, die es nicht sind, haben müssen: sie sind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verstellter nicht wirklich vorhandener Empfindungen sind. Jene lassen uns allemal die Natur, diese nur die Kunst sehen. Ein Dichter, der von einem Gegenstand bis zur lyrischen Begeisterung gerührt worden, und denn singt, weil er der Begierde das, was er fühlt auszudrücken, nicht widerstehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruck des Zustandes seines Gemüths ist. Ein andermal aber fodern außer der Kunst liegende Veranlassungen eine Ode; oder er selbst stelle sich vor, er sey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht ist, sucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich sind, die er aber nicht wirklich hat, und in dieser angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entstehen, das uns mehr die Kunst, als die Natur sehen läßt. Ein solches Werk ist etwas Betrügerisches, damit man uns, bloß um die Kunst zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeister machen bisweilen solche Werke; die denn freylich weit unter den wahren Originalen sind, die aus dem vollen Gefühl austroömen. Der schlaue Künstler sucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So süht man bey der Horazischen Ode auf den Baum, und an der Ramlerischen auf das Geschütz, Kunst und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernst nicht so gar sehr auf den Pflanzler des Baumes zu schimpfen, wie er sich anstellte: hier ist mehr Spas, denn Ernst. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes, nahm der Dichter sich vor, sich anzustellen, als wenn der gehabte Schrecken ihm solche

Empfindungen verursacht hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odenmacher sey.

Auf die Originalwerke der erstern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächst vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umständliche Betrachtung derselben einzulassen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite Original seyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung desselben kann Original seyn. So ist in redenden Künstlern ein Werk bisweilen bloß im Ausdruck Original, und der Stoff selbst hat eben nichts Besonderes. Indessen, wie gering auch der Theil der Kunst, darin das Werk Original ist, seyn mag; so ist ein solches Werk immer schätzbar, weil es wenigstens etwas von der Kunst erweitert.

Wir müssen noch besonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künste sprechen. Die Gewinnsucht hat eine Menge Copieen unter Originale gestellt.

Es ist also für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich ist, oder ob man es wenigstens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewisheit zu entscheiden, ob ein Werk ein Original ist, oder nicht?

Die Erfahrung hat diese Frage noch nicht entscheidend beantwortet, da man gewisse Zeugnisse hat, daß wirklich Kenner vom ersten Rang sind betrogen worden. Es ist vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemälden, oder geschnittenen Steinen, wo nicht Copieen für Originale gehalten werden. Man ist sogar über einige Werke der ersten Art ungewis, welche von zwey Gallerien, deren Besitzer sich schmeicheln, das Original zu haben, es wirklich besitzt. Vasari versichert, daß Julius Ro-

manus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, ob gleich er selbst an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, lassen sich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeigt, und von dem Furchtsamen und Gesuchten in der Copie sagt, ist weder sicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein sehr feines Gefühl an, dessen Gründe und Regeln sich nicht beschreiben lassen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunst viel Werke der berühmten Meister gesehen, und sehr ofte nach allen Theilen der Bearbeitung untersucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit, die Originale, wo nicht allemal, doch meistens zu kennen. Meister der Kunst, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, sind hierzu die besten Richter. Über große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß sie bey Werken von Wichtigkeit allemal ein Mißtrauen in die Stücke setzen, über deren eigentliche Herkunft sie nicht recht authentische Zeugnisse haben.

Aber ist denn so sehr viel daran gelegen, ein Original zu besitzen? Und kann nicht eine Copey, wenn sie so ist, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienste thun, als das Original? Nachdem man eine Absicht bey Anschaffung des Gemähltes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth sind, als halb verdorbene Originale. \*) Aber da jedes Original ein einzelnes Werk ist, das nicht vermehrt werden kann, so ist auch sein Preis nicht nach der Schätzung einer Copey zu bestimmen, die so oft als man will, kann wiederholt werden. Diese hat einen bestimmten, jenes einen unbestimmten Werth, und Niemand will, wenn es

\*) E. Copey.

schon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen seyn.

In Bildergallerien, die dazu dienen sollen, die Monumente zur Geschichte der Kunst aufzubewahren, ist es höchst wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geschichte der Kunst selbst, ist ein wichtiger Theil der Geschichte des menschlichen Genies, und da muß man nicht durch falsche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in diesem oder jenem Theil der schönen, oder mechanischen Künste, und auch der Wissenschaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man streitet z. B. ob sie die Wissenschaft der Perspektiv besaßen, ob sie Vergrößerungsgläser gehabt, was für Instrumente sie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiteten Unwahrheiten in einen wichtigen Theil der menschlichen Kenntnisse.

Zum Studiren für den Künstler, wenigstens in Absicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung sind die Originale großer Meister unendlich wichtiger, als die besten Copeyen; denn die höchste Wahrheit und der größte Nachdruck in Zeichnung und Farbe hängt ofte von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigstens ein Theil in der Copey vermischt wird.

## Oßian.

Ein alter brittischer Barde, dessen Gesänge in der alten gallischen, oder celtischen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern sich so weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac-Pherfon im

schet hätte; e, daß er ein te der erstern chtungen und vorbergehendet werden. ns hier nicht ung derselben len nur noch erk von mehr l seyn könne. entlehnt und n kann Ori edenden Künstlos im Aus: Stoff selbst es. Indeser Theil der Original ist, welches Werk s wenigstens weitert.

und Liebhaber ob es alleman es webeobachtung ringen kann, iden, ob ein der nicht? diese Frage eantwortet, e hat, daß i Rang sind ist vielleicht umlung von tenen Steir Originale k sogar über et ungewiß, ien, deren das Originlich besitzt. Julius Romanus

Stande gewesen, eine beträchtliche Sammlung davon zusammen zu tragen, die Zusammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer englischen Uebersetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftstellers sehr bekannte Sache gewesen, daß bey den alten Galliern die Barden eine besondere und ansehnliche Classe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es gewesen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu besingen; so fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß solche Lieder sich könnten bis auf unsere Zeit erhalten haben. Man hielt sie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geschichte mehr als die Poesie und der Geschmak überhaupt, dadurch verloren haben mochten.

Aber die Sammlung des Hrn. Macphersons zeigte, wie sehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen sind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von so großer Schönheit, in solcher Menge und von solchem Alterthum vor Augen, daß gar viele diese außerordentliche Erscheinung für einen Kunstgriff des Betruges hielten. Es schien eben so unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbarisch gehalten hatte, ein Dichter sollte gelebt haben, der den größten griechischen Dichtern, den Rang könnte streitig machen, als daß seine Gedichte durch so viel Jahrhunderte, sich sollten erhalten haben. Und doch ist beydes, durch die unlängbaresten Beweise, außer allen Zweifel gesetzt. Wer nicht schon aus dem innern Charakter dieser Gedichte sich überzeugen kann, daß sie authentisch sind, wird keinen Zweifel mehr dagegen bestehen, nachdem er die Nachrichten gesehen, die der Edimburgische Professor Blair seiner Abhandlung über

die Ossianischen Gedichte, als einen Anhang beygefügt hat. \*)

Wir haben also an Ossian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und sang, weil es sein Amt mit sich brachte: zu diesem Amt aber hatte er, nicht bloß einen äußerlichen, sondern einen noch weit ehrwürdigeren, innerlichen Beruf von der Natur selbst, die ihm das erfinderische, blumenreiche Genie und das empfindsame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde gewesen seyn. Er nahm die Harpe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, sich einen Namen zu machen. Zu seiner Zeit waren Musik und Poesie nicht Künste, die ein Müße verschaffender Reichthum zu seinem Zeitvertreib herbey ruft; sie waren öffentliche auf das innigste mit der Politik und den Nationalsitzen vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zweck die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künste; die einen wesentlichen Theil der Maschine waren, wodurch der Nationalcharakter verbessert, oder wenigstens in seiner Kraft erhalten, und der Staat in seiner Stärke befestiget werden sollte.

Deswegen ist er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige seiner Art. Denn er hat als epischer Dichter vor anderen den Vorzug, daß er bey den meisten der großen Thaten, die er besingt, nicht nur ein Augenzeuge, sondern auch eine Hauptperson gewesen. Die Helden, deren Charakter er schildert, waren größtentheils ihm von Person bekannt; die Vornehmsten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtschaft,

\*) Ich wünschte für manchen deutschen Leser, daß der Vater Denis in seiner Uebersetzung der Macphersonischen Sammlung diesen Anhang nicht übergangen hätte.



te, als einen \*)

Oßian einen einen nachahmte, und sich brachber hatte er, den, sondern digern, inner-Natur selbst, e, blumenreife, findsame Herz, er auch ohne Dichter würde in die Harpfe in die Hand, begierde, sich n. Zu seiner Poesie nicht verschaffender itvertreib her-rtliche auf das und den Ra-Anordnungen, vek die Aus-nd Erhaltung ste; die einen Maschine wationalcharakter tens in seiner Staat in sei-erden sollte.

In allen Dich-der einzige sei-at als epischer i Vorzug, daß roßen Thaten, ur ein Augen-ne Hauptper-elden, deren waren größ-son bekannt; langen Um-er Verwandtschaft,

uchen deutschen Denis in seiner iacpherisonischen Anhang nicht

schaft, oder der Freundschaft; ande-re durch die Handlungen, in die er selbst mit verwickelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Hingals eines Königs verschiedener Stämme der Caledonischen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: sein Vater aber war der berühmteste Held seiner Zeit; ein besserer Achilles, dem kein Feind zu widerstehen vermochte, und der selbst über römische Heere gesieget hatte. Aus seinen Gedichten sehen wir, daß zu seiner Zeit die alten Chaledonischen Celten auf dem höchsten Punkt der Tapferkeit gestanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger, als Barbaren, obgleich ihre Verfassung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des gesellschaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verschiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder sein unumschränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlshab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte seine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spuhr, so wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künsten, Geseßen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Gesellschaften zu veranlassen pflegen. Die Jagd ist die einzige Beschäftigung im Frieden; und freundschaftliche Gastgebothe, wobey die Gefänge der Barden und des schönen Geschlechtes allemal eine Hauptsache sind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieser noch so nahe an die Kindheit des menschlichen Geschlechtes gränzenden Einrichtung, finden wir diese Caledonier höchst empfindsam für Ruhm und Ehre; wir treffen bey ihnen ein so feines Gefühl von Menschlichkeit, einen so feinen sittlichen Ge-

schmak, und in Ansehung der Hauptleidenschaft aller Völker, der Liebe zum schönen Geschlecht, eine Sittsamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünstelte, sondern natürliche Gallanterie, daß sie in allen diesen Tugenden, die die verschiedenen Rationalcharaktere bezeichnen, mit den gesittetsten Völkern um den Vorzug streiten können.

Dieses allein muß uns den Dichter schon höchstmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erst kennen gelernt haben, so finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für sein Genie und für seinen Charakter, und mit Liebe für sein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüssig, wenn ich hier eine methodische Untersuchung über sein Genie und über den Werth seiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieses in einer fürtrefflichen Schrift, die der Vater Denis seiner deutschen Uebersetzung der Oßianischen Gedichte beygefüget, bereits besser, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich also für die, denen der Barde noch nicht bekannt seyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerksamkeit gelesen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieser einsichtsvolle Mann gezeigt hat, worin der Celtische Barde mit Homer übereinkommt, Cesarotti aber in seiner italiänischen Uebersetzung vielerley poetische Schönheiten auszeichnet hat, in denen seinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrifft; so werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgeben, und wodurch jeder seinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde sich überhaupt sehr betrogen, wenn man von unserm Barden schlechte erzählende Lieder, ohne Poesie, Enthusiasmus und sittliche

liche Schilderungen erwartete, wie etwa die historischen Lieder und Romangen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden sind. Oßians Heldenlieder sind wahre Poesie, in der reifsten Gestalt. In seinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, ist Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeisterung, höchst mahlerische Schilderung des Sichtbaren, sehr nachdrückliche und bestimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruck der Empfindungen, der bey ernsthaften Gelegenheiten höchst pathetisch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen sehr reizend ist. In diesen Stücken, die der wahren Poesie zu allen Zeiten und unter allen Völkern wesentlich sind, kann unser Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeigt sich natürlicher Weise, wie bey jedem andern, der besondere persönliche Charakter mit dem allgemeinen seiner Zeit vermischt. Deswegen würde unser Barde, wenn er gerade den persönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, sich dennoch in einer ganz andern Gestalt zeigen. Und wir finden uns durch diese besondere Gestalt des Dichters sehr angenehm überrascht, da wir etwas ganz anderes sehen, als das, dessen wir gewohnt sind. Im epischen Gedicht sind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neueren, jeder nach seinem besondern Genie, gefolget sind, so sehr gewohnt, daß wir uns bey Lesung der Heldengebichte des Oßians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Oßianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläufigen Unter-

nehmungen aufgelegt, standhaft, listig und verschlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und prablerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zweck. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte, besaßen Reichthümer, die sie habüchlich machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und schöne Schwäher. In der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäften ceremonienreich und umständlich. Die sanfteren häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spielte bey ihnen eine schlechte Role. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens, waren hauptsächlich die Dinge, wozu dies Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk gegen das, so unter dem Oßian gelebt hat; so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gefängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläufige Unternehmungen; Oßian sehr kurze und wenig verwickelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwicklung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit statt hatte. Wir sehen da weder Belagerungen noch Zerstörungen, noch weitläufige Pläne der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben seiner Zeit mischt Homer hinaufhörlich die Götter in das Spiel der menschlichen Unternehmungen; vey Oßian ist alles bloß menschlich. Träume und Erscheinungen, verstorbenen Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen,

standhaft, li-  
var; aber sie  
hmräthig und  
egierig. Sie  
f und Phanta-  
eit von zärtli-  
Leidenschaften  
il, und giengen  
zweck. Sie be-  
en Künste der  
große Städte,  
die sie habfü-  
ren große Lieb-  
ersammlungen,  
sfzüge und Lei-  
ße Redner und  
n der Religion  
d feyerlich; in  
n ceremonien-  
Die sanfteren  
zen kannten sie  
ohne Geschlecht  
schlechte Role-  
riebe und  
efens, waren  
e, wozu dies  
nt schien.  
s Volk gegen  
an gelebt hat;  
egreifen, daß  
von den Tha-  
en dieser bey  
weiter Unter-  
homer besingt  
ernehmungen;  
wenig verwir-  
Unternehmun-  
wobey keine  
Mannichfalt  
stark hatte.  
Belagerungen  
noch weitlauf-  
nungen. Nach  
r Zeit mischt  
die Götter in  
den Unterneh-  
ist alles bloß  
und Erschei-  
iden, die sich  
idlung einmi-  
schen,

schen, vertreten bey ihm die Stelle  
des übernatürlichen. Feyerliche Opfer,  
Spiele und Feste, weitläufige und  
förmlich studirte Reden, sehr um-  
ständliche Beschreibungen jeder Feyer-  
lichkeit und bald jedes erheblichen  
Gegenstandes; ceremonienreiche An-  
reden und Botschaften; alles dieses  
findet sich beyhm Homer eben so natür-  
lich, als es vom Ofsian übergangen  
wird. Selten stellt uns dieser andre  
Gegenstände vor das Gesicht als die  
Personen selbst und ihre Thaten; die  
Scenen, wo er sie aufführet, sind ein  
Thal mit einem durchströmenden  
Fluß; eine Seebüste mit Felsen um-  
geben; ein Hügel mit Eichen bewach-  
sen, eine natürliche Grotte, eine  
Halle oder ein Saal, wo die Frem-  
den bewirtheet werden, wo die Waf-  
fen der Krieger und die Harpsen der  
Barden aufgehängt sind. Jeder die-  
ser Gegenstände wird in den wenigsten  
Worten, aber durch meisterhafte und  
malerische Zeichnung, uns ganz  
nahe vor's Auge gebracht; so daß wir  
selbst uns weit länger dabey verwei-  
len, als der Dichter, und weit mehr  
sehen, als er sagt. Eben diese Spar-  
samkeit der Worte beobachtet der  
Dichter auch, wenn er seine Perso-  
nen sprechen läßt. Alle homerische  
Personen bis auf ein Paar, sind Red-  
ner, oder gar Schwärmer, die Ofsia-  
nischen eilen so viel möglich über das  
Reden weg zum Handeln; kein Be-  
urtheilen, kein Beweisen, kein um-  
ständliches Erzählen, sondern kurze  
Eröffnung dessen, was man denkt  
und empfindet. Eine der wichtigsten  
Botschaften, die sein Griech mit sehr  
viel schönen Worten und in künstlichen  
Perioden würde vorgebracht haben,  
wird hier in überaus wenig Worten,  
aber nachdrücklich und vollständig ab-  
gelegt. Der Herold, der dem feind-  
lichen Heerführer vor der Schlacht  
den Frieden anbieten soll, erscheint,  
und sagt, ohne weitere Ehrenanrede,  
kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von  
Swaran,

Welchen er Königen giebt, wenn Völker  
ihn huldigen! Ihn's  
liebliche Gläthen begehrt er und deine Ge-  
mahlin, die Dogge mit Zäßen des A. indes.  
Gieb ihm diesen Beweis von deinem  
unmännlichen Arme,  
Führer und lebe fortbin dem Winke von  
Swaran gehorsam. \*)

Dieses ist eine der langsten Reden bey  
Gesandtschaften. Noch kürzer ist die  
Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes,  
dem Herrscher von Lochlin.

Cucullin weicht nicht! Ich biech ihm  
die dunkelblaulichte Rückfahr  
ueber den Ocean, oder hier Gräber für  
all sein Geleit an.

Nie soll ein Fremder den reizenden  
Strahl von Dunscaich \*\*) bestiren!  
Nie mal ein Rebe durch Berge von Loch-  
lin dem hastigen Fuße  
Meines Luaths \*\*\*) enteilen.

Bey Botschaften, deren Inhalt und  
Antwort man errathen kann, läßt  
der Dichter insgemein gar nicht spre-  
chen. Cairbar, ein Heerführer, sendet  
den Barden Olla, (diese sind insge-  
mein die Herolde) um nach der Ge-  
wohnheit dieser Völker den Ofsar, ei-  
nem feindlichen Heerführer, zum Fest  
einzuladen. Aber weder Cairbar,  
noch der Dichter, legen dem Herold  
eine Rede in den Mund. Der Dich-  
ter sagt:

Iho kam Olla mit seinem Gesang: Zam  
Feste Cairbars machte mein Ofsar sich auf.

Die feyerlichsten Feste, werden in  
zwey Worten beschrieben. Nach ei-  
nem großen Sieg gab Fingal ein Fest.  
Die ganze Beschreibung hiervon ist  
folgende:

Aber die Seite von Mora sieht Iho die  
Führer um Mahle

Alle versammelt. Es lodert zum Him-  
mel die Flamme von tausend

Eichen.

\*) Fingal II. Buch. Ich führe die  
Stellen nach des P. Denis Ueberset-  
zung an, die freylich durchgehends et-  
was weniger kurz ist, als Macpher-  
sons Prose.

\*\*) Cucullins Gemahlin.

\*\*\*) Sein Hund.

Eichen. Es wandelt die Kraft der Muscheln \*) ins Runde. Den Kriegern Glänzet die Seele von Lust.

Diese Kürze herrscht überall, es sey, daß der Dichter selbst spreche, oder daß er andere reden lasse. Und darin ist der Vortrag mehr lyrisch, als homerisch-episch. Denn sogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge, werden, wo man sie errathen und selbst hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein schneller, wahrhaftig lyrischer Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Ofsians Epopöe wahr, daß es dem Barde nicht so wol um die umständliche, als um eine nachdrückliche Schilderung, der Haupthandlung selbst, und des Einzelnen, zu thun war. Sein Zweck ist allein die Schilderung seiner Helden; dies war des Bardens Amt: Homer läßt sich in tausend Dinge ein, die aus andern Absichten da sind. Daher entsteht meines Erachtens der größte Unterschied in der Manier beyder Dichter. Ofsians Epopöe, als ein vor unsern Augen liegendes Gemählde betrachtet, ist unendlich weniger reich an Gegenständen, und an Mannichfaltigkeit der Farben, als die homerische; aber die Zeichnung ist dort kühner, Licht und Schatten, bey sehr guter Haltung, abstechender. Die ganze Epopöe des Bardens besteht aus wenig und gegen die homerische verglichen, sehr einfachen Gruppen, und so mußte sie seyn, um durch bloß mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier sich von dem jonischen Sänger sehr merklich aus, daß er sehr oft lyrische Anfälle bekommt, denen er sich überläßt, weil er wegen des geringen Nachdrucks im Stoffe selbst, weniger nöthig hatte, sich an die Erzäh-

\*) Das Getränk, das aus Muscheln getrunken ward.

lung zu halten. Ofte kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht so wol für epische Beschreibungen oder Erzählungen dessen sind, was der Barde gesehen, als lyrische, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen dessen, das er dabey empfunden hat. Nicht selten tritt er aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Aber eben dieses giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein sehr beträchtlicher Unterschied in der Anlage zwischen der Homerischen und Ofsianschen Epopöe bestinnet sich darin, daß in dieser das Interesse der ganzen Handlung weder so groß ist, noch uns so beständig vor Augen schwebt, als in jener. Hier ist es nicht um weit aussehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerstückung großer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Interesse konnte bey so kleinen Völkern nicht statt haben; sondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind, durch eine einzige Schlacht zurück getrieben werde. Man wird also dabey weniger, als bey dem Homer angestrengt, sich die Lage der Sachen in Absicht auf das Ganze vorzustellen, mancherley Anschläge durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verstand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beschäftiget. Darum endiget sich die Handlung auch mit keiner wichtigen Catastrophe; der Feind ist überwunden, und nun sind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Rationalunterschied zeigt sich eben so stark in den Charakteren. Man findet bey Ofsians Helden keine Spuhr von dem hitzigen und im Dorn brutalen griechischen Temperament. Hier sind gesetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen

edle

edle und  
tere. De  
seinen Fei  
giebt dies  
die Caled  
durchgehe  
ohne alle  
zug der C  
Man wird  
dichten ne  
edlern Hel  
des Finga  
de, die re  
anzuführe  
für die, de  
wird es  
ses großen  
finden.

Ich sag

Achilles.

wo er hi  
und wenn  
wurde du  
macht; je  
sten ward  
nie vermo  
derstehen:  
Mensch.

ruhig ge

Schrecken

eingeppräg

gender S

von Fing

Sohnes C

get. I

Stoff der

sah der K

ner Zeit,

zu. Die

lich tapf

Sohn, d

fiel unter

chen Heer

die beyder

Der Kön

in die S

diesen S

gesart da

Speer dr

Dieses S

te kommt man  
her Länge, die  
e Beschreibung  
n dessen sind,  
t, als lyrische,  
zige Aeußerun-  
ey empfunden  
t er aus seiner  
t mit sich selbst  
en dieses giebt  
haftigkeit.

der Unterschied  
der Homeri-  
Epopöe befin-  
dieser das In-  
slung weder so  
beständig vor  
jener. Hier

ussehende Um-  
im Eroberung  
stiehrung groß-  
Staaten zu  
esse konnte bey  
statt haben;  
n plöglich ein-  
eine einzige  
n werde. Man  
er, als beym  
die Lage der  
f das Ganze  
y Anschlägen  
g zu folgen,  
en zu beobach-  
wenig dabey  
z wird mehr  
z endiget sich  
t keiner wich-  
zeind ist über-  
handlung und

ied zeigt sich  
Charakteren.  
ians Helden  
zigen und im  
den Tempera-  
f, kalte, aber  
idliche, und  
ringende Hel-  
ey den Grie-  
m Erhabenen  
able

edle und menschlich gesinnte Charak-  
tere. Der Griech ist fast allezeit auf  
seinen Feind erbittert, und im Streit  
giebt diese Erbitterung ihm Kräfte;  
die Caledonischen Helden sind fast  
durchgehends gelassen und streiten,  
ohne alle Erbitterung, um den Vor-  
zug der Stärke und der Tapferkeit.  
Man wird schwerlich, weder in Ge-  
dichten noch in der Geschichte, einen  
edlern Heldencharakter antreffen, als  
des Fingals. Ich kann der Begier-  
de, die reizenden Züge desselben hier  
anzuführen, nicht widerstehen. Auch  
für die, denen Ofsian wol bekannt ist,  
wird es Wollust seyn, die Züge die-  
ses großen Charakters hier wieder zu  
finden.

Ich sagte, Fingal sey der bessere  
Achilles. Denn er führte überall,  
wo er hinkam, den Sieg mit sich,  
und wenn schon alles verloren war,  
wurde durch ihn alles wieder gut ge-  
macht; jeder der stärksten und kühn-  
sten ward von ihm überwunden, und  
nie vermochte ein Feind ihm zu wi-  
derstehen: dabey war er der beste  
Mensch. Wie groß sein Krieges-  
ruhm gewesen sey, und was für  
Schrecken seine Gegenwart dem Feind  
eingepreget habe, kann man aus fol-  
gender Stelle abnehmen, die zugleich  
von Fingals Größe und von seines  
Sohnes Genie, sie zu schildern, zeu-  
get. In der Schlacht, die den  
Stoff der Epopöe Temora ausmacht,  
sah der König, nach Gewohnheit sei-  
ner Zeit, dem Streit von einer Höhe  
zu. Die Feinde waren außerordent-  
lich tapfer, und Fillan, Fingals  
Sohn, der der Hauptanführer war,  
fiel unter dem Schwerdt des feindli-  
chen Heerführers, als eben die Nacht  
die beyden Heere vom Streit abrufte.  
Der König entschließt sich nun selbst  
in die Schlacht zu gehen, und thut  
diesen Schluß nach damaliger Krie-  
gesart dadurch kund, daß er mit dem  
Speer drey mal an sein Schild klopfet,  
Dieses Zeichen wird, von seinem und

dem feindlichen Heere wol verstanden,  
und der Dichter beschreibet uns die  
Wirkung davon also:

Geister entwichen von jeglicher Seite \*)  
sie rollten im Winde  
Ihre Gestalten zusammen; die Stim-  
men des Todes erfüllten  
Drey mal das schlingliche Ithel, und  
ohne den Finger der Horden  
Wette von jeglicher Harse den Hügel  
hinüber ein Weh' laut.  
Aber der Schild klang wieder. Da träum-  
ten die Männer von Werven  
Eitel Gesechte, da slängte der weit sich  
wälzende Blutkrauß  
Ueber ihr ganzes Gemüth: Wauschildi-  
ge Könige fliegen  
Nieder zur Schlacht. Es bliften Ge-  
schwader im Fliehen zurük.  
Endlich erhob sich das dritte Getöñ,  
und von Höhlen der Berge  
Sprang das erbebende Wild. Man  
hörte durch Wästen der Vögel  
Zages Getreisch — \*\*)

Und dieser im Streit so fürchterliche  
Held hat ein Herz voll Großmuth,  
voll Färtlichkeit und voll Bescheiden-  
heit. Man denke nach, ob folgende  
Züge dieses Urtheil bestätigen.

Ewaran, König von Scandina-  
vien, ein finsterner, trotziger und grau-  
samer Fürst, hatte einen Einfall in  
Irland gethan, und Fingal war auch  
mit einer Flotte dahin gekommen,  
um dem noch minderjährigen König  
in Irland Hülfe zu leisten. Vor der  
Hauptschlacht hatte Fingal, wie es  
damals gebräuchlich war, den Ewa-  
ran freundschaftlich auf ein Mahl  
eingeladen; aber dieser hatte die Ein-  
ladung brutal abgeschlagen. Diesen  
Ewaran überwand Fingal in einem  
Zweykampf, nahm ihn gefangen und  
übergab ihn zween seiner Helden mit  
dieser Empfehlung:

— Bemah:

\*) Die Celten glaubten, die Luft sey  
voll von Geistern verstorbenen Helden,  
die einen Körper von sehr feiner Ne-  
belmaterie hätten.

\*\*) Temora VII. Buch.

— Gewahret  
 Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke  
 den zahllosen Bogen  
 Seiner Meere. Sein Arm ist Meister  
 im Kampfe, von altem  
 Heldengeschlechte sein Blut. Du mei-  
 ner Versuchtesten erster,  
 Saul! und Oskian! du, der Pieder Ge-  
 waltiger! thut euch  
 Freundlich zum Bruder der Angadecca!  
 Durch eure Gespräche  
 Schwinde sein Trübsinn dahin. \*)

Aber der wilde Swaran war nicht  
 zu besänftigen. Als er nach vollendeter  
 Schlacht zu Fingals Gastmal ge-  
 zogen wurde, erschien er in finsterner  
 Traurigkeit da. Dieses schmerzet un-  
 fern Helden, er sagt:

Ullin \*\*) erhebe den Friedengesang, —

Hundert Harfen die will ich hier nahe.  
 Sie sollen mir Swarans  
 Seele vergnügen. Ich will ihn in Freu-  
 den entlassen; Denn keiner  
 Schied noch traurig von mir. \*\*\*)

Die Art, wie Fingal den überwun-  
 denen Feind den Frieden anbietet und  
 ihn mit seinem Heere von sich läßt,  
 ist so großmüthig, daß der wilde  
 Swaran selbst davon gerührt wird.  
 Er bietet dem Sieger wenigstens die  
 Schiffe an, die ihre Mannschaft ver-  
 loren hatten; aber es wird nicht an-  
 genommen.

Kein Fahrzeug,  
 Sagte der König: noch irgend ein Land  
 mit Hügeln besetzt,  
 Nimmt sich Fingal zur Gabe, genug-  
 sam mit seinen Gebirgen  
 Seinen Wäldern und Hirschen besäket.  
 Auf die edelste Art tröstet er ihn noch.  
 Tilge dein Gramen, o Swaran hinweg!  
 Auch wenn sie besiegt sind  
 Bleiben die Tapfern berühmt. Die  
 Sonne verhüllet zuweilen  
 Tief in die südlichen Wolken ihr Antlig;  
 doch blicket sie wieder  
 Ueber die grausigsten Höhen herunter.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen  
 unter der Abschiedsrede, die den

\*) Fingal V. Buch.

\*\*) Dieses war der Hauptbarde Fingals.

\*\*\*) Fingal VI. Buch.

bescheidenen Helden in seiner Größe  
 zeigt:

— Ja Swaran! — heut hat  
 den Gipfel

Seiner Größe bestiegen der Ruhm von  
 Swaran und Fingal.

Aber wir werden, wie Träume, vergehn.  
 In keinem Gefielde

Wird man mehr hören den Schall von  
 unsern Schlachten. Die Gräber  
 Selbsten, die werden verschwinden und  
 Jäger vergebens den Wohnsitz  
 Unserer Ruhe die Fildchen durchsuchen.

Eben diese Großmuth und Beschei-  
 denheit zeigt unser Held bey jedem  
 Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend  
 auch der überwundene Feind mochte  
 gewesen seyn. Um den höchsten

Contrast in Charaktern zu fühlen,  
 erinnere man sich der Wuth, mit wel-  
 cher Achilles gegen den Hector geto-  
 bet; weil dieser seinen Freund im  
 Streit erlegt hatte: und denn sehe  
 man Fingals Betragen gegen Cath-  
 mor den Irländischen Hector, den er-  
 sterer im Zweykampf überwunden  
 und gefangen genommen hatte, dage-  
 gen. Unmittelbar nach dem Sieg  
 sagt der Held zum überwundenen  
 Feind, der den Abend zuvor den Fil-  
 lan, Fingals geliebtesten Sohn, mit  
 eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel  
 Meines Mahles mir nach! Gewaltige  
 siegen nicht immer.

Fingal flammet nicht auf in erlegener  
 Feinde Gesichte,

Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet sich, daß Cathmor  
 tödtlich verwundet ist. Er bezeuget  
 sein Verlangen, nahe bey seinem  
 Wohnsitz begraben zu werden, wor-  
 auf Fingal:

König! du redest vom Grabe? die See  
 le des Helden entschwingt sich!

Oskian! Ueber den Geist von Cathmor,  
 dem Freunde der Fremden

Komme mit Strömen die Freude! \*)

Mit

\*) Nämlich Oskian soll den Cathmor  
 gleich nach seinem Tode besingen, weil  
 nach

Mit we-  
 der er-  
 in folgen-  
 ner Wafa-  
 gieng zu-  
 ra in S-  
 gals offe-  
 verliert  
 führt sie  
 und erkü-  
 die ihm  
 die nun  
 Schutz d-  
 ihn mit f-

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

— Ja

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle. Aldo, einer seiner Vasallen, wurde mißvergünstigt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offener Feind war. Dort verliebt er sich in die Königin, entföhrt sie, kommt wieder nach Hause, und erkühnet sich, bey Fingal gegen die ihm nachsetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu suchen. Dieser empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schwälftiges Herz —

— Ich sollte dich schäzen vor Soras gekränktem

Zürnenden Herrscher? — Wer wird mein

Volk in seinen Gewölben

künftig empfangen? Wer laden zum

wirthlichen Mahle? Nun Aldo,

Aldo! die niedrige Seele den Schimmer

von Sora geraubt hat? —

Suche dein häßliches Helmat, un-

mächtige Rechte! Dort mögen

Deine Grotten dich bergen! Du dringst

uns die traurige Noth auf

Wider den düstern Gebieter von Sora zu

kämpfen! O Trenmors \*)

Herrlicher Schatten! wenn kommt das

leste von Fingals Gefechten?

Mitten in Schlachten erblickt ich den Tag,

und wandte zu meinem

Grabe nur blutige Steige! Doch niemals

bedrückte den Schwachen

Dieser mein Arm. War jemand geweh-

los, dem schonte mein Eisen.

Morven, Morven! die Stürme, die

meine Gewölbe bedräuen,

Schweben vor mir! wenn einjens in

Treffen mein Stamm dahin ist.

Keiner in Selma mehr wohnt; denn

werden die Feigen hier wolten. \*)

Solche Menschlichkeit und an einem solchen Helden! Auf eine höchst rührende Weise zeigt er diese hohe Gemüthsart, da er igt seinen Enkel Dscar, Dfians Sohn, der eben die

nach dem Aberglauben selbiger Zeit,

ein solcher Gesang des Verstorbenen

Seele gleich zum seligen Sise der

Helden vergangener Zeit empor hebte.

\*) Dieser war Fingals Urdtervater.

\*\*) In der Schlacht von Sora.

Zweyter Theil.

ersten Proben seiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichsam einweiht. Wer kann folgendes ohne Bewundrung und Küßrung lesen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem

Sohne! —

Den Bliz von deinem Stahl den sah ich, u. freute mich meiner Erzeugten. O! folge Folge dem Ruhme der Väter, und was sie gewesen das werde!

—

— O beuge bewaffnete Stolz,

Jüngling! und schone des schwächeren

Arms. Begegne den Feinden

Deines Volkes wie reisende Ströme;

doch kehret um Rettung

Jemand zu dir, dem sey du wie Pflanz-

zen umschmeichelnde Lüstchen.

Also war Trenmor und Trathal gesinnt,

so denket auch Fingal.

Jeden Gefrünkten beschüste mein Arm,

und hinter dem Blize

Meines Stahles war immer den Schwach-

en Erholung bereitet. \*)

Ich könnte leicht noch hundert rührende

Züge, die diesen großen Charakter

bezeichnen, anführen. Dfian hat sei-

nen erhabenen Vater in wenig Wor-

ten geschildert:

— Du gleichst im Frieden

Frühlingslüstchen, im Kriege den Strö-

men vom Berge. \*\*)

Weniger groß, aber doch noch bis

nah ans Erhabene tapfer und edelge-

sinnet sind die meisten von Dfians

Helden, so wol von seiner, als von

feindlichen Nationen Celtischen Stam-

mes. Und bey dieser allgemeinen

Uebereinstimmung treffen wir doch

eine höchst angenehme Mannichfaltig-

keit sehr wohl gegen einander abste-

chender Charaktere. So wenig Grund

hat es, daß vollkommene Charaktere

sich nicht für die Epopöe schiken, \*\*\*)

daß wir bey Dfian wenig andere an-

treffen, und doch wird man von

Schönheit zu Schönheit, von einer

lebhaft

\*) Fingal III. Buch.

\*\*) Temora IV. Buch.

\*\*) S. Charakter. S. 264.

B 6

in seiner Größe

an! — heut hat

den Gipfel

der Ruhm von

Fingal.

Eräume, vergehn,

siehe

den Schall von

den Gräber

erschwinden und

in den Wohnsitz

den durchsuchen.

th und Beschei-

del bey jedem

wie beleidigend

Feind mochte

den höchsten

rn zu fühlen,

Butz, mit wel-

er Hektor geto-

nen Freund im

und denn sehe

in gegen Cath-

hektor, den er

überwunden

n hatte, dage-

ach dem Sieg

überwundenen

juver den Fil-

en Sohn, mit

ht hatte:

Wie zum Hügel

ach! Gewaltige

ner.

uf in erlegener

er Tapferen Fall.

daß Cathmor

Er bezeuget

bey seinem

werden, wor-

rade? die See

entschwimmt sich!

von Cathmor,

er Fremden

die Freude! \*)

Mit

den Cathmor

e besingen, weil

nach

lebhaften Empfindung zur andern immer fortgerissen. Bey Lesung seiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies versetzt, so wie wir in der Ilias uns in beständigem Gerummel der hitzigsten und kühnsten Männer befinden.

Bescheidenheit bey der höchsten Ruhmbegehrde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Blut, erstaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchste Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erscheinen, treffen wir bey den meisten celtischen Helden an. Die letzte der erwähnten Bestimmungen, ist der herrschende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchstes Gut ist ein ehrenvolles Grab und ein bey demselben gesungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch sind diese geborne Krieger höchst empfindsam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, schwarze über eine weiße Brust wallende Locken, eine schöne Stimme, erwecken in ihnen ein süßes, aber dabey sehr sitzames Gefühl. Es kommen in Ossians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmste und sitzsamste Weise behandelt. Doch herrschet in dem Charakter und in den Unternehmungen seiner Heldinnen der Härlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erscheinen sehr oft in der Rüstung junger Helden, in der sie dem Geliebten folgen. Aber höchst angenehm und überraschend ist insgemein die Entdeckung, die sie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyspiele hiervon, die zugleich beweisen, daß Ossian auch im Ungenehmen es mit den besten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte seine Söhne Ossian (unsern Barden) und Toscar ausgesandt, um an den Ufern des Cronastroms ein Siegeszeichen zu setzen. Als sie damit beschäftigt waren,

wurden sie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Fest eingeladen, dabey Toscar sich in Colnadona, des Oberhaupt's Tochter, die den Gästen durch ihren Gesang und Harfenspiel ein Vergnügen machte, verliebte. Denn folgenden Morgen wird eine Lustjagd angeestellt. Der Zufall, mit dem der Dichter seinen Gesang schließt, wird von ihm also erzählt:

— Da kam uns  
Aus den Gebüsch ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerichaft  
War sein Gewehr. O du süchtiger Stral!  
Sprach Toscar von Lutha:  
Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt  
in Colamon der Frieden  
Colnadona die glänzende Saptenerwekerin? Einstens  
Wohnt das glänzende Fräulein am was-  
serreichen Colamon!  
Seufzte der Jüngling: Sie wohnte! doch  
ist durchhüret sie die Wästen  
Von dem Erzeugten des Adnias beglei-  
tet, der ihrem Gemüthe,  
Als es im Saale den Blit versandte,  
die Freiheit entführt hat.  
Toscar fiel ein: o erzählender Fremdling!  
und hast du des Kriegers  
Wege bemerkt? — Er muß mir erlie-  
gen! den wüthenden Schild, den  
tritt du mir ab! — Er erhaschte den  
Schild in Erbitterung — Ein zarter  
Busen empörte sich hinter dem Schilde,  
dem Wüen des Schwanes  
Wenn er vom schnelleren Schwalbe sich  
hebet an Weise vergleichbar.  
Colnadona die Saptenerwekerin war es,  
des Herrschers  
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf  
Toscar und liebt ihn. \*)

Diese Entdeckung ist, wie manche dieser Art bey unsern Barden, bloß überraschend und angenehm; folgende aber höchst pathetisch:

Coimal ein Schottischer Krieger liebte  
Galvina des mächtigen Conlocks  
Zierliche Tochter, im Chore der Mäd-  
chen der Sonne nicht ungleich,  
Glänzender schwarz, als die Schwinge  
des Aden von Haaren. Kein Bild  
blieb  
Ihren Hundten im Jagen verborgen. Es  
süchte die Sehne  
Ihres

\*) Colnadona.



einem benach-  
einem Fest ein-  
sich in Colna-  
s Tochter, die  
en Gesang und  
nügen machte,  
enden Morgen  
gefielst. Der  
Dichter seinen  
von ihm also

Da kam uns  
Jüngling entge-  
d ein Speerschaft  
stüchtiger Stral!  
von Lutha:  
cher? Umwohnt  
er Frieden  
e Captenerweke,

frulein am was-  
men!  
Sie wohnte! Doch  
sie die Wästen  
s Königs beglei-  
t Gemüthe,  
Wit versandte,  
führt hat.  
nder Fremdling!  
s Kriegers  
muß mir erste-  
den Schild, den  
er erhaschte den  
ig — Ein zarter  
r dem Schilde,  
s Schwanes  
en Schwalbe sich  
e vergleichbar.  
wekerin war es,

ulichtes Aug auf  
bt ihn. \*)

ie manche die-  
arden, bloß  
ehm; folgen-  
):

rieger liebt  
stigen Conlochs  
ore der Ado-  
nicht ungleich,  
s die Schwing  
een. Kein Bild  
blieb  
verborgen. Es  
Ihres

Ihres Bogens am Winde des Haines.  
Der liebenden Blicke  
Fanden sich oftmals einander. Sie so-  
gen vereinet aufs Waldwerk,  
Ihres Gesüßeres vertraulicher Inhalt  
war süß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind,  
liebte die Schöne. Einstmals trafen  
Comal und Galvina, die beym Ja-  
gen ein Nebel von ihren Gefahrten  
getrennt hatte, bey Ronans Grotte  
zusammen. Der Jüngling erblickt ei-  
nen Hirschen auf der Höhe. Er bit-  
tet die Schöne, in der Grotte sich  
etwas zu verweilen, bis er den Hir-  
schen erlegt habe. Die Folge der kur-  
zen Geschichte erzählt der Barde so:

Comal! — — Ich fürchte den Däsem

Gormal,

Meinen Vorfahrer. Auch er besuchte die  
Grotte von Ronan.

Unter den Wästen, da will ich hier ruhn;  
doch lehre mein Theurer

kehre bald wieder! — Er eilt auf Mo-  
ra den Hirschen entzaegen.

Aber indessen entichleste sich die Toch-  
ter von Conloch den Treusinn

Ihres Sühnen zu prüfen. Die niedli-  
chen Glieder bedeket

Mit dem Geschmeide des Kriegs verläst  
sie die Grotte. Nun glaubet

Comal den Segner zu sehn. Ihm po-  
chet das Herz; er entsfährt sich;

Sinster wirds um ihn her. Er belasset  
den Bogen; den Pfeil zischt.

Ach Galvina! sie sinkt in ihr Blut! Nun  
stürzt er zur Grotte

Wütend, und ruset die Tochter von Con-  
loch! — Die einsamen Felsen

Starren verstummt — Mein süßes Ver-  
gnügen wo bist du? — Sieb Ant-

wort —  
Endlich erblickt er ihr zitterndes Her.

Sein Pfeil ist darinnen —  
Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und  
vergeht ihr am Busen. \*)

Man hat hier zugleich eine Probe von  
der Kürze der Erzählung, deren wir  
eben erwähnt haben. Die Schöne  
hatte die Grotte kaum verlassen, da  
Comal sie verkleidet sieht. Dann  
sagt uns der Dichter nicht, was die-  
ser, da er sie in der Grotte vergeblich  
gesucht, gedacht habe. Wir sehen

\*) Singat. II. Buch.

ihn gleich wieder an dem Orte, wo  
Galvina gefallen ist. Denn ist Co-  
mals Klage, so kurz, wie der tödtens-  
de Schmerz es erfodert. Wie viel  
Verse würde hier nicht ein poetischer  
Schwäher wie Ovidius, verschwän-  
det haben?

Der Lieblingsstoff unsers Bardens  
scheint das Pathetische zu seyn, wor-  
in er ganz sùrtrefflich ist. Man wird  
in dieser Art nicht leicht etwas schö-  
neres antreffen, als die Stelle von  
Fillans Tode im VI. Buche des Ge-  
dichts Lemora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man  
trifft auf jeder Seite dieser sùrtreffli-  
chen Bardengesänge auf Stellen, de-  
ren Schönheit man angupreisen Lust  
fühlet. Was hier gesagt worden, ist  
ohne Zweifel hinlänglich denen, die  
ihn noch nicht kannten, schnell die  
Hand darnach auszustrecken, und de-  
nen, die ihn schon aus der Hand ge-  
legt, Lust zu machen, ihn wieder vor-  
zunehmen.

## Duvertüre.

(Musik.)

Ein Tonstück, welches zum Eingang,  
zur Eröffnung eines großen Concerts,  
eines Schauspiels, oder einer feyerli-  
chen Aufführung der Musik dienet.  
Dieses, und daß diese Art in Frank-  
reich aufgefunden sey, zeigt der  
Name der Sache hinlänglich an, der  
im Französischen eine Eröffnung,  
oder eine Einleitung bedeutet. Lülk  
verfertigte solche Stücke, um vor sei-  
nen Opern gespielt zu werden, und  
nachher wurde dieses Schauspiel meist-  
entheils mit einer Duvertüre eröff-  
net, bis die Symphonien aufkamen,  
die sie aus der Mode brachten. Doch  
nennet man in Frankreich noch ist je-  
des Vorspiel vor der Oper, eine Du-  
vertüre, wenn es gleich gar nichts  
mehr von der ehemaligen Art dieser  
Stücke hat.

Weil diese Stücke Einleitungen zur Oper waren, so suchte man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynabe das Aeußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch ist die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Da sie nichts anders, als eine Einleitung ist, die den Zuhörer für die Musik überhaupt einnehmen soll, so hat sie keinen notwendigen und beständigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er den Charakter der Hauptmusik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folglich anders zu Kirchenstücken, als zu Opern, und zur hohen tragischen Oper, anders, als zum angenehmen Pastoral seyn sollte.

Zuerst erscheinet insgemein ein Stück von ernsthaftem aber feurigem Charakter in  $\frac{3}{4}$  Takt. Die Bewegung hat etwas Stolz, die Schritte sind langsam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorge tragen, und mit gehöriger Ueberlegung müssen gewählt werden, damit sie in andern Stimmen in strengern, oder freyeren Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meister in Ouvertüren immer angebracht; mit mehr oder weniger Kunst, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten sind meistens punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach diesen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußersten Geschwindigkeit und so viel möglich, abgestoßen müssen gespielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feuerigsten Strohm der Ouvertüre etliche Takte vor, die schmeichelnd und piano gesetzt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ausnimmt. Gar ofte wird dieser Theil in einzelnen Stellen fugirt, Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten; dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Sätzen, von einem, oder einen halben Takt; sondern so, daß der Hauptsatz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Basse vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der großen Tonart ist, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Medianten.

Hierauf folgt eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Theils ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo sie unter andern Sattungen der Instrumentalmusik oder Singstücke vorkommt, folgen nach der Fuge die meisten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren sind zuerst von Lully als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach solche Tanzmelodien, ohne Rücksicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen in diese Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren sind in den neuern Zeiten selten geworden; weil sowol die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntniß und Geschmak erfordern, als der gemeine

titten unter dem  
der Duvertüre  
ie Schmeichelnd  
, welches sehr  
wodurch her-  
ieder desto leb-  
Bar ofte wird  
Stellen fugirt,  
ärmliche Fuge,  
Stimmen nach  
ieses geschieht  
kurzen Sätzen,  
i halben Takt;  
hauptsaks, oder  
Hauptstimme,  
nmt. Dieser  
oenn er in der  
ögemein in die  
kleinen Tonart  
auch wol in die

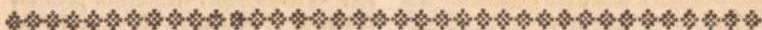
wolgearbeitete  
gung und Cha-  
von Balletten  
sich seyn kann.  
t zuweilen noch  
n Takten, der  
art des ersten  
ganze Duver-  
er Oper, oder  
heit dienen soll,  
man aber die  
te macht, wo  
ungen der In-  
Singstücke vor-  
Fuge die mei-  
lodien. Der-  
sind zuerst von  
in die Ballette  
daher wurden  
melodien, ohne  
ngen, folglich  
e gewöhnlichen  
vertüre einge-

in den neuern  
; weil sowohl  
chiedenen Tanz-  
schaft, Kennt-  
bern, als der  
gemeine

gemeine Hause der Tonseker besizet.  
Hierdurch aber ist der gute Vortrag,  
der jedes Stük vor dem andern unter-  
scheiden sollte, und zu dessen Uebung  
die Duvertüren sehr vortheilhaft wa-  
ren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man  
die besten Duvertüren aus Frankreich

erhalten, wo sie, wie gesagt worden,  
zuerst aufgekomen sind. Nachher  
wurden sie auch anderwärts nach-  
geahmt, besonders in Deutschland,  
wo außer dem großen Bach, noch  
andre seines Namens, ingleichem  
Händel, Fasch in Zerbst, und un-  
sre beyden Graun, besonders aber  
Teleman sich hervorgethan haben.



## P.

### Palast.

(Baukunst.)

So nennen wir die großen Gebäu-  
de, die zu Wohnungen der Lan-  
desfürsten bestimmt sind; wiewol die  
Schmeicheley den Namen auch auf die  
Wohnungen andrer Personen von  
hohem Stande ausgedehnt hat. Der  
Name kommt von der Wohnung des  
Augustus in Rom her, die auf dem  
Palatinischen Berg stand, deswegen  
sie Palatium, auch überhaupt die  
Wohnungen der nachfolgenden Kaiser  
Palatia genennt wurden.

Die Paläste, als die Wohnsitz  
der Landesfürsten, sollten sich, weil  
ihre Bewohner die einzigen ihrer Art  
in einem Lande sind, auch durch einen  
eigenen der Hobeit der Besizer ange-  
messenen Charakter auszeichnen, und  
nicht bloß erweiterte und sehr vergröß-  
serte Wohnhäuser seyn. Sie sind  
nicht nur der Mittelpunkt des Sam-  
melplatzes einer Hauptstadt, sondern  
des ganzen Landes; nicht nur im Gan-  
zen und im Aeußerlichen öffentliche  
Gebäude, sondern die meisten der in-  
nern Theile sind noch als öffentliche  
Plätze anzusehen, auf denen Ratio-  
nalversammlungen gehalten, große  
Feyerlichkeiten begangen, und beson-  
ders auch Gesandten fremder Fürsten

und Nationen Audienz gegeben wer-  
den. Ein Theil der Paläste ist also  
zum öffentlichen Gebrauch bestimmt;  
ein andrer aber dienet zum Privatge-  
brauch der Fürsten.

Es ist aber leicht zu sehen, daß der  
Palast nicht nur wegen seiner Größe,  
sondern wegen der Mannichfaltigkeit  
der Bedürfnisse, denen der Baumeis-  
ter dabey Genüge leisten muß, das  
schwereste Werk der Baukunst sey.  
Schon der Umstand allein, daß er  
sowol für den Privatgebrauch einer  
sehr großen Anzahl Menschen, die ein  
Landesfürst um sich haben muß, als  
zu öffentlichen Geschäften dienen soll,  
macht die geschickte Vereinigung  
zweyer so sehr gegen einander strei-  
tender Dinge schwer. Bey feyerlich-  
en Gelegenheiten könnte der Ernst  
und die Hobeit der Handlung gleich-  
sam einen tödtlichen Stoß bekommen,  
wenn durch Ungeschicklichkeit des Bau-  
meisters gemeine, oder gar niedrige  
Vorstellungen aus dem Privatleben  
sich unter die feyerlichen Eindrücke  
mischten; wenn z. B. bey einer öf-  
fentlichen Audienz Dinge, die zur  
Küche gehören, in die Sinne fielen.  
Großen Herren, und sogar dem  
Staat überhaupt, ist viel daran ge-  
legen, daß der Untertban nie ohne  
Ehrfurcht an sie denke. Darum

Bb 3

folste,

sollte, soviel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrscher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen seyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeister die Grundsätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläste hernehmen. Alles muß da groß seyn und den Charakter der Hoheit an sich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieses bedenkt, wird leicht sehen, was für Genie, Beurteilungskraft und Geschmak dazu erfordert werde. Der Palast ist für den Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist; das Höchste der Kunst, und vielleicht ist es noch seltener, einen vollkommenen Palast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anderes, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in besonderen Theilen sehr große architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kayser's Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmak eines wahren Palastes, und so wäre auch die Seite gegen den Kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonst ist die Lage dieses Schloßes, so wie sie sich für einen Palast schicket; mitten auf einem erstaunlich

großen Platz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der Nahe dieses Palastes versammeln könnte, da jeder das Gebäude frey sähe.

Einige orientalische Völker, denen man sonst nicht den größten Geschmak zutraut, scheinen mehr als die Europäer eingesehen zu haben, was sich zu einem großen Palast schicket. Man sagt, daß der, den der chinesische Monarch in Peking bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen europäischen Stadt habe; und aus den römischen Ueberbleibseln der alten Baukunst läßt sich schließen, daß auch die römischen Baumeister gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläste, der Hoheit, jener Herren der Welt, gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die letzte Hand an diesen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über diese Materie in die Hände, daraus ich das Wesentlichste, das hieher gehört, anführen will. \*)

Wodurch unterscheiden sich in Europa, heißt es da, die Paläste der Könige von den Häusern der Privatpersonen? Sie sind von größerem Umfange; die Zimmer sind größer und man entdeckt da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterschied aus; sonst sind sie von verschiedenen übereinander stehenden Geschossen, wie die gemeinen Wohnhäuser, und wer zum erstenmale dahin kommt, muß sich erkundigen, wo die Zimmer des Fürsten sind.

Würde es nicht ein edleres Ansehen haben, wenn diese Paläste nur von einem Geschosß wären, wie ehemals die römischen, das aber auf einem erhöhten Grund (einer Terrasse) stünde; wenn

\*) Diese Abhandlung ist von dem französischen Baumeister Peyre und steht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

wenn unter diesem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in diese Gewölber, das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeinen Bequemlichkeiten erfordern, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palastes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derselben erleuchtet würden? An diese große Stütze würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geschickt anschließen, und dadurch würden diese auf die angenehmste und bequemste Weise können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Aus-sichten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palast umgeben.

Aber wir verweisen den Liebhaber der Baukunst auf die Schrift selbst, daraus dieses gezogen ist, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunst vorkommen.

## Pantomime.

(Schauspielkunst.)

Ist das lateinische, oder vielmehr griechische Wort Pantomimus, welches einen Schauspieler bedeutet, der eine ganze Rolle eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Geberden ausdrückt. Gegenwärtig nennet man ein dramatisches Schauspiel, das durchaus ohne Reden vorgestellt wird, eine Pantomime; und dann drückt man durch dieses Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum stummen Spiel gehöret.

Von den römischen Pantomimen, die, wie es scheint, in Zeiten des Augustus aufgekommen sind, und in deren Spiel die Römer bis zur Naserrey verliebt gewesen, wollen wir hier nicht sprechen. Wer Lust hat, sich eine Vorstellung davon zu machen, kann Lucians Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos gesau-

melte Nachrichten hierüber lesen. \*) Dieses Schauspiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzem hier und da auf einigen Schaubühnen erschienen ist. Was ihm noch Aufmerksamkeit verdienet, ist der Theil des stummen Spieles, den man Pantomime nennet.

Es ist schwer zu sagen, wieviel von der guten Wirkung einer dramatischen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauspieler zuschreiben sey. Jedes hat einen sehr wesentlichen Antheil daran, darum ist die Pantomime gewiß ein wichtiges Stück der Vorstellung. Wir rechnen die Mienen, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der Sprechenden, sondern auch aller andern auf der Scene erscheinenden Personen dazu; hier aber schränken wir uns auf das eigentliche stumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, während der Zeit, da die andern zuhören, oder selbst nicht sprechen.

Dieser Theil der Kunst ist so wenig bearbeitet, und erfordert, wenn er nur einigermaßen methodisch behandelt werden soll, die Betrachtung einer so großen Menge besonderer Fälle, aus deren Entwicklung die allgemeinen Grundsätze hergeleitet werden müssen; daß ich es nicht über mich nehmen kann, diese Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorschlag, der auf eine wahre Theorie dieses Theils abzielt, einschränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunst öfter und schwerer gefehlet, als gegen diesen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Personen eine allein

B b 4

\*) In seinen Reflexions sur la poësie & la peinture.

in sehr breite  
ß eine ganze  
dieses Palasts  
eder das Ge-

ölker, denen  
größten Ge-  
n mehr als  
n zu haben,  
n Palast schi-  
der, den der  
Peking be-  
mittelmässi-  
habe; und  
erbleibseln der  
sich schließen,  
n Baumeister  
röße und den  
der Hoheit,  
gemäß einzu-

in, die letzte  
zu legen, fällt  
ber diese Ma-  
araus ich das  
er gehört, an-

en sich in En-  
n Paläste der  
rn der Privat-  
von größerm  
r sind größer  
ehr Reichthum.  
zen Unterschied  
n verschiedenen  
Geschossen, wie  
user, und wer  
kommt, muß  
die Zimmer des

edleres Ansehen  
aläfte nur von  
wie ehemals  
r auf einem er-  
Zerasse) stünde;  
wenn

ist von dem fran-  
Peyre und steht  
France vom Aug.

etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwa gewesen, plötzlich aufhört, und einen merklichen Verdruss, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurückläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Personen für sich mit einander reden, daß die andern gegenwärtigen nicht interessiert, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rücksicht auf das, was die redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenblicks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darin, sich auf der Bühne eben so natürlich zu betragen, als wenn man in wirklicher Gesellschaft wäre. Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, während der Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einsallen können. Dieses ist doch auch nicht sehr schwer.

Wehr Ueberlegung und Kunst erfordern die alle vorhandene Personen interessirende Scenen, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine

beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen die meisten Schauspieler es sich zu einer Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß während der Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber die Regel verleitet sie zu dem ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinkt, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammenlaufen; so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie während der Ohnmacht um sie herumleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden; einer sich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinem Schmerzen zu überlassen; ein andrer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgesehen vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte, der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser, diese Erfoderniß einmal fahren zu lassen.

Erweckt aber eine interessante Scene lebhaftere Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schrecken, da es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die

Kraft

hes zu sagen jeder an dem, Antheil nehmend auf eine höchst feine.

Die meisten Schauspieler, daß sie in einer, oder in mehreren, oder in mehreren zusammenfassender Scene wenig verändert werden. Wie es wenn eine geacht hin sinkt, so fällt es auch oft, so wie sie wahrnehmbar bleiben, so zu unruhig, so auf einer.

Wiel natürlichem ersten Zustandem die Hülfe einer sich vornehmlich hinwirft, so zu überaus an dem Ausrichtigkeit vermittler abgesondert mit niedriger Ausrichtigkeit still der leidenden hat er etwas an dem Orte erz ihn getrieben Schwierigkeit die Zuschauer, Hauptperson im über ehe man ist, ist es bestimmt fahren

interessante Scenen, Freude, so, da es noch daß die Verzeit in einer da wird die Kraft

Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schrecken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht; und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.

Der comischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere unterscheiden sich insgemein am stärksten, durch Gebärde und Bewegung des Leibes, und davon hängt die Wirkung der meisten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer hört. Man erinnere sich der Scene zwischen Frosine und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerst comisch wird. Sie ist aber im Comischen viel leichter, als im Tragischen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche selbst, bisweilen etwas Comisches hat. Die meisten comischen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas seltsam Mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen, als übertrieben, oder unnatürlich absteicht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, sobald die Vorschrift unständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang angehan würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht, die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so vielen schlechten Vorstellungen, und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich

zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen. Das beste Mittel, die Schauspieler zu unterrichten, scheint mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stüce vornehmen, und über die Pantomime derselben, ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stück herausgiebt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin sich äußernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Wirkungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Unständliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Forderungen genug thue.

Durch dergleichen einzelne kritische Beleuchtungen besonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen solcher einzelnen Abhandlungen in den Händen der Schauspieler, würden diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Besondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Pantomimische Tänze, oder Ballette, sind solche, die eine wirkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vorstellungen der Alten etwas nahe. Es

ist schon anderswo \*) angemerkt worden, daß sie die einzigen Ballette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.

## Parodie.

(Dichtkunst.)

Waren bey den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wohl nur einzelne Stellen, dazu ganze Verse, oder einzelne Ausdrücke von ernsthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So ist das Gedicht des Maton, welches Athenäus aufbehalten, \*) worin eine Schwelgerey in homerischen, oder dem Homer nachgeahmten Versen besungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an.

*Δειπνα μοι ἐνεπε μοῦσα πολυτροφα  
καὶ μάλα πολλὰ —*

Nach des Aristoteles Bericht hat Hegemon von Thasos sie erfunden, nach dem Athenäus und Hipponax. Gewiß ist, daß das Atheniensische Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieselben ungemein geliebet hat. Daher ist Aristophanes voll von Parodien einzelner Verse der besten tragischen Dichter.

Heinrich Etienne, oder Stephanus hat eine besondere Abhandlung davon geschrieben, die 1575 zu Paris gedruckt ist.

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekomen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Wises. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiel Drestes und Phylades aufführen sehen, wobey die

\*) S. Art. Ballett.

\*\*) Desipnos. L. IV.

Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demselben vorgestelt, wobey der ganze Schauplatz äußerst lebhaft, und das Händeklatschen oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtsinne gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat unlängst sehr richtig angemerkt, daß der leichtsinnige Geschmack an Parodien, unter andern auch dieses verursacht habe, daß gewisse, recht sehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der müßigen Menschen weit mehr zum Leichtsinne, als zum Ernste geneigt ist, so könnten durch Parodien die wichtigsten Gedichte und die erhabensten Schriften über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte. Man siehet gegenwärtig auch wirklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlechthin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Heimmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel. Man kann kaum sagen, ob es schädlicher sey, über das Edle und Große mit einer fantastischen Einbildungskraft hinauszuschweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtsinne die Schranken der Mäßigung im Lustigen zu überschreiten. Beydes ist verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieses ist nur durch die strenge Satyre und jenes durch das lächerliche



e sich ziemlich  
 Beyde wur-  
 s Schauspiel  
 ; und gleich  
 eine Parodie  
 ist, wobey der  
 herst lebhaft,  
 oft allgemein

leichtfönn ge-  
 schen Parodien  
 ich kenne nicht  
 el als den, der  
 ogar erhabene  
 t. Ein fran-  
 hat unlängst  
 daß der leicht-  
 wrodiem, unter  
 ursachet habe,  
 gute Samen  
 liche Vorstel-  
 hr vertragen.  
 der müßigen  
 im Leichtfönn,  
 st, so können  
 chtigsten Ge-  
 genstände,  
 gemacht wer-  
 tere Welt sich  
 a siehet gegen-  
 nicht geringe.

ir doch nicht  
 n verwerfen.  
 ir Hemmung  
 schweifungen  
 litischen und  
 ebenen Jana-  
 Man kann  
 ädlicher sey,  
 ofte mit einer  
 gskraft hin-  
 it einem un-  
 e Schranken  
 gen zu über-  
 verberblich,  
 olk allgemein  
 urch die stren-  
 urch das lä-  
 cherliche

cherliche zu hemmen. Auch in 'der  
 Gelehrsamkeit und in dem Geschmak  
 giebt es einen pedantischen Janatis-  
 mus, gegen den die Parodie ein be-  
 wahrtes Mittel ist. Davon haben  
 wir an dem Chef d'œuvre d'un In-  
 connu ein Beyspiel. Aber ohne sie  
 zu so guten Absichten anzuwenden,  
 sie bloß zum Lustigmachen brauchen,  
 ist ein höchstverderblicher Mißbrauch.  
 Zum Glück hat der Leichtfönn der Pa-  
 rodie unsern Parnas noch nicht ange-  
 seht, obgleich hier und da sich Spuh-  
 ren dieser Pest gezeigt haben. Und  
 da sich die Anzahl gründlicher Kunst-  
 richter in Deutschland noch immer  
 vermehrt, so ist zu hoffen, daß sie  
 sich bey Zeiten mit dem gehörigen  
 Nachdruck dem Mißbrauch widersetzen  
 werden, so bald das Einreißen des-  
 selben zu befürchten seyn möchte.

### Partitur.

(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstück, in dem  
 alle dazu gehörige Stimmen, jede  
 auf ihrem besonderen System, mit  
 ihrem Schlüssel bezeichnet, unter ein-  
 ander stehen. Die Partitur wird ein-  
 nem ausgeschriebenen Stück entge-  
 gengesetzt, in welchem eine Stimme,  
 bloß zum Gebrauch derer, die sie vor-  
 zutragen haben, besonders und allein  
 gesetzt ist. Die Partitur wird so ge-  
 schrieben, daß von unten auf die Li-  
 niensysteme in der Ordnung überein-  
 ander folgen, in welcher sie in dem  
 allgemeinen System der Töne stehen.  
 Der Deutlichkeit halber müssen die  
 Stimmen so geschrieben seyn, daß  
 nicht nur ganze Takte, sondern auch  
 die Haupttheile derselben durch alle  
 Stimmen senkrecht auf einander tref-  
 fen. Wenn das Tonstück so geschrie-  
 ben ist, so läßt sich darin alles mit  
 einem Blick übersehen, und ein Kenner  
 kann, ohne es gehört zu haben, von  
 seinem Werth urtheilen, welches bey  
 einem ausgeschriebenen Stück sehr

mühsam wäre. Bey der Aufführung  
 des Stücks muß der Capellmeister,  
 Concertmeister, oder wer sonst an sei-  
 ner Stelle der Aufführung vorsteht,  
 die Partitur vor sich haben, damit er  
 so gleich jeden Fehler, in welcher  
 Stimme er begangen wird, bemer-  
 ken, und so viel möglich dem wei-  
 tern Einreißen desselben zuvorkommen  
 könne. Bloße Liebhaber oder aus-  
 führende Virtuosen, die Tonstücke zum  
 Aufführen besitzen, müssen sie ausge-  
 schrieben; Tonsetzer aber, die sie zum  
 Studiren brauchen, in Partitur ha-  
 ben.

### Passacaille.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstück zum Tanzen, zu ernst-  
 haft angenehmen, und sogenannten  
 halben Charakteren. Der Takt ist 3,  
 und das Stück fängt mit dem dritten  
 Viertel an. Es besteht aus einem  
 Satz von acht Takten, die Bewegung  
 ist sehr mäßig. Das Stück wird nach  
 Art der Chaconne so gemacht, daß  
 über dieselben Grundharmonien die  
 Melodie vielfältig verändert wird;  
 es verträgt Noten von jeder Geltung.  
 Man findet auch solche, die mit dem  
 Niederschlag anfangen, und in Hän-  
 del's Suiten ist eine von vier Takten  
 in geradem Takt. In Frankreich  
 sind die Passacailen in den Opren  
 Armide und Iffe sehr berühmt.

### Passagen.

(Musik.)

Vom italiänischen Passo und Passa-  
 gio: sind Zierrathen der Melodien,  
 da auf eine Sylbe des Gesanges  
 mehrere Töne hintereinander folgen,  
 oder eine Hauptnote, die eine Sylbe  
 vorstellt, durch sogenannte Diminution,  
 oder Verkleinerung in mehrere  
 verwandelt wird. In beyden Fällen  
 aber müssen alle Töne der Passage,  
 die Stelle eines einzigen vertreten,  
 folg-

folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehreren Passagen über eine Sylbe.

Die Passagen werden entweder von dem Tonsefer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spieler machen sie selbst, wo der Tonsefer nur eine Note gesetzt hat. Dazu werden aber schon Sänger und Spieler erfordert, die außer dem guten Geschmak die Harmonie besitzen, damit ihre Passagen derselben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Passagen. Einige sind wirklich vom Geschmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil sie den Ausdruck unterstützen; andere sind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunst zeigen wollen. Diese verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in so fern man das Unschickliche davon vorstellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geschmak beleidigende Sache, Vorstel-

lung thun will. Sie sind Ausschweifungen, wozu die welschen Sänger auch unsre besten Tonsefer verleitet haben. Besonders sind die sogenannten Bravourpassagen, ungeheure Auswüchse, die wenigstens in Singesachen nicht sollten geduldet werden, es sey denn etwa zum Spaß in comischen Opem.

Daß es Passagen von der ersten Gattung gebe, die zum Ausdruck sehr charakteristisch sind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unsern besten Tonsefern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß sie der singenden Leidenschaft natürlich seyen. In zärtlichen Leidenschaften geschieht es gar ofte, daß man sich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieser Ton eine die Leidenschaft schmeichelnde Verzierung ver trägt, so entsteht ganz natürlich eine Passage. In folgender Stelle, aus der Arie: Ihr weichgeschaffne Seelen, \*)



Bald weint — aus euch der



Schmerz — aus euch der Schmerz

sind die Passagen ungemein wol gefunden, um eine schmerzhaft zärtliche Leidenschaft auszudrücken; ob sie gleich hier, um dieses beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte stehen; da

der, welcher singt, nicht selbst in dieser Leidenschaft ist. So steht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Passion,



Singt dem gött — — — li-chen Pro-pheten!

\*) In Grauns Passion.

die, sonst sehr abgenutzte Passage, geschickter, den höchsten Schmerz auszudrücken, als folgende Passage: \*)



Aber in heftigen und schnellströmenden Leidenschaften, und wo das Herz eilt, seiner Empfindung schnell Luft zu machen; da sind die Passagen selten natürlich. Und da sie im Grun-

de Verzierungen sind, und etwas Unangenehmes haben, so schwächen sie die Heftigkeit des Ausdrucks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Graunischen Arie.



Nach meiner Empfindung hat dieser Ausdruck des Wortes paventi, der schreckend seyn soll, durch die kleine Passage der beyden letzten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schreckhaftes bekommen, und die Art, wie das Wort furore beydemale gesungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Hannoverschen Capellmeisters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeschrieben war, hinzusetzte. Ich weiß wol, daß diese Leute nicht allemal zu zwingen sind, vornehmlich, da ein so großer Theil ihrer Zuhörer den willkürlichen Passagen so ofte Bravo jurust.

Es mögen sich einige einbilden, daß die Arien ohne Passagen zu einförmig und so gar langweilig werden würden. Allein dieses ist nicht zu befürchten, wenn nur der Tonsetzer geschickt genug ist, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Instrumente wol zu nutzen. Die so eben angeführte Arie Gia m' affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die so eben angeführte schmerzhafteste Passage vorkommt, ist sonst durchaus ohne Passagen, und es ist gewiß eine der vollkommensten Operarien.

Zum wenigsten sollte der Capellmeister sich solcher Sünden gegen den Geschmack nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er sie selbst begehrt. Die Raserey für die willkürlichen Passagen hat eigentlich das Verderben in die Singemusik eingeführt, worüber gegenwärtig mit so viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonsetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruck der Leidenschaft durch ein ganzes Stück fortzusetzen, begnügt sich damit, daß er etwa eine Melodie in dem schicklichen Ausdruck angefangen

Was die Passagen, die die Sänger für sich machen, betrifft, sollte jeder Capellmeister sich die Maxime des berühmten epemaligen Churfürstl.

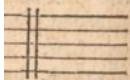
\*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Arie Gia m' affretta &c.

ind Ausschweiffen  
ischen Sängern  
Tosker verleitet  
die sogenann-  
angeheure Aus-  
ß in Singefas-  
det werden, es  
ß in comischen

von der ersten  
Ausdruck sehr  
wird Niemand  
den von unsern  
rt hat. Ja  
daß sie der  
atürlich seyen.  
rsten geschieht  
sich gerne auf  
iler. Wenn  
te die Leidens-  
erziehung ver-  
natürlich eine  
Stelle, aus  
schaffne See-



der



erz

selbst in die-  
steht auch  
Arie in ge-



= phe - ten!

die,

gen hat: hernach schreibet er eine Folge von Passagen hin, durch die der Sänger seine Geschicklichkeit zeigen kann, und die sich gleich gut zu allen Arten der Empfindung schicken; und dann glaubt er eine gute Art gemacht zu haben. Wochte doch jeder Kunsttrichter seine Stimme gegen Ausschweifungen erheben, die der wahren Musik so verderblich sind!

## P a s s e p i e d.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstück zum Tanzen, das zwar in seinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine munterere Bewegung hat. Der Takt ist 3 und die Sechszehntel sind die geschwindesten Noten, die es verträgt. Die Einschnitte sind wie in der Menuet, die im Auftakt anfängt. Das Stück besteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten, aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Halfen von gerader Zahl seyn. Die Theile können in verschiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne schließen. Ihr Charakter ist eine reizende aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie ofte mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptstück, das in der großen Tonart gesetzt ist, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzosen *pasle-pied mineur* nennen, auf welches das erste, das alsdenn *pasle-pied majeur* heißt, wiederholt wird.

## P a s t e.

(Bildende Künste.)

Der Abdruck eines geschnittenen Steines in Glas. Da schwerlich jemand besseres Kenntniß über diese Materie hat, als der berühmte Lippert, so kann ich

nicht besser thun, als den Aufsatz, den er mir schon vor einigen Jahren zu schicken die Befalligkeit gehabt, hier ganz einzurücken:

„Die Erfindung ist sehr alt, und vielleicht eben so alt, als die Glasmacherkunst. Die Art und Weise wie die Pasten gemacht werden, ist oft beschrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht stehet in der sogenannten Nurnbergischen Werkshule, und der Graf Carlus hat in des Mariette Buch: *Traitte des pierres gravees*, eine weitläufige Abhandlung darüber gemacht.

Wir sind auch unterschiedene andere Arten von Pasten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verschiedenen Farben verfertigt werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus *Terra sigillata* sind, die Italiäner nennen sie *Terra cotta*; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch gesprengt grau, wie der sogenannte *Federjaspis*, (Italiänisch *Igiada*) und welche letztere Sorten ich aus vielen Ursachen vor Aegyptisch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptische Gefäße und Bilder vorgekommen, welche sehr alt, und noch vor der Griechischen Zeiten in Aegypten gemacht seyn mochten. Ich habe auch einige dieser Bilder, so fest als einen weichen Edelstein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus schlechten Gründen, diese Meynung bestreiten wollen. Denn da sich diese Herren wenig um praktische Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, so haben sie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß selbst nicht was vor Namen, beygeleget; da doch alle den Alten bekannte Edelsteine heute zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, existiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in kritische Streitigkeiten einlassen werde, weil

is den Auffatz, einigen Jahren Zeit gehabt, hier

sehr alt, und als die Glasart und Weise ist werden, ist; eine dergleichen steht in ergischen Werk. Caius hat in raitté des piercilaufige Abacht.

Schiedene andere vorgekommen, ritigen Erde in erfertiget werroth, wie die llata sind, die Terra cotta; wieder andere rau, wie der (Italiänisch estere Sorten vor Aegyptisch eben dergleichenyptische Gekommen, wovor der Grie gemacht seyn ich einige dieeinen weichen gefunden: ob arii, wiewol diese Mey-

Denn da um praktische, und lieber haben sie anicht, und icht was vor doch alle den ine heute zu h unter verren, und die erändert hat. b niemals in lassen werde, weil

weil solche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beitragen, so sehe ich aus der großen Anzahl geschnittener Steine, daß die Alten sehr gerne in Hornstein geschnitten; als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Chalcodon, Jaspis und Schmaragdmutter, als welche erstern fünf Arten allerdings unter die Hornsteine gehören, und welche sich mit dem Rade sehr wohl schleifen lassen. Ob nun wol sehr vieles hiervon zu sagen wäre, so wäre es hier eine überflüssige Weitläufigkeit. In obbesagtem Werke des Mariette ist eine sehr schöne Abhandlung von der Steinschneiderkunst enthalten, darin nichts verossen ist, was dazu gehöret; weil es aber mit den Pasten keine Coenion hat, so ist hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genügsamer Kenntniß hiervon, oft alte Pasten, wegen ihres harten Glases für wirkliche Steine angesehen. Ich besitze einige Stücken Glas von der Mustvischen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Constantinopel, welche ich von dem Secretair des holländischen Gesandten, als welcher 14 Jahr in Constantinopel gewesen ist, erhalten habe: es sind solche so hart, daß sie an Stahl geschlagen, wie ein anderer Feuerstein, Funken werfen, und man hat einige schleifen lassen, welche in Ringen, von eben so schönem Lustre, als ein orientalischer Topas sind, und so hart habe ich auch einige antike Pasten des Grafen Moszinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun ist mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachsen vorgekommen, welches bey Coburg in der sogenannten kleinen Seite gemacht wird, worzu ein Fluß Sand genommen wird, der alsdenn das Glas so hart machet, und welches in meinem Ofen, worinnen ich doch Kupferasche brennen kann, nicht so weit zum Schmelzen bringen

können, daß ich es mit dem Eisen hernach drücken mögen.

Die Italiäner und Franzosen haben seit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Pasten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg, aus Queblinburg gebürtig, hat die meisten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Pasten gebracht; daher wir auch so viele schöne Sachen erhalten haben, welche uns sonst unbekannt geblieben seyn würden. Die italiänischen Pasten aber sind meistens von sehr weichem Glase, weil in Italien die Rollen theuer sind: man kann einige mit dem Messer schaben; sie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man sagt, das Glas bekommt den Schmelzgel; sie machen aber auch die meisten aus mustvischem Glase, welches ein leichtflüssiges Bleyglas, und von besserer Dauer ist. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; sie lagen bey mir auf dem Tische; da die Sonne darauf schiene, und sie warm worden, sprangen zweye davon in viele Stücke, weil das Glas aus vieler Potasche gemacht war.

Von allen diesen Glaskünsten könnte der vortreffliche Herr Margrafe in Berlin den besten Unterricht geben, der in allen Glaskünsten große Wissenschaft hat, und woron ich große Proben gesehen. Pasten zu machen, muß man sein geschleimten venetianischen Trippel nehmen, und in eisern Ring den Stein legen, und damit abdrücken, den Stein alsdenn behutsam abnehmen, die Forme wohl trocken lassen: alsdenn leget man Glas darauf, bringet solche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, läffet es weich schmelzen, und drücket es mit einem warmen Eisen; bringt solche in Röhren, und wenn sie

sie erkaltet, hebet man sie von der Forme ab, so sind sie fertig. Der Steinschneider muß alsdenn das übergedrückte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus diesen Pasten machet man Ausgüße, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermischt, oder gießet sie in Gyps, oder drüket solche in einen guten Lak ob, wovon der englische der beste ist; alle diese Arten aber haben ihre großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und springet in jähliger Wärme und Kälte sehr leicht, der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man selbige mit andern Dingen vermischen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, so wird der Abdruck nicht scharf; das Siegellak springt, und schwindet leicht, wird auch in der Wärme stumpf, daß also diese Arten jederzeit veränderlich und verderblich sind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegossen, hatte ich solche in einen Schrank geleyet, und binnen einem Jahre nicht angesehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in den Kästen davon nichts zu sehen war. Ich nehme endlich das sechste Glas aus meinem Microscopio, und entdecke viele Millionen kleiner Insecten, welche die Ausgüße so durchgraben hatten, daß sie weich waren, wie Kreyde: und so ist mirs mit verschiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Albastre, Fraueneis, oder Muschelschalen brennen lassen; er ist allezeit diesen Mangel unterworfen gewesen, sogar wenn ich auch Maunwasser darunter gemischt; daß also mit dieser Art, Ausgüße zu machen, nichts zu thun ist.

Von der Dauer meiner Abdrücke\*) verspreche ich mir bis jetzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüssen oder vielmehr Abdrücken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allgeringste davon verändert wird; als worüber ich mit unsäglicher Mühe raffiniret: Ich hatte zwar sehr viele Massen anbringen können, unter andern auch eine chinesishe, welche ebenfalls dauerhaft ist, allein alle diese Arten haben den Fehler, daß sie schwinden, und würde damit die wahre Größe des Steins vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abginge.

Viele wollen diese Masse dennoch vor Gyps halten; es ist mir dieses aber einerley. Wenn die Abdrücke scharf und accurat sind, von beständiger Dauer und Festigkeit bleiben, so glaube ich meine Absicht erreicht zu haben, welche aber bey purem Gyps niemals zu erlangen ist. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß sie nicht naß werden, denn sonst verlieren sie ihren Lustre, ob es gleich sonst nichts schadet: und wenn noch so viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpensel nehmen, und sie abstauben, es wird niemals stumpf werden. Auf diese Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zweck, den schönen Wissenschaften durch diese Productio- nes nützlich zu seyn.

## P a s t e l.

(Mahlerey.)

In Pastel mahlen, (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarbe mahlen) heißt mit trocknen in kleine Stäben (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen halt das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigent- lichen

\*) S. Abdrücke S. 2. f.

riehen Mahlen mit dem Pensef. Die Pastelfarben werden eben so, wie die Kreistoble geführt, aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben bloß durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der meistens Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinheit der Miniaturgemählde, eben so schön, als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgeschrieben sind, so müssen die Gemählde hinter Glas gesetzt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlangt, und von dem bekannten Liautard, sonst auch le peintre Turc genannt, habe ich sehr schöne Portraite gesehen. La Tour, und noch ein anderer Mahler Lauriot haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimniß erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemählde so halten zu machen, daß sie sich nicht auswischen. Ihre Art zu verfahren ist, so viel ich weiß, nicht bekannt.

Bei der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist ein besonderes Cabinet von lauter Pastelgemählde, davon der größte Theil von der berühmten Rosalba sind. In dieser Sammlung befindet sich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in seiner Jugend von ihm selbst gemahlt, und hebt sich sehr merklich über alle dort befindliche Stücke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu sehen, indem man es ins Auge bekommt.

Zweyter Theil.

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedient, werden auf folgende Weise gemacht. Man reibet die Farben trocken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worin sehr wenig Gummi aufgelöst ist, an. Die Farben werden mit Bleyweiß, oder auch mit Kreide, oder Talkgyps verfest, wodurch man die verschiedenen hellen Tinten erlangt. Diese angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beste Zubereitung der Pastelfarben ist doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Basler, der sich in Lausanne aufhält, wird schon längstens für den besten Zubereiter dieser Farben gehalten.

## P a s t o r a l.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstück, das mit der Musette, die wir beschrieben haben, übereinkommt. Es ist von zwey Zeiten, aber die Bewegung ist gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Pastorale von  $\frac{3}{4}$  Takt, die völlig mit der Musette übereinkommen.

Man giebt diesen Namen auch anderen Tonstücken, die den munteren aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengesänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Pastorale werden auch kleine Schäferopern genannt. Ihr Inhalt ist eine galante und angenehme, mit Festlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allensfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben. \*) Der Tonsetzer aber muß sich einer großen Einfalt, und

eines

\*) E. Hirtengedicht.  
Cc

ner Abdrücke\*)  
ist alles, weil  
rigen Abgängen  
en, weder an  
ie, Hitze und  
sie davon ver  
über ich mit un  
ret. Ich hätte  
ssen anbringen  
auch eine chi  
falls dauerhafte  
rten haben den  
den, und wür  
ge des Steins  
an der Schwar

Masse dennoch  
ist mir dieses  
die Abdrücke  
d, von bestän  
tigkeit bleiben,  
Absicht erreicht  
ber bey puren  
ngen ist. Das  
in in Acht neh  
werden, denn  
Lustre, ob es  
det: und wenn  
darauf liegt,  
weichen Haare  
abstauben, es  
werden. Auf  
aß meine Käu  
rden, und ich  
den schönen  
diese Productio

e l.

eigentlich sollte  
selfarbe mah  
in kleine Stä  
ten kreidenarti  
Diese Art zu  
mittel zwischen  
und dem eigent  
lichen

eines naiven unschuldigen Ausdrucks befehlen. Sie kommen doch nicht sehr ofte vor, und es ist vielleicht auch leichter, einen Tonsetzer zu finden, der mit Muth an die Verrichtung einer großen Oper geht, als einen, der sich in dem Pastoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünschen, daß sie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfachheit der Musik nicht nach und nach ganz von der lyrischen Schaubühne verdrängt werde.

### **Pathos; Pathetisch.**

(Schöne Künste.)

In einem allgemeinem Sinn drücken diese griechischen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenschaft und Leidenschaftlich andeuten. Für diesen Ausdruck hätten wir also der fremden Wörter nicht nöthig; aber weil sie auch in einer engeren Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schrecken und finsterner Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein besonderes deutsches Wort haben, so haben wir sie in diesem Sinn als Kunstwörter angenommen. \*)

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finstern Leidenschaften erfüllen. Doch scheint es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauer

\*) Aber ganz unschicklich ist es, daß man, wie Herr Kiedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenschaften und Beobachtungen über deren Ursprung und Wirkung enthält, den Titel über das Pathos verleihe. Warum nicht über die Leidenschaften? Denn von jenem Titel erwartet man bloß Gedanken über die kühnen und tragischen Leidenschaften.

ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in so fern wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstocks Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem Pathetischen zu zählen. Die Griechen setzten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensatz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das bloß sanft und angenehm Leidenschaftliche, noch unter das Ethos zu rechnen. Longin sagt ausdrücklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen. \*)

Also bestehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem bloß angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt statt. Die Reden des Demosthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, sind meist durchaus pathetisch; weil sie das Gemüth beständig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten sind in demselben Fall. Hingegen wechselt in der Epödie das Pathetische sehr ofte mit dem Sittlichen, und mit dem bloß angenehmen Leidenschaftlichen ab. In der hohen Ode herrscht das Pathetische durchaus.

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der Sterbechor sehr pathetisch; und man sagt, daß auch in der Alcesteis des R. Glucks viel Pathos sey. Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachlässiget, und man sieht nicht sehr selten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten,

\*) *Pathos de vltus metexei toutois, epouon ethos ethous.* C. XXIX.



immer etwas  
uft. Und in  
ie feyerlichen  
ks Oden von  
st zu dem Pa-  
Die Griechen  
os überhaupt  
tlichen) entge-  
einem Gegenfag  
r dem Pathos  
denfchaften zu  
los sanft und  
liche, noch un-  
nen. Longin  
Pathos sey fo  
benen verbunden  
mit dem Sanft-  
)  
athos eigentlich  
pfindung, und  
blos angeneh-  
t bey dem ge-  
t. Die Kreden  
d des Cicero,  
angelegenheiten,  
aethetisch; weil  
idig mit großen  
erhalten. Die  
nd in demselben  
yfelt in der Epo-  
dem ofte mit dem  
dem blos ange-  
n ab. In der  
das Pathetische

fehlt es vorzüg-  
und in der tra-  
ol sie sich selten  
Brauns Iphige-  
hor sehr pathe-  
zt, daß auch in  
Bluks viel Pa-  
Tanz wäre des  
s wird aber da-  
zigt, und man  
n Ballette, die  
pathetisch seyn  
sollten,

ΜΕΤΕΞΕΙ ΤΟΥΤΟΥ,  
C. XXIX.

sollten, in der Ausführung aber blos ungereimt sind. Unter allen bekann- ten Tanzmelodien ist auch wirklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetischen hätte. In Gemähl- den hat das Pathetische in der Histo- rie, auch in der hohen Landschaft statt. Aber es erfordert einen großen Meister. Raphael, Hannib. Car- rache und Poussin sind darin die besten.

Es scheint, daß das Pathetische die Nahrung großer Seelen sey. Künstler von einem angenehmen, fröh- lichen, sanftzärtlichen Charakter, oder solche, bey denen eine blumenreiche Phantasie und ein lebhafter Witz herrschend ist, mögen sich sehr selten bis zum Pathetischen erheben. Auch von Liebhabern der Künste, die diesen Charakter, oder dieses Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutschland geschätzt. Bey andern Stoff kann der Künstler seinen Witz, seinen Geschmak und ein empfindsames zärtliches Herz zeigen; aber hier sehen wir die Stärke seiner Seele, und die Größe seiner Empfindungen. Wer diese nicht besitzt, dessen Bestre- ben das Pathos zu erreichen ist vergeblich; seine Bemühung macht ihn nur schwülstig oder übertrieben. Dieses sehen wir an einigen deutschen Trauerspielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finstere Phantasie, ein empfindsames und zärtliches, nicht ein strenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieses nicht aus Eadelsucht an; denn ich liebe den Dichter und schätze sei- ne Werke, von angenehmerm Inhalt, hoch; dieses Beyspiel soll blos an- dern zur Warnung dienen.

Auch muß man sich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchter- liche Veranschaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entschließungen

der Personen liegen, und bey'm Schauspiel auf eine mäßige, beschei- dene Weise durch das Heußerliche un- terstützt werden. In Lessings Emilia Galotti ist viel Pathetisches, ohne schweres Wortgepräng, und ohne viel schwarze, fürchterliche Veran- staltungen für das Auge.

Das Pathetische bekommt seinen Werth von der Stärke und der Dauer solcher Eindrücke, die sich auf die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorüberge- hende Leidenschaften und gemeines Interesse pathetisch zu behandeln, würde mehr ins Comische, als ins Ernsthafte fallen: also hat es nur da statt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glückseligkeit einer Haupt- person, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist. In dem es also die wich- tigsten Kräfte der Seele reizet, und sie an großen Gegenständen in Wärl- samkeit sezet, wird das Herz dadurch gestärkt, und sein Empfindungsver- mögen erweitert. Darum kann keine Nation in Absicht auf den Flor der schönen Künste sich mit andern in den Streit um den Vorzug einlassen, bis sie beträchtliche Werke von pathe- tischem Inhalt aufzuweisen hat.

## P a u s e .

(Musik)

Bedeutet eine Ruhe, das ist, ein kürzeres oder längeres Stillschweigen, das während der Aufführung des Ton- stücks an einigen Stellen zu beobachten ist. So wenig die Rede in einem an- haltenden oder streten Fluß der Stimme geht, so wenig kann dieses im Gesange geschehen. Sowol die Nothwendigkeit, Achem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdrucks er- fodert unumgänglich verschiedene klei- ne Unterbrechungen, oder Ruhestel- len. Die Zeichen, wodurch diese

- Ec 2

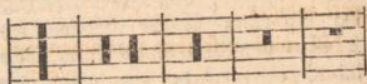
Ruhe.

Ruhestellen in der Musik angedeutet worden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrückt wird, werden Pausen genannt.

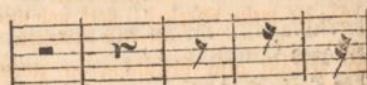
Der doppelte Ursprung der Pause muß den Tonsetzer leiten, sie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu bestimmen. Nämlich in Singestücken muß er erstlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und also die Pausen dahin setzen, wo der Athem natürlicher Weise ausgehen muß, zweyten aber muß er fürnehmlich auf den Ausdruck und Nachdruck der Rede sehen. Wo die Aufhaltung in der Rede notwendig wird, da muß sie auch im Gesange angebracht werden. Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey notwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten; aber die Pausen müssen sich notwendig darnach richten. Denn wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus ist, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerksamkeit schnell auf etwas neues zu führen, so übel wäre es auch mitten in dem Zusammenhang, ehe ein Gedanke aus ist, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pause anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinstimmen. Die Pausen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonsetzern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Ofte wird durch eine wol angebrachte Pause, die Aufmerksamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerstreung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich sind die Pausen auch nöthig, um das Stillschweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Instrumente, wo sie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stück muß nicht immer von denselben Instru-

menten begleitet werden, und ofte wird sogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieses giebt Mannichfaltigkeit. In solchen Fällen sind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillschweigens vorschreiben. Deswegen müsse sowohl ganze Takte, als jeder einzelne Takttheil, des Schweigens durch besondere Zeichen ausgedrückt werden. Sie sind aber folgende.



acht Takte; vier T. zwey T. ein T.



$\frac{1}{2}$  T.;  $\frac{1}{4}$  T.;  $\frac{1}{8}$  T.;  $\frac{1}{16}$ ;  $\frac{1}{32}$ .

## P e n s e l.

(Maleren.)

Im eigentlichen Verstand das Instrument, mit welchem der Maler die Farben auf den Grund des Gemähltes aufträgt und daselbst bearbeitet. Die Pinsel sind von verschiedener Größe und Gestalt. Die größten sind von Borsten und stumpf, die kleinsten von feinen Haaren und spitzig. Da jedem mittelmäßigen Maler alle Arten der Pinsel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, so wäre es überflüssig, hierüber sich umständlich auszulassen.\*)

Im uneigentlichen Verstande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Pinsel ausgedrückt, so wie man die Schreibart durch das Instrument des Schreibens, den Styl oder die Feder ausdrückt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch starke und fett aufgetragene Farbensfriech geschieht,

\*) G. Pernery Dict. de point. Art. Pin. coau.

geschicht, einen kühnen oder fetten Pensel u. s. f.

## Pentameter.

(Vocis.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte seinen Einschnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und sich eben so, wie die erste endiget.

Nil mihi rescribas | attamen ipse  
veni.

Dauend Verlangen, und Ach | keine  
Geliebte dazu.

Du die meine Begierd | stark und un-  
sterblich verlangt.

Er zerfällt also beständig in zwey halbe Verse, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Distichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegische Versart der Alten aus. \*) Im Deutschen hat Klopstok sie zuerst eingeführt. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne missen, weniger unangenehm seyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unser Hexameter sehr ofte mit einer kurzen Sylbe schließt, der Pentameter aber mit einer langen, so wird durch die beständig abwechselnde Folge des weiblichen und männlichen Schlusses, einigermaaßen der Abgang des Reims ersetzt.

Verschiedene Kunstrichter sind dem Pentameter nicht günstig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechselt er mit dem Hexameter beständig ab, und das etwas ins langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die selbst etwas sich beständig auf einem Ton

\*) S. Elegie.

herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

## P e r i o d e .

(Redende Künste.)

Die Periode ist eine Rede, oder wenn man will ein für sich bestimmter und verständlicher Satz, der aus mehr andern Sätzen so zusammengesetzt ist, daß der volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem letzten Worte völlig verstanden wird. Folgender Satz kann zum Beyspiel dienen. „Bin ich aber nur versichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, wol nicht willens seyn kann, mich unmittelbar zu zernichten; so glaube ich, darf ich keine andere Zerstörung fürchten.“ \*\*) Diese Rede besteht aus viel kleinen Sätzen, deren keiner, so wie er hier steht, für sich völlig bestimmt ist: alle zusammen aber machen einen genau bestimmten bedingten Satz aus.

Die Betrachtung der Perioden ist ein wichtiger Theil der Theorie der Beredsamkeit, der aber meines Wissens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine solche Abhandlung für dieses Werk viel zu weitläufig wäre; so will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derselben anzuzeigen, und mit Beyspielen zu erläutern.

Zuerst kommt die Natur und die grammatische oder mechanische Beschaffenheit der Periode in Betrachtung; nämlich die Art, wie die einzelnen Sätze verbunden sind; ihre Menge und die einfache, oder zusammengesetzte Form der Periode. Die Verbindung einzelner Sätze kann auf vielerley Weise geschehen; durch bloßes Nebeneinandersetzen, als: er liebt

Ec 3 sie,

\*) Spaldings Bestimmung des Menschlichen.

und ofte  
ng eine Zeit-  
dieses giebt  
solchen Fäl-  
die den Spie-  
illchweigens  
n müsse. so-  
jeder einzle  
ns durch be-  
rückt werden.



wey L. ein L.



$\frac{1}{16}$ ;  $\frac{1}{32}$ .

l.

and das In-  
rund des Ge-  
dasselbst bear-  
d von verschie-  
st. Die größ-  
nd stumpf, die  
aaren und spi-  
mäßigen Maß-  
fensel und die  
re bekannt, so  
erüber sich um-  
)

Berstande wird  
Bearbeitung  
sel ausgedrückt,  
bart durch das  
ibens, den Styl  
ft. Man nennt  
e durch starke  
Farbenstriche  
geschicht,

point. Act. Pin-

sie, er verehrt sie, er betet sie an —; durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören, ihn zu vermahren —. Dieses ist die schwächste Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzelne Satz schon für sich verständlich ist.

Etwas enger ist die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinschaftliches Haupt oder Zeitwort haben, welches erst bey dem letzten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelnen Satze stille stehen; weil sein Sinn nicht vollständig ist, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie sind dazu verführt, sie sind gendehiget, und gar ofte durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer ist die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Satz so lang unbestimmt lassen, bis das, worauf er sich bezieht, gehört worden. Der Satz, der mit den Worten: wenn aber — oder also: derjenige — welcher; da — wo; obgleich, u. d. gl. anfängt, erfordert nothwendig einen Gegensatz. Dieses geschieht überhaupt bey allen unbestimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem absoluten Fall des bestimmten Ausdrucks, sondern in einem Beziehungsfalle stehen, als: war ich da gewesen — Seinen eigenen Bruder haben u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen solchen Anfang etwas folgen müsse.

Aus solchen Verbindungen einzelner Sätze werden also ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwischen gestellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze, verlängert werden. In der eben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den strengsten

Regeln und den edelsten Absichten handelt, einen solchen Zwischensatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwischensätze schaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne Schaden des übrigen kein Theil wegenommen werden können. Die deutsche Sprache leidet nicht immer, daß solche Zwischensätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieses in dem angeführten Falle geschehen können, wenn in dem Satz: anstatt des Artikels der große Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateinischen Sprache sagte: *Ille Univerſi auctor — qui.* Aber das Wort jener hat nicht allemal diese nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelnen Sätzen bestehen; sie ist aber in Ansehung der Länge aus einer doppelten Ursach eingeschränkt. Erstlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode, eben deswegen, weil sie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clausel, das ist, in solcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht versteht, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beschaffenheit der Periode durchaus steigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechselnd seyn. \*) Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgesetzt werden, und daher hat die steigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überschreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der größte

\*) S. Vortrag.

größte Meister in der Kunst der Perioden, schränkt ihre größte Länge auf das Maas von etwa vier Hexametern ein. \*) Zweytens schränkt auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da sie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erst am Ende vollständig wird, so muß man nothwendig jeden einzelnen Satz, so unbestimmt, wie er ist, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzelse sich zu einer einzigen Vorstellung vereinigt.

Die Periode ist einförmig, wenn sie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzelse, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn sie mehr bestimmte Sätze enthält, die bloß willkürlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen sind. Die gleich Anfangs dieses Artikels angeführte Periode ist einförmig. Folgende Art ist zweyförmig. „Die Werke der Kunst sind in ihrem Ursprunge, wie die schönsten Menschen, ungestalt gewesen und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen sie den großen Flüssen, die, wo sie am breitesten seyn sollten, sich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie besteht aus zwey willkürlich zusammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode gesagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatischen Beschaffenheit; deswegen die verschiedenen Punkte hier bloß berührt sind. Ist es Zeit, die Sache von der Seite des Geschmacks zu betrachten.

Hier muß man zuerst ihre Wirkung vor Augen haben, die überhaupt darin besteht, daß dadurch viele Vorstellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine desto größere oder schnel-

\*) Et quatuor igitur quasi hexametrorum instar versuum quod sit, constat fere plena comprehensio. Orat. 66.

lere Wirkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Festsetzung eines Urtheils zum Zweck. Im ersten Fall ist sie ein wirkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorstellung übereinstimmt, wo alles so gezeichnet, so colorirt und so angeordnet seyn muß, wie der lebhafteste Eindruck des Ganzen es erfordert. In dem andern Fall aber ist sie ein Vernunftschluß, darin jedes Einzelse auf die Gewisheit und unumstößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie so gar unentbehrlich die Perioden zu beyden Absichten seyen, wird sich durch Beispiele besser, als durch allgemeine Beschreibungen zeigen lassen.

Livius erzählt \*) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag also lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er sich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; sie war die Tochter des Kleopolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um sie anhalten; er schickte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er selbst mündlich um sie an. Der Vater hatte nicht Lust, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwickeln; aber er wurde durch das viele Schicken und Anhalten ermüdet, er gab seine Einwilligung, und hierauf wurde das Beylager begangen. Dieses geschah so, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte.“ Diese Erzählung gleicht einem Gemählde ohne Anordnung und Gruppierung, wo die Personen in einer Linie gestellt sind. Livius fasset die Erzählung in eine Periode zusammen, die man im Deutschen ohngefähr so geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und

Et 4

\*) Hist. L. xxxvi. c. II.

bstich-  
schen-  
kann,  
gewiß  
noth-  
wendige  
enn in  
muß  
kein  
önnen.  
ht im-  
ze mit  
wendige  
Doch  
i Falle  
Satz:  
Urthe-  
jener,  
wenn  
he sag-  
- zu.  
ht alle-  
ing.  
hr oder  
en; sie  
aus ei-  
bränkt.  
es Red-  
deswe-  
smacht,  
aber in  
ist, in  
rtragen  
Sprache  
als ein  
Die  
ffenheit  
d, oder  
mal ab-  
n weder  
och das  
r fortge-  
die frei-  
ode eine  
cht über-  
heit des  
ro, der  
größte

sich daselbst in ein Mädchen, des Kleoptolemus Tochter, verliebt hatte, wurde igt, als er nach langem Anhalten durch andere, zuletzt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Lust hatte, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwickeln, ermüdet, und desselben Einwilligung erhalten hatte, das Beplager so, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer selbst, dessen Sprache sich zu langen Perioden besser, als die deutsche schiker, die Sache erzählen lassen. Rex Calcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis calcidientis Cleoptolemi filia, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipse rogando fatigasset, invitum se gravioris fortunæ conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

Hier wird jedermann die Wirkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung, deren Zweck ist, den Leichtsinns des Antiochus vorzustellen, der mitten in einem sehr gefährlichen Kriege sich von seinem Hang zur Wollust so regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf diese Hauptvorstellung zielt jedes Einzel der Erzählung, so daß wir am Ende der Periode sehr lebhaft davon gerührt sind. Durch jenen unperiodischen Vortrag wäre dieses nicht zu erhalten gewesen, ob er uns gleich jeden Umstand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unser eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir gelesen haben, in eine Hauptvorstellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müssen wir dieses thun, und die anhaltende Aufmerksamkeit, wohin jeder Umstand, den wir immer mit andern verbunden sehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Wür-

kung alles Einzelnen desto lebhafter fühlen.

Diese Wirkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde sehr schwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu sechs oder acht Mann sich vorbey ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batalione und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelnen Sätzen abhängt. Die Periode schlingt die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget, sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode, ihre vereinigte Wirkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreuung der Aufmerksamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzelner Vorstellungen, wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen besteht; so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieses

zu fü  
art t  
gen  
eines  
schen  
H  
daß  
der  
es f  
Pha  
lung  
leud  
Da  
daß  
dure  
sieh  
die  
so f  
müß  
sehr  
Dir  
biet  
ner  
mer  
soll  
sche  
han  
den  
von  
und  
Nel  
che  
me  
Po  
der  
wa  
tes  
ge  
Un  
so  
gl  
Le  
un

zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten. \*)

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey, daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergötzen, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in so fern statt haben, als sie ohne Bemühung, und Suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. So bald die Sprache zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, bieten sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhangend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstaltung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu sprechen, wäre eben so viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jederman fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, das sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken ge-

\*) Man muß dieses nicht so deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier ist nicht die Rede von dem einfachen Ausdruck der Natur; sondern davon, was die Kunst durch Bearbeitung der Schreibart vermag.

schieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht zur Unzeit in diese Schreibart ver falle, die auf der Schaubühne größtentheils höchst unnatürlich ist. Es ist ohnedem ein den deutschen dramatischen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß sie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Untersuchen, wo die periodirte Schreibart statt hat, und wo sie unschicklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranstaltetes, und förmlich abgepaßtes, das sich da, wo es darum zu thun ist, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade seine Gedanken vorzubringen, nicht schifet. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernsthaften dogmatischen Vortrag; in der Geschicht; in der epischen und andern veranstalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt seyn; denn nicht alles ist gleich wichtig. In einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um den Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er sonst haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigsten Gelegenheiten dazu sind die Stellen, wo es darum zu thun ist, die Phantasie, den Verstand oder das Herz durch mancherley Vorstellungen kräftig anzugreifen. Da muß man suchen den einzelnen zum Zweck dienenden Vorstellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und schnellere Wirkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunst, gut zu periodiren, einer der schweresten Theile der Beredtsamkeit sey. Alles übrige kann durch natürliche

Gaben, ohne hartnäckiges Studiren eher als dieses erhalten werden. Hierzu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfordert. Es scheint nicht möglich, hierüber einen methodischen Unterricht zu geben. Das Beste, was man zu Bildung der Redner in diesem Stücke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verschiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der besten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Absicht gemäß verschiedene innere und äußere Eigenschaften haben. Zu dem Inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelnen Satzes, und jedes Umstandes; die genaue Verbindung der Sätze, sowol zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetischen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton, der nach Beschaffenheit der Sache gestimmt sey. Zu den äußern Eigenschaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Aussprache. Dieses wäre bey jeder einzelnen Periode zu beobachten. In der ganzen Rede aber, muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannichfaltigkeit der Perioden gesehen werden. Weil die Perioden von Seite des Zuhörers einige Anstrengung der Aufmerksamkeit erfordern; so muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodisch seyn. Die Perioden selbst müssen bald kürzer, bald länger, bald einförmig, bald vielförmig seyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannichfaltigkeit komme, die Aufmerksamkeit aber ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es ist zu wünschen, daß diese wichtige Materie von einem unfrer Kunstreicher mit erforderlichem Fleiße in einer besondern Schrift umständlich ausgeführt werde.

## Perspektiv.

(Zeichnende Künste.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenstände, so bald das Auge eine andere Lage annimmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man stelle sich vor, es sey auf diesem Blatt ein Viereck von der Art, die man Quadrante nennt, gezeichnet. Soll dieses Viereck, so wie es wirklich ist, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, so muß nothwendig das Auge so stehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Viereck gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierecks ausmacht. Nur in dieser Stellung des Auges erscheint das Viereck ihm in seiner wahren Gestalt, und nur mit dem Unterschied, daß es größer oder kleiner scheint, nach dem die Entfernung geringer oder beträchtlicher ist: jede andere Lage des Auges stellt das Viereck in einer andern Gestalt vor, und verursacht, daß weder seine vier Seiten, noch seine vier Winkel, einander gleich scheinen. Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verschiedener Gegenstände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden stehen. Wenn eine Anzahl Personen in einem Zirkel herumstehen, so erscheint diese Stellung immer anders, nach dem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit seiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähltes, diese Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu bestimmen wissen, damit er in jedem Falle richtig

tig zeig  
sonder  
die Pe  
der A  
nach d  
diese  
Denn  
um d  
Einbi  
Obgle  
einen  
die H  
sten l  
ander  
das  
allem  
Persp  
durch

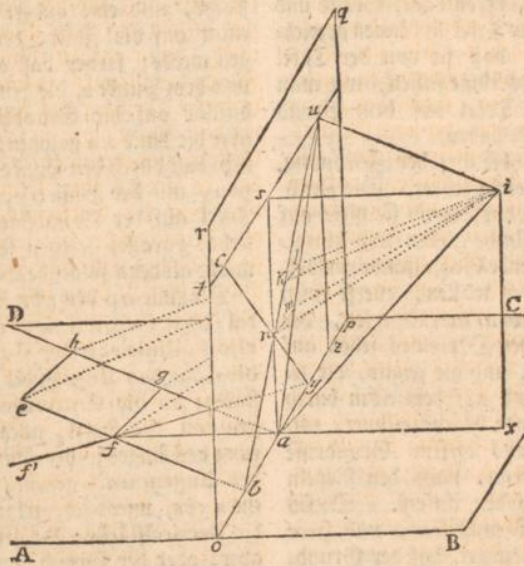
Ma  
ebe  
nes  
ode  
gum  
ner  
Fe  
ein



fig zeichne: und dazu hat er eine besondere Wissenschaft nöthig, die man die Perspektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet; so kann er diese Wissenschaft nicht wol missen. Denn es ist eine sehr unsichere Sache um das Augenmaas, daß durch die Einbildung gar ofte verfälscht wird. Obgleich, zum Beispiel, wenn wir einen Menschen vor uns stehen sehen, die Hand, die unserm Auge am nächsten liegt, größer scheint, als die andere, die weiter weg ist, so bemerkt das Auge des Malers dieses nicht allemal klar genug, und wenn er die Perspektiv dabey vergißt, so wird er durch die Einbildung immer mehr

verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Also ist die Kenntniß der Perspektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar viel Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stück aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagschatten gewiß schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfährt.

Es ist hier der Ort nicht, diese Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perspektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derselben zeigen.



Man stelle sich vor, ABCD sey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf diesem Boden, oder dieser Grundfläche, sey eine Figur efgh gezeichnet, welche von einem in i stehenden Auge gesehen wird. Ferner bilde man sich ein, opqr sey eine Tafel, welche perpendicular so-

wol auf der Grundfläche, als auf der Linie si, nach welcher das Auge hinsieht, steht. Endlich stelle man sich vor, daß von den vier Eckpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierekes die geraden Linien ei, fi, gi, hi, gezogen werden, daß diese in den Punkten k, l, m, n, durch

die Tafel gehen, und daß endlich die Linien  $kl$ ,  $lm$ ,  $mn$ ,  $nk$ , auf der Tafel sichtbar gezogen werden, so wird man sehr leicht begreifen, daß die Figur  $nklm$  gerade so in das Auge falle, als die Figur  $efgh$  in dasselbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen ist für diese Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur  $nklm$  die richtige perspektivische Zeichnung des Vierecks  $efgh$ .

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, so würde jede auf eine ähnliche Weise ihre besondere Lage und ihre besondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieselbe Beschaffenheit hat es mit solchen Gegenständen, die auf der Grundfläche in die Höhe stehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel so können gezeichnet werden, daß sie von der Tafel aus so in das Auge fallen, wie man sie ohne die Tafel auf dem Grund würde gesehen haben.

Dieses ist die Art der Zeichnung, die die Perspektiv lehret. Die Zeichner sind gewohnt, wenn sie viele auf einer Grundfläche neben und hintereinander stehende Gegenstände perspektivisch zeichnen wollen, zuerst einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenstand auf demselben durch seine aufstehende Fläche zeichnet, enthält, und aus diesem Grundriß zeichnen sie denn, nach den Regeln der Perspektiv den Aufriß. Dieses Verfahren ist mühsam, und Herr Lambert hat gezeigt, daß der Grundriß allensfalls, wenigstens in sehr viel Fällen, entbehrlich sey. Er hat in einem sehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perspektiv herausgekommen, \*) sehr sinnreiche, daben doch leichte Regeln für diese perspektivische Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich

\*) Zürich 1759. 8.

hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perspektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

Aus dem, was kurz vorher von der perspektivischen Zeichnung überhaupt gesagt worden, kann jeder leicht sehen, daß sie allemal anders ausfallen, und sowohl in der Größe, als der Figur der Gegenstände sich verändern müsse, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müssen diese Dinge für jede Zeichnung allemal zuerst genau bestimmt werden.

Man stelle sich vor, daß aus dem Punkt  $i$ , wo das Auge steht, eine senkrechtliche Linie  $ix$  auf die Grundfläche, und eine andere  $is$  perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt  $s$ , die Linie  $sa$  perpendicular auf die Grundlinie, von  $x$  aber die Linie  $xa$  gezogen werde; endlich daß durch den Punkt  $s$ , die Linie  $tsu$ , mit der Linie  $op$ , auf der die Tafel auf der Grundfläche senkrecht steht, parallel gezogen sey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie  $op$  heißt die Fundamentall- oder Grundlinie;  $tu$  die Horizontallinie oder der Horizont;  $ix$  die Höhe des Auges über der Grundfläche;  $is$  die Entfernung des Auges von der Tafel, auch die Richtung des Auges; der Punkt  $s$  wird der Augenpunkt genannt; die Fläche  $axis$ , unendlich verlängert, heißt die Verticalfläche; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles steht, die Grundfläche.

Wir wollen nun vorerst setzen, man habe auf der Tafel  $opqr$  nichts abzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche  $ABCD$  gezogen sind; von der Zeichnung dessen, das in die Höhe steht, wollen wir hernach sprechen.

Hiebey kommt es also auf zwey Hauptpunkte an; erstlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perspektivischen Lage gezogen werde, und zweyten, daß sie ihre wahre perspektivische Größe habe.

I. Geſetzt also, man wolle zuerst wissen, wie die Seite  $gh$  des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats in ihrer perspektivischen Lage auf die Tafel könne gezeichnet werden.

Man stelle sich vor, diese Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis sie in  $a$  an die Grundlinie der Tafel stößt. Nun ist sehr offenbar, daß der Anfang der Linie  $hg$ , oder der Punkt  $a$  auf der Tafel in eben diesem Punkt  $a$  würde gesehen werden, und daß die gerade Linie  $ai$ , der Lichtstrahl ist, der von dem Punkt  $a$  ins Auge fällt. so wie die Linien  $gi$ , und  $hi$  die Strahlen vorstellen, die von den Punkten  $g$  und  $h$  ins Auge fallen. Ferner ist offenbar, daß der Winkel  $aix$ , den der einfallende Lichtstrahl mit der senkrechten Linie  $ix$  macht, immer größer wird, folglich, die Linie  $ai$ , sich der oberen Horizontalsfläche  $isu$  immer mehr nähert, je weiter sich der Punkt, aus dem sie kommt, von der Tafel nach  $gh$  entfernt. Geſetzt man nun, daß er sich bis ins Unendliche entferne, so wird endlich dieser Lichtstrahl wirklich in die obere Horizontalsfläche fallen, und das unendlich entfernte Ende der Linie  $agh$ , muß irgend in einem Punkt des Horizonts  $tsu$  gesehen werden.

Dieser Punkt ist auch leicht zu finden; denn so weit die Linie  $ha$  auf der Grundfläche von der Linie  $xa$  abweicht, so weit muß auch der Strahl aus ihrem äußersten Punkt, auf der obern Horizontalsfläche von der Linie  $is$  abweichen. Wenn man

also die Linie  $iu$  so ziehet, daß der Winkel  $siu$  dem Abweichungswinkel  $hag$  gleich ist; so ist  $u$  der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerste Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie  $agh$  gesehen wird. Ziehet man nun die Linie  $ua$  auf der Tafel, so ist diese das Bild, oder die perspektivische Zeichnung der ganzen Linie  $agh$ , bis ins Unendliche fortgesetzt. Hieraus ist klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie  $op$  stoßen würde, bis ins Unendliche fortgesetzt auf der Tafel zu zeichnen sey. Man siehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier  $fg$  und  $eh$ , ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie  $op$  parallel laufen müsse.

Man stelle sich nun vor, daß auch die Linie  $ef$ , die der Linie  $hg$  hier parallel geſetzt wird, von  $f$  nach  $bi$  an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe; so läßt sich leicht begreifen, daß die Linie  $bu$  auf der Tafel das Bild dieser Linie sey. Denn da sie mit  $a$   $h$  parallel läuft, so weicht sie eben so viel, als jene von der Fundamentallinie ab, folglich ist  $siu$  auch der Winkel, in dem ihr äußerstes Ende ins Auge fällt.

II. Nun kommt es noch auf die Bestimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man ſetze, daß die perspektivische Größe der Linie  $ef$  auf der Tafel zu zeichnen sey. Da sie durch die Lage der beyden Punkte  $f$  und  $e$  bestimmt wird, so kommt es bloß darauf an, daß die perspektivische Lage dieser Punkte gefunden werde. Geſetzt also, man wolle die eigentliche Lage  $n$  des Punktes  $f$  finden. Diese wird auf der Grundfläche durch das

Zusam-

Zusammenstoßen zweyer Linien  $bf$  und  $af$  bestimmt. Man darf also, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien  $fb$  und  $fa$  bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert setzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, so wird der Punkt, wo sie sich durchschneiden, die perspektivische Lage des Punktes seyn. So wird hier der Punkt  $n$ , der den Punkt  $f$  auf der Grundfläche vorstellt, durch die Stelle bestimmt, in welcher sich die Linien  $bu$  und  $as$  die Bilder der Linien  $be$  und  $af$  durchschneiden. Hieraus läßt sich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als  $eff'$  perspektivisch gezeichnet werde. Man verlängert  $ff'$  nach  $y$  und  $ef$  nach  $b$ ; zeichnet ihre Bilder  $yc$  und  $bu$ , so ist der Winkel  $cnu$  die perspektivische Zeichnung des Winkels  $eff'$ .

Man merke sich einige Hauptsätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie  $op$  parallel laufen, wie  $fg$  und  $eh$ , auch auf der Tafel mit eben dieser Linie, oder, welches einerley ist, mit dem Horizont  $tu$ , parallel laufen, wie  $kl$  und  $mn$ .

2. Daß jede, die Grundlinie  $op$  durchschneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das sich an dem Horizont  $tu$  endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont stehen könne, folglich in

der Tafel nichts über dem Horizont kommen könne, als was in die Höhe steht.

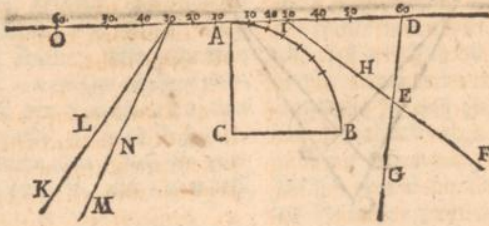
4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen, wie  $be$  und  $ah$ , in dem Horizont in denselbigen Punkt  $u$  treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie  $ml$  und  $nk$ , die nach demselben Punkt  $u$  des Horizonts treffen, Linien vorstellen, die auf der Grundfläche einander parallel sind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perspektiv des Herrn Lamberts einlassen können, stelle man sich vor,  $i$  sey der Mittelpunkt eines Kreises,  $is$  aber dessen Radius; so ist klar, da  $is$  auf  $su$  perpendicular steht, daß die Linie  $su$  die Tangente des Winkels  $s$  sey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel  $fag$  gleich ist. Wenn man also von dem Punkt  $s$ , sowol gegen  $u$ , als gegen  $c$ , die Tangenten jedes Grades eines Kreisbogens von  $1$  bis  $90$  aufträgt, so hat man so gleich, so bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerstes Ende trifft. Gesezt, die Linie  $gh$ , weiche  $30$  Grade rechts von der Verticalfläche  $ab$ , so nehme man auf der Linie  $su$  den Punkt der Tangente von  $30$  Graden, so wird dadurch das äußerste Ende dieser Linie auf dem Horizont des Gemähltes bestimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaßen vorstellen:

Man

Man  
wora  
zu m  
Hori  
Aug  
dicul  
ferm  
dem  
The  
Die  
geth  
rade  
pum  
gezo  
30  
mer  
A 1  
und  
der  
vor  
3  
der  
nen  
Gr  
Leic  
län  
DI  
D  
30  
Pu  
der  
Lin  
30  
vor  
der  
die  
an  
der  
lei  
un



Man setze, dieses Blatt sey der Grund, worauf eine perspektivische Zeichnung zu machen ist. Die Linie OD sey der Horizont des Gemähltes, und A der Augenpunkt. Aus A sey die Perpendicularlinie AC gezogen, die der Entfernung des Auges gleich sey, mit dem Radius CA aber, sey der vierte Theil eines Kreises AB beschrieben. Dieser Bogen AB sey in Grade eingetheilt, und endlich seyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. s. f. auf der Linie OD angemerkt worden; so stellen die Linien A 10, A 20 u. s. f., die man rechts und links gleich setzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. s. f. vor.

Nun soll man auf irgend eine in der Zeichnung stehende Linie DE einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieses wird auf das Leichteste also geschehen. Man verlängere, wenn es nöthig ist, die Linie DE bis an dem Horizont OD. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkt I, wohin von D ausgerechnet, der 30. Grad fällt, ziehe man die Linie IE, so ist der Winkel IED von 30 Graden. Eben so, wie in der vorhergehenden Figur gezeigt worden, daß der Theil eu des Horizonts die Tangente des Winkels enu und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels ekk sey. Nun ist es leicht zu sehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel sich nach ei-

ner andern Seite wenden müßte, so daß FED, oder HEG diese 30 Grade haben müßte. Dieses ist aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen, nach dem Horizont laufenden Linie KL perspektivisch parallel wäre; so darf man nur die Linie KL bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo sie auftritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie NM ziehen. Wäre aber KL mit dem Horizont parallel, so würde es auch MN seyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöst werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur sie seyen, bloß von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben ist; so müssen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage bestimmt ist, auf dem Gemählde perspektivisch zu zeichnen sey.

Um hiezu sich den leichtesten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anstellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwischen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich sind, so müssen auch alle zwischen zwey perspektivisch parallel gezogene perspektivische Parallellinien einander gleich seyn. Wenn man also setzet;

AB sey

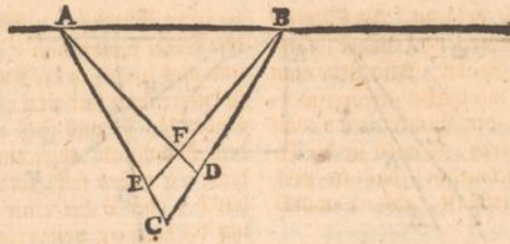
Horizont  
was in

flache  
arallell  
ezogen,  
orizont  
reffen;  
r Tafel  
mselfen  
Linien  
idfläche

nähere  
tiv des  
können,  
Mittel-  
dessen  
auf su  
nie su  
iu sey,  
vorden,  
fel sag  
on dem  
gegen c,  
s eines  
strägt,  
D man  
Grund  
ch den  
hr auf-  
die Li-  
ts von  
ie man  
r Tan-  
rd das  
r Linie  
ähltes

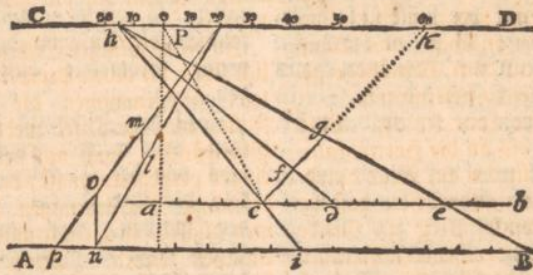
geben,  
el auf  
en wir  
n vor-

May



AB sey die Horizontallinie eines Gemäldes; so sind die Linien AC und AD einander perspektivisch parallel, und so auch CB und EB, folglich muß CD perspektivisch so groß seyn, als EF. und so CE so groß, als DF. Das ist CD und EF, sind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich sind, und so auch CE und DF. Dieses ist der Grundsatz, worauf jede perspektivische Messung der Größen beruhet.

Hienächst muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemäldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorstellt. Wenn also diese Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, so ist diese Eintheilung der wahre Maaßstab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemessen werden. Wir wollen also setzen:



AB sey die Grundlinie eines Gemäldes, CD dessen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief seyn, und außer das Gemälde fallen, als wenn ab dessen unterste Linie wäre, so darf man nur ab so eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abstandes der Linie ab von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun sey von der auf ab stehenden Linie efg eine Länge abzuschneiden, die eine

gewisse Anzahl von Fuß und Zoll, perspektivisch genommen, habe.

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel dcf gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf ab befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben soll, von c nach e tragen, damit ce eben so groß würde, als eg perspektivisch seyn soll: weil nun eg und ce gleich sind, so sind auch die Winkel cge und ceg gleich, und aus dem Winkel gce bekannt. Wir wollen setzen, dieser sey 30 Grade: so ist, wie aus

der G  
der be  
lich je  
die Lin  
den, 1  
75 Gr  
nie eg  
spektiv  
lich ist  
Ma

daß a  
Ph im  
gen w  
e cg l  
man d  
kel P c  
die be  
ceg;  
Grade  
fels g  
Grade  
fels g  
Ph he  
als de

Hie  
meine  
einer  
geben

Die  
verlan  
nie Cl  
schneid  
Abwei  
sey. M  
15 Gr  
dem P

hge t  
stab n  
so ist  
Linie c

Ebe  
ner an  
nie ein  
vischen

man v  
von be  
te, so

den H  
wie h  
man l  
Zw

der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie e h, wie vorher gelehret worden, so, daß der Winkel c e h von 75 Graden werde, so wird sie die Linie e g so abschneiden, daß sie perspektivisch so groß ist, als c e wirklich ist.

Man merke hier den Umstand an, daß auf der Scale der Tangenten, Ph immer halb so viel Grade anzeigt, als der gegebene Winkel e c g hat. Dieses zu begreifen, ziehe man die Linie P c. So ist der Winkel P c b von 90 Graden. Nun sind die beyden gleichen Winkel e g e und c e g; zusammen zweymal neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels g c e: das ist, jeder ist neunzig Grade weniger die Hälfte dieses Winkels g c e. Woraus erhellet, daß Ph halb so viel Grade haben müsse, als der Winkel g c e.

Hieraus läßt sich nun eine allgemeine Methode angeben, das Maaß einer jeden auf dem Gemähde gegebenen Linie zu bestimmen.

Die gegebene Linie sey e g. Man verlängere sie bis an die Horizontallinie C D, wo sie den 60 Grad durchschneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel b e g 30 Grade sey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade von P nach h, und ziehe aus dem Punkt h durch g und c die Linie h g e und h c, (oder wenn der Maaßstab nur auf A B ist, h g B und h c i); so ist c e, oder i B, das Maaß der Linie e g.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perspektivischen Größe abschneiden. Wenn man von der Linie e k, ein Stück e g von beliebiger Länge abschneiden wollte, so müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träße sie wie hier in den 60 Grad, so sähe man daraus, daß ihre Abweichung

Zweyter Theil.

b e g 30 Grade sey. Wenn man also die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erstlich die Linie h c i zöge, so dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, so viel Fuß und Zoll auf dem Maaßstab abzeichnen, als die Linie e g haben soll, und denn aus h durch e oder B die Linie h e B ziehen, um die Linie e g von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmessung der auf dem Grunde liegenden Linien gesagt wird, kann sehr leicht auch auf die in die Höhe stehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkt der Linie n l eine in die Höhe stehende Linie l m von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, so richtet man von dem Punkt n nach dem auf A B verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie n o von besagter Größe auf, und zieht p o m so, daß sie mit n l in denselben Punkt des Horizonts trifft; so hat l m die Höhe der Linie n o.

In diesen wenigen Sätzen ist eigentlich schon die ganze Perspektiv enthalten; ausgenommen die besondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular ist; da denn noch besondere Betrachtungen hinzukommen müssen, in die wir uns hier nicht einlassen können. Denn hat Herr Lambert auch verschiedene sehr wol ausgedachte Vortheile angezeigt, wie man sich die Auflösung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechanisches Verfahren sehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, sich die Mühe nicht verbrießen zu lassen, sowol dessen Perspektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beschreibung eines perspektivischen Proportionalzirkels \*) mit Fleiß zu studiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung

\*) Augsburg 1769. 8.

erken,  
undli-  
wah-  
e der  
also  
Maaße  
d, so  
Maaße  
es auf  
liegt,  
Wir

Zoll,  
wenn  
In  
h der  
das  
von  
den so  
ivisch  
gleich  
e g e  
Win-  
egen,  
e aus  
der

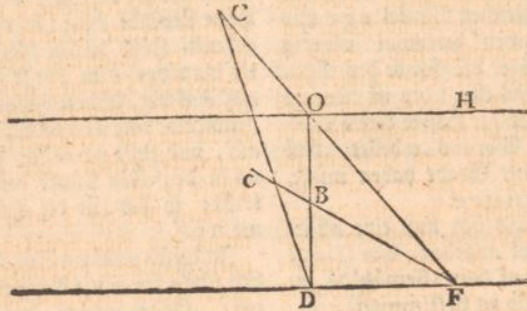
leichterung der perspektivischen Kenntnisse dadurch erhalten wird. \*)

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umständliche Entwicklung der Lambertischen Methode eingelassen, weil eine bloß mechanische Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn sie ja noch methodisch verfahren, und nicht bloß auf Gerathewol arbeiten, die Perspektiv beobachten, keine hinlängliche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Diese bekommt man aber, nachdem man sich die Mühe

gegeben, das von uns hier angeführte sich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen, noch in einem besondern Beyspiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die sich mit bloß mechanischem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perspektivischen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

Man stelle sich vor, der Grundriß liege hier auf diesem Blatte



über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen soll, sey die Fläche DOHF, so daß OH der Horizont, O der Augenpunkt sey. OD sey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich: durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man sich den Punkt B. Dieses vorausgesetzt, kann jeder Punkt des Grundrisses, als C, auf folgende Weise in seinen perspekti-

vischen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc; so wird der Punkt c, wo diese Linie BDC durchschneidet, der perspektivische Ort des Punktes C seyn. Auf diese Weise wird jeder andere Punkt des Grundrisses gezeichnet; folglich auch ganze Figuren. \*)

Um nun die Anwendung der oben entwickelten Grundsätze zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Ersuchen verfertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor sich.

Das erste, worauf man bey jeder perspektivischen Zeichnung zu sehen hat,

\*) Indem ich diesen Artikel der Presse übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe der freyen Perspektiv, die in Zürich bey Drell, Gehner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt ist. Darin sind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über seine Methode, sondern auch verschiedene sehr leichte Methoden angegeben, wie eine perspektivische Zeichnung aus einem verbundenen Grundriß zu machen sey.

\*) S. Lamberts Perspektiv II. Th. S. 64.

hat, i  
Gemä  
in we  
die Lu  
den fl  
hier b  
D, so  
Punkt  
der he  
steht,  
längen  
Si  
genhe  
Weise  
Mitte  
aus d  
Linien  
terein  
nur r  
dem  
selbst  
der Z  
samr  
in de  
an d  
treffe  
Mlee  
finde  
die g  
der C  
hat,  
zieml  
rall  
man  
zwey  
man  
Punt  
Bei  
Luft  
gieng  
B un  
oder  
N  
Aug  
Ger  
Hor  
Gen  
nom  
Zeic  
\*)



hat, ist der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landschaft ist, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, so weiß man gewiß, daß dieser Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles steht, so weit man sehen kann, verlängert, an den Horizont stößt.

Siehet das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf diese Weise zu entdecken; so sind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel sind, wenn sie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähltes selbst parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammentreffen. Darum sucht man in dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Parallellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einen Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gieng, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdecke. Gemeinlich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähltes gleich weit entfernt genommen. \*) Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen

\*) E. Augenpunkt.

A und B den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdecken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähltes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemählde eine solche Linie entdecke. In unsrer Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist leicht zu sehen, daß seine vobere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun viereckigt ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderseite rechte Winkel machen; so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

Hätte hier der Thurm zur Bestimmung des Augenpunkts gefehlt, so hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne stehenden Häuser zu demselben Endzweck brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, ist nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfindig zu machen. Das Auge steht dem Punkt O gegen über, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähltes steht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß wenn die beyden Ebenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden, in dem wahren

führ

ung  
ig der  
ndern  
vorher  
t bloß  
t, eine  
ndriß  
achen,

undriß

zeichnet

nien CF  
urch den  
ird der  
durch-  
Ort des  
Weisse  
Grund-  
ganze

der oben  
beurthei-  
ungen zu  
befind-  
auf mein  
er geäste

bey jeder  
zu sehen  
hat,  
Eb. S. 64.

Winkel ins Auge fallen, der das Maas des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Voder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden; so muß das Auge nothwendig so gesetzt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt R, der von D und B gleich weit absteht, beschreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieser die Linie OP durchschneidet, muß der Punkt P stehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mit hin wird OP die wahre Entfernung des Auges seyn. Denn es ist aus der Geometrie bekannt, daß die auf diese Weise bestimmte Linien PB und PD in P rechtwinklicht zusammen stoßen.

Endlich ist nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das ist, über den Punkt P zu finden. In unserer Zeichnung siehet man, daß der Horizont gerade unter den obersten Fenstern des Thurms, auch gerade über den Siebeln der vordern Dachfenster des Hauses C wegläuft. Da nun das Auge in der oberen Horizontalfläche liegt, so muß seine Höhe über dem Punkt P nothwendig so genommen werden, daß es mit den Siebeln gedachter Dachfenster auch mit den Bänken der obersten Fenster des Thurmes in einer Höhe liegt. Wollte man diese Höhe in einem absoluten

Maasse haben, so müste man wissen, wie hoch die Dachstergiebel des Hauses C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landschaft ist, liege. Dieses kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man sieht aus der ganzen Bauart des Hauses C, daß es ein großes und schönes Wohnhaus ist; weiß auch, daß gewöhnlicher Weise in Häusern dieser Art jedes Geschos oder Stockwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu seyn pflegt. Also werden die drey Geschosse dieses Hauses, von den Kellerfenstern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenster und die Höhe der Dachfenster bis oben an die Siebel dazu; so findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und so groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art sich der Richtigkeit dieser Schätzung versichern. An der Vorderseite des Thurmes siehet man eine Thüre und Fenster, die eben so hoch, als diese Thür sind. Es läßt sich vermuten, daß diese Thür und diese Fenster die gewöhnliche Höhe etwa 8 Fuß haben. Also werden die vier übereinanderstehenden Fenster nebst der Thür und den fünf Brüstungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinstimmt.

Auf diese Weise nun hätte man in unser Zeichnung die vier wesentlichen Stücke, den Horizont, den Augenspunkt, den Abstand des Auges von der Tafel, und seine Höhe über die Grundfläche entdeckt. Und aus dem angeführten läßt sich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um diese Dinge zu entdecken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es

selten

selten  
würf  
visch  
dieser  
sentli  
den  
mähl  
Gröf  
wir  
Z  
Win  
oben  
gente  
gesag  
sehen  
OB  
sey.  
nie  
und  
Rad  
die  
wo  
le  
Bog  
de.  
P du  
Linie  
diese  
theil  
Figu  
kel  
mess  
Sch  
gern  
die  
So  
die  
Pun  
daß  
aber  
folg  
kel  
mess  
man  
steh  
fode  
wei  
im  
lan

selten fehlen, wenn nur die Zeichnung wirklich genau nach den perspektivischen Regeln gemacht worden. Von dieser Entdeckung gedachter vier wesentlichen Stücke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumessen. Dieses wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Ansehung der Ausmessung der Winkel, erinnere man sich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont gesagt worden. Daraus wird man sehen, daß der Theil des Horizonts  $OB$  die Tangente des Winkels  $OPB$  sey. Nun ziehe man durch  $P$  die Linie  $QS$  mit dem Horizont parallel, und beschreibe mit einem beliebigen Radius  $PQ$  einen halben Zirkel über die Linie  $QS$ . Von dem Punkt  $o$ , wo  $OP$  den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeigt, die Bogen  $OS$  und  $oQ$  jeden in  $90$  Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt  $P$  durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähltes messen, so darf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderseite des Hauses  $C$  in dem Punkt  $D$ , die andere Seite in  $B$  trifft; daß  $OB$  die Tangente von  $52$ ,  $OD$  aber die Tangente von  $38$  Graden ist, folglich  $DB$ , mithin auch der Winkel des Hauses  $90$  Grade hat.

Wollte man den Winkel  $VTX$  messen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erforderte dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie  $TV$  von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite  $V.T$  auf

die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft sie in dem Punkt  $B$ . Die Seite  $TX$  aber trifft in dem Punkt  $D$ . Also ist der Winkel  $XTZ$  von  $90$  Graden, folglich hat  $VTX$  eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus  $T$  die Linie  $TY$  mit dem Horizont parallel. Weil nun  $TX$  bis an den Horizont verlängert in  $D$  fällt, wo von  $O$  aus der  $38$  Grad trifft, so sind von  $D$  gegen  $A$  hin gerechnet, noch  $52$  Grade für die Tangente des Winkels  $YTX$ ; folglich hat dieser Winkel  $25$  Grade. Verlängert man auf der andern Seite  $VTZ$  bis an den Horizont, so trifft sie in dem Punkt  $B$ , welcher in den  $52$  Grad von  $O$  aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels  $ZTZ$ , oder, welches einerley ist, des Winkels  $VTY$ , noch  $38$  Grade. Darum ist der ganze Winkel  $VTX$  von  $90$  Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibt uns noch die Schätzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe  $ab$   $50$  Fuß hoch kann geschätzt werden, und daß das Haus  $C$  vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus  $C$  stehen, sich befinden; so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Hause rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls  $50$  Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nimmt, und jede in  $50$  gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maasstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien.

nien. So findet sich z. B. daß der nicht weit von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderste Ecke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maasstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Siebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Wißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maas der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nemlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Perpendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefähr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. E. die Länge der Mauern um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maasstäben gemessen werden; weil eine Kuthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Ecke eine Kuthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maas

einzutheilen, soll hier noch angezeigt werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie IHD vor, welche perspektivisch durch eingesezte Pfähle wirklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt sey. Da diese Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, so ist sie mit dieser perspektivisch parallel. Nun nehme man auf dieser Linie irgend einen Punkt H und ziehe durch denselben die Linie HK mit PD nicht perspektivisch, sondern wirklich parallel, so stellt diese die Linie ID, in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maasstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie HK würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punktes H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallel laufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maasstab der Linie HK gebraucht, welche hier wirklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maas eingetheilt ist.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perspektivische Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, so brauchte man, um dieses zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey LI P geschehen ist. Diese Linien nun würden auch die Linie IHD perspektivisch eintheilen. Dieses ist daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. oPI im Grundriß und der perspektivischen Zeichnung gleich groß sind, folglich gleich große Theile der wirklichen Linie iH und ihres Bildes iH abschneiden.

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie IHD einzutheilen, und auszumessen verlangt. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre

Ein-

Ein-  
aller  
gebr  
setzen  
Haut  
falls  
mit  
aus  
e an  
Hau  
nur  
den  
der  
Mac  
Mac  
seite  
man  
der  
die  
Fuß  
triff  
Hau  
das  
dem  
säße  
Ann  
Ger  
Per  
geg  
sein  
Wer  
Abe  
Sch  
sint  
gen  
unt  
we  
ger  
ihv  
sch  
ha  
in  
be  
da  
st  
ge  
w

Eintheilung auch zur Ausmessung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. setzen, man wolle die Vorderseite des Hauses C messen. Weil diese ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit IHD parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vordern Ecken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansetzt, oder einen Faden spannt) so schneiden diese von der Linie IHD ein Stück, dessen Maasß und Eintheilung auch das Maasß und die Eintheilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortsetze, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber, auf den 140 Fuß trifft. Deswegen ist die Breite des Hauses oder de 140, weniger 60, das ist 80 Fuß.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundsätze der Perspektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemälde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künstler die Regeln der Perspektiv nicht beobachtet, sondern gegen sie gefehlet, so lassen sich auch seine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdecken. Aber schlaue Künstler, die sich ihrer Schwäche in der Perspektiv bewußt sind, hüten sich sehr, reguläre Gegenstände, aus denen Parallellinien und gewisse Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen; weil man dadurch am leichtesten ihre Fehler entdecken würde.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne die Frage berührt zu haben; ob die Alten die Perspektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es ist bekannt, daß über diesen Punkt vielfältig gestritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft ist es, so wol aus dem wenigen, was Eucli-

des über die Perspektiv geschrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen \*) erwähnt, daß die Alten die Linienperspektiv, als eine besondere Wissenschaft, die dem Maler nützlich sey, gekannt, und daß sie gewußt haben, daß ohne dieselbe gewisse Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß sie es aber in dieser Wissenschaft eben nicht weit gebracht haben, sieht man aus der schwachen Perspektiv des sonst wahrhaftig großen Euclides deutlich genug; und daß die Maler, Bildhauer und Steinschneider sich an das wenige, was man von der Perspektiv wußte, gar nicht, oder doch höchst selten gekehrt haben, beweisen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künste. Die vollständige Wissenschaft der Perspektiv ist darum gänzlich als ein Werk der Neuern anzusehen. Die ersten, die den Grund dazu scheinen gelegt zu haben, sind Leonb. da Vinci und unser Albrecht Dürer. Wer aber zu wissen verlanget, wie die Perspektiv von der Zeit dieser Männer allmählig zur Vollkommenheit gestiegen ist, der wird in der so eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perspektiv gleich im Anfange des zweyten Theiles, das nöthige hiervon beysammen finden.

## Petitsmaitres.

(Kupferstecherkunst.)

Unter diesem Namen verstehen die französischen Liebhaber der Kupfer-sammlungen die Kupferstecher aus der ersten Zeit dieser Kunst, die sie auch sonst vieux maitres, die alten Meister nennen. Den Namen Petitsmaitres haben sie ihnen darum gegeben, weil sie meistens ganz kleine Stücke versertiget haben. Die

Dd 4

\*) Lib. VII. proem. Lib. I. c. 2.

zeigt

n der  
nfen-  
pektiv-  
rktlich  
sey.  
nt D  
ist sie  
rassel.  
ie it-  
durch  
nicht  
h pa-  
D, in  
ndriß

ndriß  
würde  
uchen  
ig des  
er mit  
Linien  
Zeich-  
ont 50  
in 50  
aßstab  
e hier  
die-

, oder  
er Linie  
brauch-  
n, nur  
er Linie  
ziehen,  
Diese  
ie IHD  
es ist  
bey P,  
der per-  
h groß  
eile der  
Bildes

ht man  
man so  
auszu-  
an aber  
ann ihre  
Ein-

Werke der kleinen Meister, die gegenwärtig ziemlich selten werden, sind nicht bloß zur Historie der Kunst, sondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber sehr schätzbar. Meistens: heils sind sie, sie seyen in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele sind aber auch wegen der sehr guten Zeichnung, schönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdrucks der Charaktere, sehr schätzbar. Die Folge dieser kleinen Meister fängt von der Mitte des XV. Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des XVI. Die meisten dieser Meister waren Deutsche, die besten aus Oberdeutschland und der Schweiz. Darum sollte eine gute Sammlung der kleinen Meister vornehmlich einem Deutschen schätzbar seyn; da sie ein unverwerliches Zeugniß giebt, daß die Deutschen nicht nur die ersten und fleißigsten Bearbeiter der Kupferstecher- und Holzschnittkunst gewesen; sondern, daß überhaupt, wie sich Christ ausdrückt, \*) die rechte und wahre Weise der Mahlerey beynabe eher und besser im Elßaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien ist geübt worden. Unserß großen Abrecht Dürers, dessen Verdienste bekannt genug sind, nicht zu gedenken, wird man schwerlich von Künstlern der ersten Zeit außerhalb Deutschlands so viel und so gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zusammenbringen, als die Sammlung der kleinen deutschen Meister enthält. Unter diesen aber behaupten die drey Schweizer Abrecht Altorfer, Jobst Amman, und besonders Tobias Stimmer, einen vorzüglichen Rang.

Zur Belustigung des Lesers, will ich hier noch anmerken, daß die französischen Kunstliebhaber verschiedene Namen der deutschen kleinen Meister

\*) S. Christs Ansehung der Monogrammatum S. 68.

auf sehr poetische Weise vorstellen. Martin Schön: heist oft le beau Martin, auch Martin Scon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil sein Zeichen auf den Kupfern die Buchstaben HSB in einander geschlungen enthält.

## Pfeiler.

(Baukunst.)

Bedeutet jeden langen aufrechtstehenden massiven, aber dabey unverzierten Körper, der zum Unterstützen, oder Tragen einer Last gesetzt ist. Gewölber, Bogen, Decken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergesetzte Pfeiler gestützt und getragen. Ehe man in der Baukunst auf Schönheit dachte, wurde jeder Baum, jede gemauerte Stütze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler ist als die erste rohe Säule der noch nicht verschönernten Baukunst anzusehen. Da er niemals zur Zierde, sondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, so haben die Baumeister weder über seine Gestalt, noch über seine Verhältnisse Regeln gegeben. Man hat runde, viereckigte und mehreckigte Pfeiler. Sie sind nach ihrer Dike merklich in der Länge verschieden, verjüngen sich aber nicht, wie die Säulen, wenigstens sehr selten, obgleich Skamozzi sie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigste dabey zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit sucht, nichts Anstößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben einen Gesims, auf welchen die Last zu liegen kommt; beyde platt und ohne Glieder, zugleich aber überschreitet man die Verhältnisse nicht so, daß die Pfeiler zu dünne und der Last nicht gewachsen, auch

auch nicht zu dide und von übermäßiger Stärke scheinen.

Pfeiler sind überhaupt nach Verhältniß der Höhe dicker, als Säulen, tragen also mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu schwach wären; besonders wo Kreuzgewölber zu unterstützen sind. Man findet in verschiedenen so genannten gothischen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander gesetzten Säulen bestehen, deren zwar jede ihren Knauff hat, alle zusammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorstellt, verbunden werden, und eben so auf einem gemeinschaftlichen Fuß stehen, ob schon jede Säule für sich ihren Fuß hat.

In Bogenstellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen, mit Säulen oder Pilastern verzieret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu sehen ist. \*) Die neueren Stadthore in Berlin haben statt der Pfosten, darin die Thorangel befestiget sind, starke ansehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey dorischen Säulen oder mit Pilastern verziert sind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophee gesetzt ist; und dadurch bekommen diese Thore ein gutes Ansehen. Man kann eben dieses auch bey Portalen an großen Höfen oder Gärten anbringen.

### P f o s t e n .

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst kleine Pfeiler an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befestiget sind. Jede Thüre muß mit Pfosten eingefast seyn, damit sie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, sondern als etwas wolüberleg-

\*) S. Bogenstellung.

tes und abgepaßtes aussehe, wie schon anderswo erinnert worden. \*)

### P f ü h l .

(Baukunst.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört. \*\*) Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küssen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegendem beschwert, und platt gedrückt wird, ohngefähr diese Form annehmen würde.

### Pharsalia.

Da ich dieses Gedicht nie in der Absicht gelesen habe, um mir eine bestimmte Vorstellung von seiner Art und von seinem poetischen Charakter zu machen, so will ich, statt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufsatz einrüken, den mir ein durch vielerley critische Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeschickt hat.

„Man hat diesem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe streitig gemacht. Es ist aber nicht darum historisch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geschieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geschehen ist; noch darum, weil es auf keine absonderliche Sittenlehre gebaut ist; maassen es, wenn dieses erfordert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit sich führet, gewiß in so starkem Lichte zeigt, als immer die Ilias thut. Was obige Beschuldigung rechtfertiget, ist, daß es wenig Exempel in sich hat, wiewol sie nicht ganz fehlen, wo die Personen reden, ausgenommen in öffentlichen Versammlungen, und daß die

Dd 5

Reden,

\*) S. Oeffnung.

\*\*) S. Glied.

Reden, anstatt aus dem besondern Charakter der Personen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen sind, und zu sehr nach dem Redner schmecken; wiewol sie sonst stark genug und der Römer sehr würdig sind. In der Epopöe müssen öffentliche Geschäfte und Reden selten vorkommen; hingegen die persönlichen Bestimmungen, die besondern Unterhandlungen und Berathschlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entstehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Historie zu; dieses ist der Dichtkunst eigen.

Unter die Nachtheile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewißheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannten Sachen untersezt wird. Und so bald der Poet sich eines historischen Grundes zu seiner Arbeit bemächtigt; so darf man keine andere, als die poetische Gewißheit von ihm fordern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch so jüngst gelebt haben, daß wir selbst, oder unsre Väter sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für sie bezubringen. Hundert Historichen von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirtschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzeugen gehört haben, setzen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leser unterhält, denjenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhängt, und bey den spätern Lesern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget.

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber

man sieht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er, nicht aus überströmender Empfindung, sondern, weil er es gesucht, und lange darauf gearbeitet hat, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unser Dichter in Frankreich verschiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzelne Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, so eingenommen worden, daß wenig daran fehlt, daß sie ihm nicht die erste Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieses war in der That von Leuten, nach deren Geschmack die Zenriade einen hohen Rang unter den Epopsen behauptet, zu erwarten.

### Phrygisch.

(Musik.)

Eine der Tonarten der alten griechischen Musik, der die Alten einen heftigen, trogigen und kriegerischen Charakter zuschreiben. Es läßt sich daraus abnehmen, daß diese Tonart nicht die ist, der man gegenwärtig den Namen der phrygischen Tonart giebt. Diese ist, nach itsiger Art zu reden, unser E, und hat so wenig von dem Charakter, den Aristoteles der phrygischen Tonart beylegt, \*) daß sie vielmehr ins Klägliche fällt. Die alte phrygische Tonart ist, was man ist insgemein dorisch nennt.

Das neue oder heutige Phrygische verträgt beym Schluß die gewöhnliche harmonische Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E schließen; gerade so, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A ansähe, und in H schließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches,

\*) Politicor. l. VIII. c. 5. et 7.



liches, wovon E die Dominante ist.

## P i a n o.

(Musik.)

Wo dieses italienische Wort, das meistens abgekürzt, bloß durch p. angedeutet wird, in geschriebenen Tonstücken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es steht, schwächer oder weniger laut, als das übrige soll vorgetragen werden. Damit die Spieler sehen, wie lang dieser schwächere Vortrag anhalten soll, wird da, wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren soll, f. oder forte gesetzt. Bisweilen wird ein doppeltes p, nämlich pp. gesetzt, welches andeutet, daß dieselbe Stelle höchst sanft oder schwach soll angegeben werden.

Wie ein geschickter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit spricht, bisweilen auf einzelne Stellen kommt, wo er die Stimme sehr fallen läßt, so geschieht dieses auch in der Musik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede, eine vorkommende zärtliche Stelle durch Herabsetzung der Stimme und einen sanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere absteht, und desto rührender wird: so wird auch der Ausdruck eines Tonstücks durch das Piano, das am rechten Orte angebracht ist, ungemein erhoben. So findet man in verschiedenen Graunischen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruck herrscht, einzelne Stellen, wo die Stimme plötzlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieses geschieht so glücklich, daß man auf das innigste dadurch gerührt wird.

Deswegen ist das Piano, am rechten Orte angebracht, ein fürtreffliches Mittel den Ausdruck zu erhöhen. Es

giebt aber auch unwissende und von aller Urtheilskraft verlassene Tonsetzer, die sich einbilden, ihren bedeutenden Stücken dadurch aufzuhelfen, daß sie sein oft mit Piano und Forte abwechseln. Daher wiederholen sie dieselben kalten melodischen Gedanken unter beständiger Abwechslung von Piano und Forte so ofte, daß jedem Zuhörer davor ekeft.

## P i l a s t e r.

(Baukunst.)

Viereckigte Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verschieden sind, daß sie, nach Beschaffenheit der Ordnung, wozu sie gehören, dieselben Verhältnisse und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben; nämlich dieselben Füße und Knäufe, auch die Caneluren oder Krienen. Nur werden sie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr selten werden sie freystehend angetroffen; sondern fast immer in der Mauer, aus der sie um den achten, oder sechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch ist folget, stehen meist allemal, wo eine Halle oder Säulenhalle vor einer Hauptseite angebracht ist, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaster den Säulen gegenüber. In den Ecken der Mauern aber müssen sie allemal stehen.

## P i n d a r.

Ein griechischer lyrischer Dichter, den die Alten durchgehends wegen seiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Die Griechen sagten, Pan singe Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delphi befahl den dortigen Einwohnern, daß sie von den Opfertagen, die dem Apollo gebracht wurden, diesen

diesem Dichter einen Theil abgeben sollten. Ganze Staaten waren stolz darauf, wenn er in seinen Oden sie gelobt hatte. Für einige Verse, die er zum Lob der Athenienser gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieser Stadt reichlich beschenkt; sondern sie ließ ihm auch noch eine eberne Statue setzen: und als Alexander in dem heftigsten Zorn Theben, Pindars Geburtsstadt, zerstören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verschont werde, und nahm dessen Familie in seinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie sehr er ihn verehrt. Er vergleicht seinen Gesang einem gewaltigen von starkem Regen aufgeschwollenen Bergstrom, der mit unwiderstehlicher Gewalt alles mit sich fortreißt. Ein anderer sehr seiner römischer Kunstreicher urtheilet also von ihm. „Von den neuen lyrischen Dichtern ist Pindar weit der erste. Durch seinen hohen Geist, durch seine erhabene Pracht, durch seine figur- und spruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er ist von einer so glücklichen, so reichen, und wie ein voller Strom fließenden Beredsamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich halt.“\*) Horaz schähet die Ehre, von Pindar besungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore signis  
Munere donat.\*\*)

Dieser große Dichter lebte zu Theben in Bbortien, ohngefähr zwischen der 65 und 85 Olympias. Von seiner Erziehung, den Veranlassungen und Ursachen der Entwicklung und Ausbildung seines poetischen Genies ist uns wenig bekannt: aber dieses wenige verdient mit Aufmerksamkeit erwogen zu werden. Sein Vater soll ein

\* Quint. Inst. L. X.

\*\* Od. L. IV, 2.

Flötenspieler gewesen seyn, und den Sohn in seiner Kunst unterrichtet haben; von einem gewissen Lasus aber soll er die Kunst die Keyer zu spielen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag sein eigenes dichterisches Feuer angefaßt haben. Wenn es wahr ist, was Plutarchus von ihm und der Corinna erzählt; so scheint es, er habe anfänglich in seinen Gedichten mehr auf den Ausdruck, als auf die Erfindung gedacht. Denn diese schöne Dichterin soll ihm vorgeworfen haben, daß er in seinen Gedichten mehr beredten Ausdruck, als Dichtungskraft zeige: und darauf soll er ein Lied gemacht haben, darin er seiner dichterischen Phantasie nur zu sehr den Lauf gelassen. \*) Man meldet von ihm, er habe an der pythagorischen Philosophie Geschmack gefunden. Darin konnte seine von Natur schon enthusiastische Gemüthsart starke Nahrung finden. Noch zu des Erbbeschreibers Pausanias Zeiten, zeigte man in dem Tempel zu Delphi einen Sessel, auf welchem Pindar, so oft er dahin gekommen, seine Páanen soll abgesungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch sehr viele andere Gedichte, Páanen, Bacchische Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerspiele u. a. geschrieben. Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in verschiedenen öffentlichen Wettspielen gesieget haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig, „die höchste Ehre im Volke war, ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt

\*) Plutarch in dem Traktat: ob die Athenienser im Krieg oder im Frieden größer gewesen.

des Siegers hielte sich (dadurch) Heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstreckten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun. \*) Diese Sieger also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.

Für uns sind jene Spiele ganz fremde Gegenstände, und die Sieger völlig gleichgültige Personen. Aber die Art, wie der Dichter seinen Gegenstand jedesmal besingt; die Größe und Stärke seiner Beredsamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingestreuten Anmerkungen und Denksprüche, und der hohe Ton der Begeisterung, der selbst den gemeinsten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenstände in einem merkwürdigen Lichte darstellt; dieses macht auch uns den Dichter höchst schätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechischen Sprache, und der griechischen Litteratur überhaupt, als ich besitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruck und aus dem, diesem Dichter ganz eigenen Vortrag, hervorleuchtet. Was man überall zuerst an ihm wahrnimmt, ist gerade das, was auch an unserm deutschen Pindar, ich meyne Klopstoken, zuerst auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch selbst solche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe

\*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst.

bekommen, und unsrer Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantasie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu stimmen. Indem er uns mit Gegenständen unterhält, die für uns fremd und nicht sehr interessant sind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und sittliche Gegenstände tief nachgedacht hat, und sehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir bloß die Einbildungskraft beschäftigen; als einen Mann von dem feinsten sittlichen Gefühl und von der reichsten und zugleich angenehmsten Phantasie. Jeder Gegenstand, auf den er seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, erscheint seiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorstellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein anderer Mensch ihn würde gesehen haben; und denn unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und interessante Weise darüber. Gar oft aber wendet er den Flug seiner Betrachtungen so schnell, und springt so weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterstehe mich nicht, mich in eine Entwicklung des Charakters dieses sonderbaren Dichters einzulassen, die weit stärkere Kenner desselben nicht ohne Furchtsamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Versuchen über die Litteratur und Moral des Herrn Clodius \*) noch verschiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnügen lesen. Vielleicht wird der berühmte Herr Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine schöne Ausgabe dieses Dichters mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat,

\*) Erstes Stük S. 49 u. f. f.

in dem zweyten Theile uns den Charakter desselben ausführlich schildern.

## Plagal.

(Musik.)

Dieses Beywort giebt man gewissen Kirchentonarten, die man anfeht, als wenn sie andern Haupttonarten, welche Authentische genennt werden,\*) untergeordnet, oder von demselben abhängig wären. Diese Abhänglichkeit ist aber etwas völlig Willkürliches, und hat weiter nichts auf sich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewisse Tonstücke so einzurichten, daß wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Sätze in einer gewissen Tonart vortragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Sätze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden ist, vortragen. Wann z. B. nach der heutigen Art zu sprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, so mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rücksicht auf diese Beziehung wurde die erste Stimme authentisch, die andere plagalisch genennt. Also kann eine Tonart, die in einem Stück authentisch ist, in einem andern Stück plagalisch seyn. \*\*)

## Plan.

(Schöne Künste.)

Jedes Werk, das einen bestimmten Endzweck hat, muß, wenn es vollkommen seyn soll, in seiner Materie und in seiner Form so beschaffen seyn, wie die Erreichung des Endzwecks es erfordert. Indem der Urheber eines solchen Werks den Endzweck desselben, die Wirkung, die es thun soll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzweck zu erhalten sey. Wann er die Mittel entdeket hat, so sucht er auch die beste Anord-

\*) E. Authentisch.

\*\*) Tonarten der Alten.

nung, nach welcher eines auf das andere folgen müsse. Durch diese Ueberlegung bestimmt er die Haupttheile seines Werks, nach ihrer materiel- len Beschaffenheit, und die Ordnung, in der sie auf einander folgen müssen. Dieses wird der Plan des Werks genennt. Wenn z. B. der Endzweck eines Redners ist, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen; so überlegt er, was für Vorstellungen dazu gehören, diese Ueberzeugung zu bewirken. Dadurch erfindet er die verschiedenen Sätze und Vorstellungen, von denen in seinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das ist, er erfindet einen Vernunftschluß, aus dessen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umständen die beste Form dieses Schlusses, und findet endlich, es sey zu Erreichung seiner Absicht nötig, daß die Hauptsätze A, B, C, u. s. w. deutlich entwickelt werden, und daß sie in der Ordnung A, B, C u. s. w. oder C, B, A auf einander folgen müssen. Ist ist der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weise wird jeder andre Plan gemacht; der allemal anzeigt, was für Haupttheile zu einem Werk erfordert werden, und in welcher Ordnung sie stehen müssen. Wenn dieses gefunden worden, so kommt es hernach darauf an, jeden Theil so zu machen, wie er nach dem Plan seyn soll, und denn alle in der festgesetzten Ordnung zu verbinden.

Also ist bey jedem Werke von bestimmtem Endzweck die Erfindung des Plans die Hauptsache, ohne welche das Werk seinen Zweck nicht erreichen kann. Indessen zeigt der Plan nur, was zum Werke nötig sey, und es ist gar wol möglich, daß er sehr wol erfunden ist, und doch gar nicht, oder schlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder desselben an der nötigen Wissenschaft und Kunst fehlet, das

das,  
zusti  
als  
das  
Har  
oder  
seyn  
ben  
den  
die  
te  
der  
wo  
für  
für  
der  
leic  
an  
ha  
Ab  
gel  
sey  
zer  
wi  
ge  
fer  
tig  
Ki  
sti  
ve  
Ri  
di  
W  
ch  
de  
m  
P  
u  
n  
g  
a  
a  
e  
C  
3  
C  
g  
3

das, was nöthig wäre, würtlich darzustellen. Sowol in mechanischen, als in schönen Künsten ist es möglich, daß ein der Kunst unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß, es kann auch seyn, daß er die Anordnung derselben zu bestimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig ist, diesen Plan auszuführen. So könnte der gemeinste Handwerksmann, der ein Haus will bauen lassen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu bestimmen, aus wie viel und aus was für Stücken das Haus bestehen sollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber würde er sie sehr ungeschickt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Absicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte; so könnte es leicht seyn, daß diese Anordnung dem Ganzen eine sehr unschickliche Form geben würde.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß gewisse zum Plan gehörige Dinge außer der Kunst liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunst völlig unerfahrenen, könnten bestimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunst abhängen. Wir müssen aber diese Betrachtungen besonders auf die Werke der schönen Kunst anwenden.

Zuerst scheint dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmacks nothwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt, und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zweck haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form besteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonstücke, eine Vase, die bloß zur Ergöckung des Auges irgend wohin gesetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben, nichts materielles,

das eine bestimmte Wirkung thun sollte. Hier hat also kein anderer Plan statt, als der auf Schönheit abzielt. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinnen fällt; sie sind im engsten Verstand Werke des Geschmacks, und bloß des Geschmacks, an deren Verrfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie außer dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläufig ein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen, alle Theile müssen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen seyn; die kleinsten Theile müssen genau verbunden, und in größere Hauptlieder angeschlossen; alles muß wol gruppiert, und nach dem besten metrischen Ebenmaße abgepaßt seyn. Jeder Fehler gegen diesen Plan ist in solchen Werken ein wesentlicher Fehler; weil er durch nichts ersetzt wird. So müssen in der Musik alle Stücke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet seyn, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrücken; der Tanz, der nichts Pantomimisches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet seyn. In Gemälden von wichtigem Inhalt, übersieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stücken, deren Inhalt nichts Interessantes hat, muß alles vollkommen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen

ganzen Sache ist, kann hier als eine Nebensache angesehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie selbst gute Kunsttrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen setzen; wo nicht ein Werk völlig aufhören soll, ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt ist beynah an, unter den deutschen Kunsttrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunsttrichter sind sehr nahe daran, den Wörtern Theorie, Plan, Kunstregel, Kunsttrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverlässigen Augenpunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stande ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu interessiren, alle Kunstregeln verrachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müste er nochwendig die neueren Mahler vermahren, etwas so steifes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzuworfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzelne Figuren weit schöner und nachdrücklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müste behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalt des Gemähltes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppierung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle bloß auf die Kunst gehende Regeln in solchen

Stücken übertreten sind. Er müste sagen, daß in der Musik eine Phantasie, von einem Bach, oder Handel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müste endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung setzet, meh: werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theseus in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man Werke von großer materieller Kraft, von allen Banden der schönen Kunst freysprechen will.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans solcher Werke kommen. Laßt uns setzen, ein Künstler habe in der Geschichte eine Begebenheit, oder eine Handlung sehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Personen von großer Sinnestart, Anschläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre sehr wichtige Dinge von sittlicher und leidenschaflicher Art, vorkommen, und diesen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerspiel, eine Epöde, oder ein großes historisches Gemählde daraus zu machen. Hier entsethet also die Frage, was er in Absicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erste wird wol seyn, daß er suchen wird, sich selbst über alles, was er bey der Sache fühlt, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben, alles darin so klar, als möglich, zu bestimmen; die nächsten Ursachen der Wirkung der Dinge auf sich zu erforschen, und denn auf den Charakter des Gegenstandes überhaupt Achtung zu geben; ob er schlechthin groß sey, und nichts, als Bewundrung erwecke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorstellung des Guten, oder des Bösen mit sich führe; ob er vorzüglich den Verstand,

oder

oder  
Pha  
den  
sicht  
stim  
bald  
Wer  
theri  
derb  
Pha  
greif  
char  
nun  
wort  
des  
lasse  
eine  
schen  
wenn  
daß  
befes  
Und  
diger  
vom  
eine  
wie  
aber  
senh  
besti  
mach  
noch  
Kun  
das  
mög  
etwa  
leid  
die  
könn  
men  
Anse  
Wei  
die  
den  
die  
Wal  
men  
muf  
ten  
3

oder das Herz angreife, oder nur die Phantasie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt worden, wird sich auch die Absicht des ganzen Werks daher bestimmen lassen. Der Künstler wird finden, daß eine Art des Eindrucks darin herrschend seyn soll; daher wird er sehen, wenn sein Stoff eine Handlung ist, daß am Ende derselben der Eindruck befestiget und dauerhaft bleiben müsse. Und so wird ein wahrhaftig verständiger Künstler, nicht eben, wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkannt wird, aber doch eine andere, nach Beschaffenheit des Stoffs mehr oder weniger bestimmte Hauptwürkung zur Absicht machen. Außer dieser aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunst gemeine Absicht haben, daß das, was er vorstellt, so klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geschmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerksamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt sich auch abnehmen, was bey einem solchen Werk in Ansehung des Planes zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptsache ist, so wird zuerst an den Plan zu denken seyn, wodurch die Erzählung, oder Vorstellung Wahrheit und natürlichen Zusammenhang bekommt. Der Künstler muß nachdenken, wie alles einzurichten sey, daß das, was er geschehen

Zweyter Theil.

läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Personen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen, daß die Charaktere selbst wahrhaft, oder in der Natur gegründet scheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen so erfolge, und daß alles darauf ziele, den Haupteindruck zu machen, den der Stoff auf den Künstler selbst gemacht hat, und dem zu gefallen er sein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künstler darauf bedacht seyn, daß keine Lücken bleiben, wodurch der Zusammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geschieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüssiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist, u. s. w. Also wird er nach einem Plan seine Materie ordnen, und das Einzelne darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeyschafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, so hat er nicht nöthig diese so genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, daß durch die Schönheit der Form, auch die innere Schönheit einen größern Nachdruck bekommt, so wird ein Künstler von Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. Daß dieses der wahre Geschmak der Natur selbst sey, läßt sich daraus abnehmen, daß jeder Mensch, der etwa in der Geschichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Person, die diesen Charakter hat, in seiner Phantasie auch ein äußerliches Wesen beylegt, das mit jenem

Et

et

am besten übereinzustimmen scheint. Jedermann ist geneigt den jüngern Scipio sich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Gestalt vorzustellen, und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde sich sehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verachtliches hätte, für die wahre Abbildung dieses Philosophen ausgäbe.

Demnach erfordert der gute Geschmack eine sorgfältige Bearbeitung des Plans, sowol der Materie, als der Form: und je vollkommener beyde zugleich seyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man siehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmsten Colorit, durch die Höheit des Charakters im höchsten Grade gefallen, und in antiken Gemälden und flachem Schnitzwerk findet man historische Vorstellungen, die bey ganzlichem Mangel der mahlerischen Anordnung, und Uebertretung aller perspektivischen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken; weil jede Figur lebend ist. Aber wer wird leugnen, daß solche Vorstellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern, auch das Außere dabey vollkommener wäre?

### Plautus.

Ein bekannter römischer Comödiendichter, und Schauspieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist ohngefähr 200 Jahre vor der Christlichen Zeitrechnung sich hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesetzt, da der ältere Cato Censor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comische Kunst ganz zu seinem Ge-

bot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stücke, kann überhaupt, (einzele Flecten, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muster einer guten Comödie angesehen werden: alle zusammen aber als authentische Documente des römischen Geschmaks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schatz von achter lateinischer Wohlredenheit seyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im I Theil nachsehen. Plautus war aus Carina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar widriges Schicksal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Tröddler, ein Müller oder Becker gewesen, ehe er sich in Rom als Dichter und Schauspieler gezeiget, ist unzuverlässig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Cleanthes, bey einem Müller oder Becker gedient hat; so mag es etwa zur Zeit einer großen Theuerung gewesen seyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römische Bühne gekommen sind, nichts mehr vorhanden ist, so läßt sich nicht sagen, in welchem Zustand er dieses Schauspiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Ansehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römische Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor seiner Zeit sehr entfermt war. Einige Alten sagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geschrieben. Es mag sich aber damit verhalten, wie mit



mit dem alten deutschen Poffenreißer Eulenspiegel, dem man alle gemein bekannten possirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuschrieb. Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius sehen, in der plautinischen Sammlung so viel schlechte Stücke, daß dieser scharfsinnige Kunststricker davon nur ein und zwanzig, die er für acht hielt, auszeichnete. Diese wurden die Varronischen genennet, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils, die, welche wir noch jetzt haben. Dieser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stücke noch unter dem Kaiser Diocletian, und also beynabe 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespielt worden.

Seine meisten Stücke sind freye Uebersetzungen, oder Nachahmungen griechischer Stücke, deren Verfasser er insgemein in Prologen nennt. Wenn man dieses bey Gelegenheit des unglückseligen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt; so muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieser gearbeitet hat, höchst fürtrefflich gewesen sind, da in den Nachahmungen noch so viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die comische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, bey Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst possirlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andre, von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach Verdienst gepöbnt und verspottet und überhaupt in ihrer schändlichen Blöße dargestellt werden, Vergnügen ma-

chen; Jünglinge, die sich bald aus Leichtsinne und Unbesonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in schwere Verlegenheiten stürzen, darin sie entweder zu ihrer Besserung zu Schanden werden, oder daraus sie durch die Verschlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verständigen Knechts, gerissen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contrast findet man bisweilen neben einem Narren einen sehr verständigen, geraden und rechtschaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von sehr schätzbarem, interessantem und liebenswürdigem Charakter. In sehr comischen Vorfällen, seltsamen Bewilligungen, lächerlichen Irrungen, an sehr listigen und zum Theile höchst possirlichen Intriguen und unerwarteten Aufschließungen ist er durchaus reich.

Seinen immer lustigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Absicht, wie ein großer Meister, der zwar nicht fein, oder nach Kunstregeln, aber desto glücklicher in seiner angebohrnen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft sich als einen Poffenreißer zeigt, bisweilen auch als ein nachdenkender, sehr verständiger, ernsthafter und patriotischer Bürger erscheineth, der seine Zuhörer zwar meistens bloß belustiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernsthaft, bald beißend große Wahrheiten sagt. Sein Ausdruck ist durchgehends den Sachen höchst angemessen: im Lustigen ungemein launisch, und mit so viel Originaleinsällen durchflochten, daß man fast unaufhörlich dadurch überrascht wird. Was kann lustiger seyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus.

Silete et tacete et animum advo-

tite.

Audire jubet vos Imperator histri-

cus:

Et 2

König

in ihm  
über-  
in wir  
men,  
omödie  
immen  
te des  
ialigen  
vahrer  
Wohl-  
uch im  
i.

Diesem  
zusam-  
inn die  
n Bey-  
ters im  
ar aus  
g. Er  
t gewe-  
Schik-  
ber, wie  
stfeller  
smann,  
e Beker  
s Dich-  
ist un-  
erschei-  
end auf  
m er al-  
vor ihm  
y einem  
hat; so  
großen

die vor  
he Büh-  
ehr vor-  
t sagen,  
Schaus-  
an ihm  
lem An-  
ern Zei-  
Tomödie  
er Voll-  
nan vor  
Einti-  
bert und  
en. Es  
n, wie  
mit

Bonoue ut animo sedeant in subsellii

Et qui esurientes et qui saturi venerint.

Im ernsthaften ist er gesetzt, kurz und nachdrücklich; obgleich ganz in dem natürlichsten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er sehr gute, bisweilen ganz fürtreffliche und einen scharfen Beobachter der Menschen und der Sitten anzeigende Denksprüche an. Diese nehmen ofte die Form sehr ernsthafter Lehren, nicht bloß für das Privatleben, sondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anständiger seyn, als folgende Gesinnungen.

Non ego illam mihi dotem duco esse quæ dos dicitur:

Sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,

Deum metum, parentum Amorem et cognatum concordiam:

Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosum probis.\*)

Sehr fürtrefflich und höchst rührend ist die Art, wie in dem Perser ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer schimpflichen Handlung abzubringen sucht.

Quamquam res nostræ sunt, pater, pauperculæ,

Modice et modeste melius est vitam vivere:

Nam si ad paupertatem admigrant infamiam,

Gravior paupertas fit, fidelis sublestor.

Als sie ihm die Schande vorstellte, in die er sich stürzen würde, er aber diese Vorstellung verachtete: sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia,

Etiam tum vivit cum esse credas mortuam.

\*) Amphitr.

Und wie kann man nachdrücklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtschaffenheit sprechen, als unser Verfasser in dieser Stelle thut. Eigner bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi visum est oppidum?

diese Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.

Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia si exulant,

Quarta invidia, quinta ambitio, sexta obretractio

Septima perjurium — indiligentia — injuria — scelus: —

Haec nisi aberunt, centuplex murus rebus servandis parum est.\*)

Wir führen dieses bloß zur Probe an; denn es wäre sehr leicht, eine große Sammlung von fürtrefflichen Denksprüchen und Lehren aus dem Plautus zusammen zu tragen.

Von der Dreistigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten seiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erscheint zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und sagt den Zuschauern, er wolle mittlerweile, bis die Personen wieder auftreten, den Zuschauern sagen, wo jede Art der Bürger, die sie etwa zu sprechen hätten, am gewisesten anzutreffen sey. Denn giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.

Qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinæ sacrum.

Ditis damnosus maritus sub Basilica querito.

Ibidem erunt scorta exsoleta, quique stipulari solent.

Symbolarum Collatores apud forum piscarium.

In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.

La

\*) Persæ.

In medio propter canalem, ibi  
ostentatores meri.

Confidentes, garrulique et malevo-  
li supra lacum

Qui alteri de nihilo audacter di-  
cunt contumeliam,

Et qui ipsi sat habent, quod in se  
possit vere dicier.

Sub Veteribus, ibi sunt qui dant,  
quique accipiunt foenore.

Pone adem Castoris, ibi sunt, subi-  
to quibus credas male.

In Tusco vico, ibi sunt homines,  
qui ipsi sese venditant. etc.

Man hat Ursache sich zu wundern,  
daß die neuern comischen Dichter den  
großen Reichtum jeder Art der co-  
mischen Schönheiten, der im Plau-  
tus liegt, sich so wenig zu Nutze ge-  
macht haben. Ich kenne außer dem  
Aristophanes keinen Dichter, der die  
vim comicam nach allen ihren Wen-  
dungen so sehr in seiner Gewalt ge-  
habt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Feh-  
ler nicht verschweigen. Nicht ohne  
Unwillen siehet man, daß er sich bis-  
weilen bis zum Possenreißer erniedri-  
get, der sich die unanständigsten Din-  
ge erlaubt, und die Schaubühne als  
einen Ort ansieht,

Uibilepos, joci, rufus, vinum ebrie-  
tas decent. \*)

Sogar mitten im Ernst, und wo es  
völlig widersprechend ist, treibt er  
bisweilen den Narren. Ich will nur  
ein einziges Beyspiel davon anführen.  
Ein junger Mensch sucht ein Mäd-  
chen, das er liebet, von dem Claven-  
händler, dem sie gehört, loszukaufen.  
Dieser war mit einigen Clavinnen,  
darunter jenes Mädchen war, zu  
Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch  
erlitten, und das Mädchen hatte sich  
gerettet, und sich in einem an der  
Küste liegenden Tempel der Venus,  
als in eine sichere Freystadt begeben.  
Hier will der Clavenhändler sie mit  
Gewalt von der Statue der Göttin

\*) Pseudol. Prolog.

wegreißen. Der Knecht des verlieb-  
ten Jünglings kömmt dazu, erkau-  
net über die Gottlosigkeit des Claven-  
händlers u. s. w. Er sucht eine  
seinem Herrn so wichtige Person zu  
retten, und wendet sich deshalb an  
einen nahe am Tempel wohnenden  
Alten, den er um Hülfe und Beystand  
anruft. Die Situation ist hier völ-  
lig ernsthaft; besonders aber ist der  
Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht  
nöthig war, eine wichtige Person,  
die er nothwendig in sein Interesse  
ziehen muß. Und nun — man be-  
greift nicht, wie so etwas Unsinniges  
dem Plautus hat einfallen können —  
mischt dieser Bube in die Rede, wo-  
durch er den Alten zu seinem Beystand  
ruft, die ärgsten Possen und niedrig-  
sten Spottereyen gegen den Alten  
selbst, den er gewinnen will.

Te oro et quæso, si speras tibi

Hoc anno multum futurum sirpe et  
Laserpitium

Atque ab lippitudine usque siccitas  
ut sit tibi.

In diesem abgeschmackten Ton fährt  
er, als ein leibhafter deutscher Hans-  
wurst, eine ganze Weile fort, ehe er  
seinen Antrag wirklich eröffnet.

Ueberhaupt sind des Plautus Co-  
mödien bey allen Schönheiten voll  
Fleken, womit sein comischer Muth-  
willen sie bespritzt, und die er abzu-  
wischen sich nicht die geringste Mühe  
gegeben hat; vermuthlich, weil er sie  
zur Belustigung des Pöbels brauchen  
konnte. Da seine Stücke insgemein  
griechischen Inhalts sind, er aber sich  
die Mühe nicht genommen, die Ein-  
heit des Charakters zu beobachten,  
geschieht es nicht selten, daß man den  
Areopagus und das Capitolium zu-  
gleich im Gesichte hat, zugleich in  
Rom und in Athen ist. Um die  
Beobachtung des Ueblichen beküm-  
mert er sich eben so wenig, als jener  
Maler, der in dem Gemälde von  
dem Einzuge Christi nach Jerusalem,  
die Eselin mit einer Decke behängt

Et 3

hat,

ber und  
ntlicher  
s unser  
t. Ei-  
i visum  
pidum?  
pulchre  
et ava-  
ambitio,  
iligentia  
—  
lex mu-  
m est. \*)  
robe an;  
te große  
n Denk-  
m Plau-  
t der er  
Zeit an-  
e Stelle  
net zwis-  
Aufzug  
n Zubö-  
bis die  
den Zu-  
Art der  
sprechen  
zutreffen  
e Nach-  
le homi-  
ium.  
n, apud  
t.  
Basilica  
ta, qui-  
ent.  
id forum  
tes, at-  
nt.  
In

hat, worauf die Wapen der XIII Schweizer Cantone gestift waren. In seinem Amphitruo wird einer Geldsorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen ist. Bisweilen läßt er den Schauspieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorstellt, zum Comödianten werden. Ungeheimheiten von dieser und mehr Artzen kommen häufig beyh Plautus vor. Dessen ungeachtet wäre jede einzele seiner Comödien schon hinreichend, uns einen hohen Begriff von seinen Talenten für die comische Bühne zu geben.

### Plinthe.

(Baukunst.)

Ein platter Untersatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße stehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz \*) befindlichen Figur 2. ist der Untersatz des Gebäudes die Plinthe, und in der im Artikel Artischer Säulenfuß \*\*) befindlichen Figur ist der Untersatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechischen Wort, das eine Platte von Ziegelstein, eine Fliese von gebrannter Erde bedeutet; weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtstehender Körper muß einen Fuß haben, \*\*\*) und der unterste Theil des Fußes ist die Plinthe, die aber öfte, wie in den meisten Häusern, wenn sie etwas hoch ist, den Fuß selbst vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, sondern auch, was die Italiäner Zoccolo, die Franzosen Zoelle, das ist, die Sohle nennen, wird durchgehends von unsern Bauweiskern Plinthe genennt.

\*) S. 559

\*\*) S. 110.

\*\*\*) S. Fuß S. 552.

Man trifft die Plinthe als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen sie den Fuß vorstellt; unter Postamenten und Säulenfüßen, wo sie die Fußsohle vorstellt; unter Posten und Pfeilern, deren Fuß sie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen sie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorstellt. Es ist ein wesentlicher Fehler, wenn einem Hause die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde stehen; weil auf diese Weise dem ganzen Gebäude sein unterstes Ende fehlet. \*)

### Poetisch; Poetische Sprache.

Poetisch nennt man jede Sache, deren Art, oder Charakter sich zum Gedicht schikt. Eine poetische Phantasie, ein poetischer Einfall, ein poetischer Ausdruck. Wir haben in verschiedenen Artikeln dieses Werks den poetischen Charakter mancherley Eigenschaften und Gegenstände betrachtet; als z. B. das poetische Genie, den poetischen Stoff, die poetische Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieser Artikel ist der Betrachtung der poetischen Sprache gewidmet, dem, was die französischen Kunsttrichter poesie du Stile nennen.

Man sieht überhaupt, daß sowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenschaftliche Zustand des Menschen einen merklichen Einfluß auf seinen Ausdruck und seine Art zu sprechen haben. Wie also die Sprache eines spasshaften Menschen im Ausdruck und in den Wendungen etwas von diesem Charakter hat, so bekommt sie auch durch das poetische Genie überhaupt, denn besonders durch die Art der Laune, oder der Begeisterung, darin der

Dich-

\*) S. Ganz.

Dichter sich jedesmal befindet, ein besonderes Gepräg, und wird zur poetischen Sprache.

Da überhaupt der Dichter sich alles stärker und lebhafter vorstellt, als andre Menschen, da seine feurige Einbildungskraft den leblosen Dingen selbst Leben giebt, so findet man in seiner Sprache auch diese Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantasie. Weil sein Gemüthszustand während dem Dichten etwas Außerordentliches hat, so hat es seine Sprache ebenfalls. Welcher Mensch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfassung sich, wenn er sagen wollte, er verlasse den großen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge sich mit dem höchst nothdürftigen, so außerordentlich ausdrücken, wie Horaz:

— Nil cupientium

Nudus castra peto et transfuga divitum

Partes linquere gestio.

Wer, als ein in den höchsten poetischen Enthusiasmus gefeilter Mensch würde, anstatt — Siehe! Cäsar, den man todt gesagt hatte, kommt siegreich aus Spanien zurück — sich so feyerlich, als Horaz ausdrücken:

Herculis ritu modo dictus, o, plebs  
Morte venalem petiisse laurum

Cæsar hispana repetit penates

Victor ab ora.

Es ist nicht wol möglich, jede Würfung des poetischen Geistes auf die Sprache anzuzeigen; sie kann sich auf jede Kleinigkeit derselben erstrecken. Vielweniger lassen sich eigentliche Gränzen bestimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetische anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunst entstanden ist; und weil die Sprache auch ohne ihn sehr poetisch seyn kann. Bisweilen würket der poetische Geist nur auf den Ton und den Gang der

Rede, die ohne Veränderung des Ausdrucks, bloß durch andre Ordnung vom Poetischen ins Profaische kann heruntergesetzt werden. Folgendes schöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender  
Jünglinge,  
Und der Mutter und Braut nächtliche  
Erd' erkant,  
Loft mit Silbergetön ihn die Unsterblichkeit

In das eiserne Feld umsonst!

Könnte mit Beybehaltung jedes Wortes, bloß durch veränderte Stellung derselben in eine zwar edle, aber gar nicht poetische Prose verwandelt werden. Umsonst loft ihn die Unsterblichkeit u. s. w. Nur die Ausdrücke Silbergetön und das eiserne Feld, müßten etwas herabgestimmt werden. Folgendes Beyspiel zeigt, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine schöne poetische Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird sagen, daß folgende Rede poetisch sey. Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec si improba fortuna finxit Sinonem miserum, inquit etiam vanum mendacemque, und doch wird sie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine schöne poetische Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint  
quaecumque fatebor,

Vera, inquit; neque me argolica  
de gente negabo.

Hoc primum; nec si miserum fortuna  
Sinonem

Finxit, vanum etiam mendacemque  
improba finget. \*)

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetischen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch

Et 4

fein

\*) S. Parrhasiana.

einen  
ganzen  
Fuß  
und  
schle  
feiern,  
unter  
sie eine  
verlage  
rtlicher  
e Plin-  
ummit-  
eil auf  
de sein

sche

the, be-  
um Ge-  
Phanta-  
in poe-  
in ver-  
rks den  
ley Ei-  
betrach-  
Genie,  
poetische  
und der  
der Be-  
ache ge-  
ößfischen  
kennen.

ß sowol  
ter, als  
oder lei-  
menschen  
f seinen  
sprechen  
the eines  
ruff und  
in diesem  
sie auch  
erhaupt,  
der Lan-  
arin der  
Dich-

seine Sprache poetisch wird, wie Folgendes, darin sonst kein Ausdruck, als das einzige Wort singen poetisch ist.

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden

Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,  
Denn ich liebe, so liebte  
Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanftern Schmerzen, welche zum  
Hinblicken, welche zum Wiedersehn  
Tief aufathmen, doch lächelt  
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen — \*)

Durch gehörige Verfassungen und Einschaltung der von dem Dichter vergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter könnte man diese recht pinbarische Strophen in eine gute gar nichts poetisches an sich habende Rede verwandeln.

Dieses sind die einfachsten aber nicht die leichtesten Schritte zur poetischen Sprache. Man findet bey den erhabensten Oden dichtern, als bey Pindar und Klopstock, nicht selten dergleichen Strophen, und doch liebt man sie mit Entzückung, bloß weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetischen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmischung besonders ausgesuchter, sehr starker, oder sehr mahlerischer, oder auch bloß mehr als gewöhnliche Veranstellung anzeigender Wörter. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Postquam discordia tetra  
Belli ferratos postes portasque re-  
fregit. \*\*)

in welcher die mit anderer Schrift gedruckten Wörter eine merkliche Bestrebung des Dichters, sich stark auszudrücken, anzeigen. Zum Beyspiel des Mahlerischen kann Folgendes die-

\*) Klopstocks Ode an Cidli.

\*\*) Scra. I. 4.

nen, das auch der Prosopopöe ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Traubenge-

staden her,  
Oder, stohest du schon wieder zum Him-

mel auf?  
Komm in röhendem Strale

Auf dem Flügel der Abendluft,  
Komm und lehre mein Lied jugendlich

beiter seyn,  
Süße Freude, wie du! gleich dem bes-

selten  
Schnellen Tauchgen des Finglings,  
Sanft, der fühlenden Fanny gleich. \*)

In diese Classe des Poetischen rechnen wir auch das bloß Veranfaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umschreibung, oder Beywörter einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius sagt: Amant poetae rem unius sermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojæ: pro Buthroto, arcem Buthroti: sic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zuletzt nimmt die poetische Sprache die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und kühnsten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruck muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird ist zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Lymex, und das Vergnügen sühlende Herz vergeht in Entzückung. \*\*) Leblose Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reinsten Vorstellungen des Verstandes werden in körperliche Gegenstände verwandelt. Dadurch geschieht es, daß alle Gedanken in bloß sinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieser poetischen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es

\*) Klopstocks Ode an den Zürichersee.

\*\*) S. Klopstocks Ode die Frühlingsfeyer.

es scheint, daß schon Horaz darin das Wesen der Dichtkunst gefest habe,\*) und die Neuern erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose. „Dieser Theil der Dichtkunst (die Poesie des Stils) sagt ein scharfsinniger Kunstrichter, ist der wichtigste und zugleich der schwerste. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruck zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt, dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst geboren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben.“\*\*)

Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffe, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in so fern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieses ist den vorzüglichsten Genien, die dann eigentlich Dichter genannt werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetischen Sprache ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so inniglich ergößen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Aehnlichkeiten zwischen dem Geistigen und dem Körperlichen wahr-

\*) Sermon. I. 4. 40-62.

\*\*) Du Bos Reflexions &c.

nehmen, die nur der feinste Scharfsinn entdecken, und der beredteste Mund ausdrücken konnte. Die poetische Sprache ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der Sprache nur das Kleid der Gedanken sey, dessen nur die Gedanken, die in ihrer nackenden Gestalt nicht genug ästhetische Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorstellungen, die ohne diesen poetischen Schmuck Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poesie der Sprache poetisch sind; daß insonderheit die Sprache eines innigst gerührten Herzens, der geradeste einfachste Ausdruck starker Empfindungen, diesen Schmuck verschmähen. Wo schöne Gesinnungen, starke Empfindungen, oder auch wahre Nachsprüche der gemeinen Vernunft stehen, bewegen sie für sich selbst, auch in dem einfachsten Ausdruck, hinlänglich. Darum ist eine blumenreiche, oder sonst poetische Sprache bey Aeußerung der Empfindungen ofte sehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an sich große Gegenstände zu beschreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung sehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

### Politisches Trauerspiel.

Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama von besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, sondern gewisse merkwürdige Vorstellungen und Begebenheiten aus der Geschichte dramatisch behandelt. Wir finden zwar schon unter Shakespears Werken Stücke, die einigermaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geschichte seines Landes genommen, sondern ihn auch, ohne Rücksicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, poli-

litisch behandelt hat. Doch ist, so viel ich weiß, der berühmte Präsident Jehault der erste, der das politische Trauerspiel, als eine ganz besondere Gattung des Drama, das mehr zum Lesen, als zur wirklichen Vorstellung dienen sollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verdrießen lassen, mit dieses berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf diese besondere Art des Drama gekommen ist. \*)

„Die Geschichte sagt er, hat diesen großen Mangel, daß sie bloß erzählt; da man doch gestehen muß, daß dieselben Begebenheiten, die sie vorträgt, wenn man die Handlung selbst sähe, ganz andere Kraft, und insonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorstellungskraft haben würden. Als ich Shakespears Tragödie, Heinrich VI. sah, war ich begierig, die ganze Geschichte dieses Prinzen in derselben wieder zu lernen — Ich las Shakespears Stück, um die vielfältigen schnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenstehenden Begebenheiten desselben mir recht lebhaft vorzustellen — Ich fand jede bey nahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich sah die Hauptpersonen derselben Zeit in wirklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Interessen, ihre Leidenschaften: sie selbst unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum ist unsre Geschichte nicht eben so geschrieben, und warum hat noch Niemand diesen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er sehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da sie nur eine einzige und kurze Handlung vorstellt, wie das historische Gemälde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigsten

\*) Folgendes ist aus der Vorrede, zu dem Trauerspiel François II Roy de France en cinq Actes, genommen.

Punkte der Geschichte unterrichten kann. Darans schließt er endlich, es sey vernünftig, eine Gattung zu versuchen, darin die Vortheile der Geschichte und der Tragödie vereinigt seyen. Er unternahm es, und so entstand sein politisches Trauerspiel Franz II König von Frankreich. Aber keiner seiner Landsmänner, die doch so ämsig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutschland verschiedene dramatische Werke, unter dem Titel politischer Trauerspiele heraus, davon die meisten unsern Bodmer zum Verfasser hatten. Ob sie nun gleich keine günstige Aufnahme erfahen, und so gar in einigen critischen Schriften derselben Zeit, deren Verfasser es sich zur Maxime scheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutschland zu verspotten, so gar verhöhnt wurden; so haben verschiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender in der That unnatürlicher Ausdrücke ungeachtet, nicht verkennt. Sie sahen, daß dieses Trauerspiel, als eine besondere Gattung sehr schicklich könnte gebraucht werden, wichtige, politische und patriotische Gemälde, die zu groß und zu weitläufig sind, nach den Regeln des eigentlichen Schauspiels behandelt zu werden, so vorzustellen, daß sie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Wirkung thun würden, als wenn man sie bloß historisch vorstellte. Aus diesem Grunde schien mir diese Gattung auch hier einen besondern Artikel zu erfordern. Diesen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darinn zuvor gekommen wäre. Dieser hat mir vor einigen Monaten einen besondern Aufsatz über diese Materie zugeschickt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihrem eigentlichen Lichte scheint



scheint gesetzt zu haben, ganz einrückend werden.

Es trifft sich gerade zu der Zeit, da dieser Aufsatz der Presse soll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, gerade wie Henault es wünscher: Göz von Berlichingen, in die Hand kommt, dessen Verfasser, durch die That selbst, zeigt, daß er das politische Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird diese neue Erscheinung, die bey allen ihren Fehlern viel fürtreffliches hat, da sie von einem unbekanntem Verfasser kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen ist, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen. Hier ist der vorher erwähnte Aufsatz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe populärer Grundsätze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen so großen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu diesem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, so erforderte die gesunde Politik, daß es dieselben sich in dem lebhaftesten Lichte vorstellte, und sein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wohlfahrt und das ganze Schicksal der Nation Einem oder Wenigen überlassen ist, wo die Mittel das Volk glücklich zu machen, Staatsgeheimnisse sind, die in dem Cabinette verschlossen bleiben, schien es nicht allen überflüssig, sondern gefährlich, und dem unbedingenen Gehorsam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeschäften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von populären Vorzügen eingepreget wurden. Darum haben die Genien, die für solche Schaubühnen schrieben, die Nationalabsichten und Gesichtspunkten verlassen, und sich mit persönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo sollen wir in unsern Zeiten unter den freyesten Staaten, denjenigen suchen, der das republikanische Naturrecht der griechischen habe; der seine Landesrechte mit dem Ernste und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauspiel von Nationalabsichten, von Staatsbedürfnissen und öffentlichen Geschäften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch schwerfällig und nicht unterhaltend; in Kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparsamkeit, mit der Einfachheit der Sitten, und der Arbeitsamkeit, die hier notwendige Tugenden sind, sehr schlecht zusammenstimmen.

Man hat gesagt, einige Staaten von populärer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzosen verworfen, weil sie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich sehe von dieser Seite keine Gefahr. Die französischen Stücke fallen gemeinlich auf persönliche Leidenschaften der Protagonisten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie besten die Aufmerksamkeit nicht auf den Staat; sondern auf jeden besondern Gegenstand. Sie zerstreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den Nationalen, sondern selbst aus den bürgerlichen und wirtschaftlichen Empfindungen und Geschäften heraus. Und dieses ist schon genug, die Republiken davon abzuschrecken, wiewol eben deswegen der Monarch sie empfehlen mag.

Aber Schauspiele, die in dem Haupttone der griechischen für freye Staaten verfaßt sind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populäre Geist, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landgesetz — solche Schauspiele werden immer

richten  
ndlich,  
ng zu  
te der  
ereinit-  
und  
rauer-  
freich.  
er, die  
ühne  
h.

en in  
atische  
itische  
e meir  
rfasser  
e gün-  
so gar  
dersel-  
ich zur  
haben,  
tik in  
so gar  
erschie-  
einiger  
hat un-  
achtet,  
daß die-  
sondere  
ite ge-  
olitische  
die zu  
nach  
Schaus-  
so vor-  
eben be-  
rückung  
sie bloß  
diesem  
ng auch  
zu erso-  
ausge-  
ht ein  
inn zu-  
hat mir  
sondern  
geschickt,  
ie ganze  
Lichte  
scheint

immer in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den alten gethan haben. Es wäre unglücklich, wann man es sich daran mangeln ließe, weil die theatralische Vorstellung allzukostbare Zurüstungen erfordert, und zu viel Zerstreungen verursacht. Lasset uns die lebhafteste Vorstellung, die vom Schauen entsteht, beyseite setzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Erholungsstunde an dem Hulte sitzt; wenn man gleich die Leser selbst entbehret, welche für den Ernst der öffentlichen Geschäfte, der Staatssorgen, zu bequem oder zu flüchtig sind.

Wenn bey der lebendigen Vorstellung auf der Schaubühne die Wirkung der Schauspiele nicht sehr geschwächt werden muß, so braucht es eine außerordentliche Kunst, zu verhüten, daß die Täuschung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird sie durch die ungeschickten Decorationen verdorben, besonders in unsern Theatern, die gegen die griechischen und römischen nicht viel besser als Quacksalverbühnen sind! wie viel Arbeit hat nicht die Phantasie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechische und unrömische Gewand, durch die Miene der Schauspieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelöst werden soll! Da die Einbildung im Cabinet nicht so von allen Seiten überfallen wird, so kann sie sich mit ganzer Kraft in die Stellung der Personen hineindenken, ihre Miene und Gestalt sich bilden, und so kann sie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anspruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es sich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunstgriffe verwerfen, welche nothwendig sind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtsinnige Leidenschaft, durch schwindlichten Unsinn, durch abentheuerliche Begegnisse, sich einnehmen lassen. Er hat Episoden, zu sich gerissene Personen, Verwicklungen, gezwungene Zusammenkünfte, nicht schlechterdings nöthig; er darf warten, bis sie ungefucht aus der Geschichte hervorfallen.

Dieses Drama darf sich nicht mit Angst an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht so viel Dinge zusammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantasie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu versetzen. Hier ist nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht so durchschnitten seyn, damit er lebhaft werde; er mag sich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leser ruhiger, und seinen Gedanken überlassen ist.

Die Leser, die man diesem Drama wünscht, sind populare, patriotische Personen, in deren Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrückt sind. Der Poet hat denn aber nöthig, die Springfedern der Menschlichkeit, die Triebräder des gesellschaftlichen Lebens spielen zu lassen. Die Springfedern, die in jedes absonderlichen Menschen Herzen liegen, die auf seine besondere Person wirken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand statt.

In den Stücken, die für das Theater gewidmet sind, in welchen der Poet seine Personen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt,

läßt, bekommt der Zuseher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politische Schauspiel ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln, die allgemeine Glückseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfaßt, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyn, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Muth der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu, den Fanatismus dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. In diesem muß man nur Epicurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieser Art, die man sich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgend eine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerspielen hat ein allgemeines Interesse Platz, der Hauptton hat etwas größers; etwas andringenders, als man in Racimens und selbst in Corneillens Stücken findet. Der Standpunkt im Mahomed ist eine Umkehrung, die sich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chinesischen Weisen ist der Hauptpunkt der Untergang des ältesten Reiches. In dem geretteten Rom

ist der Standpunkt selbst die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle diese großen Gesichtspunkte sind für den gewöhnlichen Menschen so entfernte Dinge, daß sie nicht starken Eindruck auf ihn machen. Einer von den französischen Menschen hat es gerade zugestanden: „was für großen Antheil, sagt er, soll ich an der Rettung Roms nehmen? Einer Republik? wie weit her, wie unbekannt ist das! Mein Herz kennt nur die Personen in den Staaten. Die Staaten sind ihm nichts.“ Erinnern wir diesen Menschen, daß er das Vaterland ins Auge fassen müsse, so sagt er uns, das Vaterland sey nur ein schöner Name, und es ist viel, wenn er uns eingestehet, daß dieser Name nicht ohne allen Eindruck sey.

Der Enthusiasmus in der Liebe macht auf dem Schauplatz große Eindrücke, weil er ein individuelles Objekt hat, ein besonderes Interesse, welches eine Privatperson leicht zu ihrem eigenen macht. Vaterland und Rechte der Menschlichkeit sind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenschaft gerathe.

Lasset uns zu den starken Seelen, die dem Staatsenthusiasmus unterworfen sind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrückung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäsar, Catilina selbst mögen solche Seelen gehabt haben. Es giebt witzige Köpfe, die nur bey diesen berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdecken. Sie sehn bey Cicero nicht so viel davon, wie bey Augustus. Voltaire selbst hat dem Cicero sie in geringerm Grade gegeben, als er sie wirklich hatte. Aber wie viele Universitätsgelehrte schätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geschrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenschaft, wenn sie gleich bey wahrhaft starken Seelen

sprach  
at den  
ich um  
der Lo-  
nnern  
kleinen  
noth-  
ehmen,  
Leiden-  
Insinn,  
e, sich  
isoden,  
erwirk-  
künste,  
r darf  
us der

ht mit  
s und  
icht so  
, die  
halten.  
amkeit  
n Zim-  
h vom  
eutigen  
rsehen.  
gen ar-  
icht so  
lebhaft  
en Zeit  
uhiger,  
ist.  
Drama  
otische  
rn die  
rtlichen  
et hat  
zfedern  
bräder  
elen zu  
die in  
Herzen  
Person  
g, und  
Thea-  
en der  
arterre  
denfen  
läßt,

len bis zum Enthusiasmus gestiegen ist, sich nicht in schwindliche Entzückungen ergießt, oder sich aus sich selbst verliert, in pectoribus cultæ mentis ira confidit, feras quidem mentes obsidet, eruditas prælabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten sich nicht in den Sinn kommen lassen, in ihren tragischen Erschütterungen diese erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, sich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerst selbst eine große Seele haben, um nicht zu diesen hinunter zu steigen, und nicht Stärke zu schreiben, die man in den Lebensstagen des Dichters bewundert. Wer will schreiben, was man erst lange nach unserm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegsam, selbst zwischen den Scenen vom Atreus, Fleurettes zu leiden.

Wer für solche Nationen schreibt, hat die Springsfedern der Liebe schlechterdings nöthig; und wir sehen, daß die Poeten sie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindische Verfeinerungen und metaphysische Zergliederungen in kändelndes Nichts aufzulösen, sondern sie auf einen Grund der Gewaltthätigkeit und des Unsinnns zu erhöhen, daß sie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie lassen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe spielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat ist immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen verathschlaget, widerloget, moralisirt wird, sind ihrem Parterre unausfeplich: dieses ist das Anstößigste,

was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmem Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr kühles Geblüte, mehr Ernst und gesetztes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müssen bekennen, daß Catos Tugenden nicht so beschaffen sind, daß sie sich einer weibischen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Ansehn einer zwanglosen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden sind durch die Erziehung und die Uebung nicht so tief in das Gemüth der Zuseher eingedrückt, daß die Leute sich in seinen Charakter versetzen, und sie für mehr als Kunst, für Geschenke der Natur ansehen könnten. Für heutige Seelen haben sie ein wiedriges zurückstossendes Aussehen; sie sind aufgedunsen und übertrieben, ektigt und steif. Dieser Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit so viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Consulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte diesem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er sollte gewissen Grazien mehr geopfert haben, welche ihm gelehrt haben sollten, dem Laster sanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäsars Grazien Consul geworden, und ausgelassene Begierden wären unter seinem Consulat so sicher gewesen, als unter Cäsars.

## Polonoise.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstück, wonach in Pohlen der dortige Nationaltanz getanzet wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonstücken vorkommt. Es ist in  $\frac{3}{4}$  Takt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10

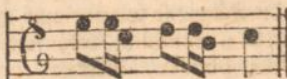
8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Dur-ton ist, schließen. Man hat in Deutschland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoisen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoisen, so wie sie in Pohlen gemacht und geliebt werden, völlig verschieden ist. Deswegen sie von den Pohlen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoise, so wie er mir von einem geschickten Virtuosen, der sich lang in Pohlen aufgehalten hat, beschrieben worden, hier setzen.

Die Bewegung ist weit geschwin- der, als sie in Deutschland vorgetra- gen wird. Sie ist nicht völlig so ge- schwind, als die gewöhnliche Tanz- menuet; sondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoisentaktes aus, so daß eine Menuet, deren erster Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoise, deren erster Theil von 6 und der zweyte von 10 Takten ist, der Zeit nach gleich ist. Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geschieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vor- gehalten wird, nemlich so:



Dieser Tanz hat viel Eigenthümliches in seinen Einschnitten, im Metrum, und in seinem ganzen Charakter. Die Polonoisen, die von deutschen Com- ponisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre pohlische Tänze; sondern werden in Pohlen unter dem Namen des Deutschpohlischen allgemein ver- achtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechszehntel an

eine Achtelnote angehängt, auf fol- gende und ähnliche Art:



Und dieser Gang ist der deutschen Polonoise eigenthümlich. Eben so wenig vertragen die Pohlen folgende halbe Cadenz:



sondern ihre halbe Cadenzen sind auf folgende und ähnliche Art:



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zusammensetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einschnitte sind von 1 oder 2 Takten, und fallen, die größeren auf das letz- te Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Man pflegt sie mit Wald- hörnern, Hoboen u. d. gl. Instru- menten, die bisweilen obligat sind, zu setzen. Heut zu Tage kömmt die- ser Tanz durch die vielen welschen Kräuseleyen, die darin von den Aus- ländern

im So-  
hatten  
Lebens-  
nehmern  
Zweifel  
staats-  
e, mehr  
in ihr

atos  
sind,  
Ration-  
nen an  
Charak-  
Ansehn  
geben.

die Er-  
so tief  
einge-  
seinen  
r mehr  
Natur  
ge See-  
rütstos-  
sgedun-  
nd steif.  
ten ge-  
er, daß  
at erhe-  
möchte  
zu viel  
en Gra-  
che ihm  
er sanft-  
gegnen.  
ner von  
worden,  
wären  
r gewe-

e.  
in Pohl-  
geranzt  
ielfältig  
nstrüken  
gesezt,  
von 6,  
8, 10

ländern angebracht werden, von seiner Majestät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoise folgen, und igo in Polen so gebräuchlich sind, sind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens ist auch die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter, nur macht sie eine besondere Art aus, der man auch einen besondern Namen geben sollte.

## Portal.

(Baukunst.)

Diesen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläste und andrer großen Gebäude. Es unterscheidet sich von der Thür nicht nur durch seine Größe, sondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungeu mit Säulen, oder Pilastern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Haupttheil der Außenseite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinschaftlichen Verzierungeu in Eines gezogen sind.

Es scheint sehr natürlich, daß bey großen Gebäuden bey Haupteingang sogleich das Auge auf sich ziehe, damit man ihn nicht suchen dürfe. Nach der heutigen Bauart ist insgemein an einer oder mehrern Hauptseiten das Portal gleichsam der Augenpunkt, auf den sich alles bezieht. Das Auge fällt zuerst darauf, und von da aus übersieht es hernach die Theile der Fassade. Darum sollte der Baumeister sich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geschmak des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von schlechter toscanischer, oder auch dorischer Ordnung, schicket sich nicht zu einem Gebäude, dessen andere Theile den Reichthum der corinthischen Ord-

nung anzeigen; so wie ein in seinen Verzierungeu sehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine so natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man sieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunst verschwender ist, da das übrige nichts, als eine sehr einfache und bescheidene Baukunst zeigt. Diesen Fehler haben auch die Baumeister mittlerer Zeiten an den sogenannten Gothischen Kirchen begangen. Wann der ganze äußere Umfang der Kirche noch so einfach und einigermaßen baurich ist, findet man doch bisweilen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es scheint nicht, daß die Alten etwas von dieser Art in ihrer Baukunst gehabt haben. Da ihre großen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenstellungen umgeben gewesen, oder an der Hauptseite vorgesezte Säulenlauben hatten; so zeigte sich an der Außenseite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwischen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloßer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius sieht.

## Porticus.

(Baukunst.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenstellungen ruhet. Es ist in den Artikeln Bogenstellung und Säulenlauben davon gesprochen worden.

## Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemälde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung

Bildung zeigt. Es ist eine nicht erkannte, aber gewisse Wahrheit, daß unter allen Gegenständen, die das Auge reizen, der Mensch in allen Absichten der interessanteste ist. Er ist das höchste und unbegreiflichste Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie so zu bilden geußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen sittlichen Charakter sehen läßt. Daß wir nicht beym Anblick eines Menschen voll Bewundrung und Erstaunen stille stehen, kommt bloß daher, daß die unablässige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menschliche Gestalt und das Angesicht des Menschen selbst, für gemeine, unachtsame Menschen nichts, das sie zur Aufmerksamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit sich nur einigermaßen wegsetzt, und beständig vorkommende Gegenstände noch mit Aufmerksamkeit und Nachdenken ansehen kann, dem ist jede Physiognomie \*) ein merkwürdiger Gegenstand. Wie ungegründet den meisten Menschen die Physiognomik, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag; so ist doch nichts gewisser, als daß jeder aufmerksame und nur einigermaßen fühlende Mensch, etwas von dieser Wissenschaft besitzt; indem er aus dem Gesicht und der übrigen Gestalt der Menschen etwas von ihrem in demselben Augenblick vorhandenen Gemüthszustand mit Gewißheit erkennt. Wir sagen oft mit der größten Zuversicht, ein Mensch sey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtsam u. s. f. auf das bloße Zeugniß seines Gesichtes, und würden uns sehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widersprechen wolte. Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen,

\*) Eigentlich Physiognomie.

Zweyter Theil.

vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenstand unsrer Kenntniß wichtiger für uns seyn kann, als denkende und fühlende Seelen; so kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Mensch nach seiner Gestalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, dessen wir oben gedacht haben, beyseite setzen, der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände sey.

Ich habe vor nöthig erachtet, diese Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu sagen habe, vorangehen zu lassen; weil das, was ich zu sagen habe, sich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Portraitmahler im Spas einen Seelenmahler nennt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler ist?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemälde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir so gar im Portrait meistens besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: Zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.

St

Hieraus

seinen  
ebaude,  
trägt.  
wird  
swellen  
aller  
schwen-  
als ei-  
e Bau-  
haben  
Seiten  
en Kir-  
ze auf-  
so ein-  
sch ist,  
größte  
chthum

iten of-  
f Gau-  
bet. Es  
ung und  
en wor-

er Nehn-  
gemacht  
besichts-  
bildung

Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Malerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruck, der wichtigste Theil des historischen Gemähltes wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr wirklich aus der Natur genommener Physionomie in den Gesichtern ist. Eine Sammlung sehr guter Portraite ist für den Historienmaler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdrucks.

Der Portraitmaler interessirt uns durch seine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menschen bekannt macht. Ist er selbst ein Kenner der Menschen, und dieses ist gewiß jeder gute Portraitmaler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu sehen, so ist jedes gute Portrait, selbst von unbekanntem Personen, ein merkwürdiger Gegenstand für ihn. Er wird, so wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menschen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn interessiren, wenn die Urbilder ihm persönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt sind.

Hiezu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung, Personen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt sind, aus ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trifft, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäftigt hat, zu sehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato,

Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmalen befriediget werden.

Zu dem allem kommt noch, daß diese Malerey ein sehr kräftiges Mittel ist, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern sittlichen Beziehungen zwischen uns und unsern Vorfältern, und den daher entstehenden heilsamen Wirkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen wirklich noch unter uns sähen. Ich habe im Artikel Opera\*) ein Beyspiel angeführt, woraus zu sehen ist, daß ein Portrait beynabe eben so starken Eindruck auf den Menschen machen kann, als die Person selbst. Und aus einer neuern Anekdote kann man sehen, was für wichtige Wirkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Montluc Bischoff von Valence in Pohlen ausgeheilt hat, viel beygetragen habe, diesem Prinzen die Pohlische Krone zu verschaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der versuchten St. Bartholomäus Mordnacht gewesen, völlig benommen haben soll.

Darum verdienet dieser Zweig der Kunst so gut, als irgend ein anderer mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmaler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn, Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammenstreffen, um einen Portraitmaler wie Titian und Van Dyl waren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur

Lau-

\*) S. 357.



Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmaler besitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehört, und gelernt werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physionomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß ein jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringsten Eindrücke richtig fassende und beurteilende Vorstellungskraft dazu gehört, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmaler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will, muß Dinge, die andere Menschen kaum dunkel fühlen, wenigstens in einem ziemlichen Grade der Klarheit sich vorstellen; da er sie im Gemälde nachahmen muß, kein Mensch aber das nachahmen kann, was er sich nicht klar vorstellt. Das Feuer oder die sanfte Särlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfsinn oder die Trägheit des Geistes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — Wer kann uns sagen, wie sich dieses alles auf dem Gesichte zeige? Der Portraitmaler muß es bestimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von umgekehr.

Wer nur diesem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben so viel seltene Gaben des Genies erfordert werden, als zu irgend einer andern Kunst, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physionomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum vertragen

können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen scheint.

Wenn kann man von einem Portrait sagen, es sey vollkommen? Ich getraue mir nicht, diese Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenschaften eines solchen Gemählde's will ich suchen anzuzeigen.

Das erste ist, daß die wahren Gesichtszüge der Personen, so wie sie in der Natur vorhanden sind, auf das Wichtigste und Vollkommenste mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblick anders ist, vermittelst richtiger Zeichnung dargestellt werden. Es geschieht ofte, daß ein Mensch einige Minuten lang Züge in seinem Gesichte zeigt, die dem Charakter seiner Physionomie überhaupt beynahe entgegen sind, wenigstens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmaler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Physionomie natürlich, und so zu sagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Denn muß die Kopfstellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Gesichte zeigt, übereinstimmen. Jeder aufmerksame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menschen sich in der Haltung der Kopfs, in der ganzen Stellung, und Gebekung des Körpers, zeigt. Dieses muß nothwendig mit der Physionomie übereinstimmen, und es würde höchst anstößig seyn, einem sanftern und bescheidenen Gesichte, eine freche Kopfstellung zu geben.

In Ansehung des Colorits, hat der Portraitmaler nicht nur die allen Malern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht besonders zu sprechen ist; sondern er muß

muß den Ton der Farbe, und das besondere persönliche Colorit seines Urbildes richtig zu treffen wissen, und ein Licht suchen, das sich dazu schicket. Einige Gesichter wollen in einem mehr gedämpften Lichte gesehen seyn; einigen thun etwas stärkere, andern kaum merkliche Schatten gut. Dieses alles muß der Mahler zu empfinden im Stande seyn. Ueberhaupt muß das Licht so gewählt seyn, daß das Gesicht sein eigentlicher Mittelpunkt ist, und die Stelle des Gemähltes wird, auf die das Auge immer zurück geführt wird. Das Ausserordentliche in dem Lichte, so wie Rembrand es ofte gewählt hat, wollten wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr Van Dyks Art studiren und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler sich davor hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkle Massen im Portrait erscheinen. Die vollkommenste Einheit der Masse thut da die beste Wirkung, und schafft die von Kennern so sehr gepriesene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo ist; damit man sich der ruhigen Betrachtung der Gesichtsbildung ganz überlasse.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesicht muß im Portrait gar nichts aufkommen, dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er mit dem Geschmat der schlauesten Zublerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöht. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife, und sich dort

verweile, je besser wird sein Portrait seyn. Die französischen Mahler, die insgemein sehr viel Geschicklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahlrischen Wurf darin suchen, den Portraitschaden. Ich gestehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu widmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meisten lassen es sich nur allzusehr angelegen seyn, den Personen in Zeichnung und Farbe etwas zu schmeicheln, das ist, beydes etwas zu verschönern. Wenn man damit sagen will, daß gewisse zum Charakter der Physionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, sollen übergangen werden, so mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann sogar in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, streng, oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig seyn, wie es sich im Urbild zeigt. Dieses hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler derselben zu verbessern, und Harmonie zu beobachten, wo sie in der Natur etwas vernachlässiget worden ist. Etwas muß das Helle immer übertrieben seyn. Denn die Zeit stimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und denn hängen auch die Portraite meistens so, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Der

Der Holländer Ten. Kate giebt \*) den Rath, die Person etwas entfernt sitzen zu lassen, damit verschiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur schönen Natur gehören, dem Auge des Malers entgehen. Der Rath könnte gut seyn, wenn nicht eben so viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unsichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörige Kleinigkeiten, in deren genauer Darstellung ein Denker und Seybold ein großes Verdienst suchten, kann ohnedem ein Maler von Geschmak leicht vermeiden.

Man hat ofte eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhezahlen soll? Gar viel Liebhaber raten zum ersten, und schätzen die sogenannten historischen Portraits am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthsstimmung über die ganze Physiognomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Person in diesen Umständen. Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistens in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Person während einer gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeigt: ist dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.

In Ansehung der Kleidung ist der Geschmak sehr verschieden. Mich dünkt, es sey das beste, daß man sich nach dem Ueblichen richte, und jeden so male, wie man ihn zu sehen gewohnt ist. So gern ich ein wahres

\*) In der Vorrede der Uebersetzung des Richardsons.

Portrait vom Cicero haben möchte, so würde dieser Römer in einer griechischen, oder persischen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; so wenig als ich den Sokrates in der römischen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Absicht auf uns, eben so denken wird, so scheint es, man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.

## P o f i r l i c h.

(Schöne Künste.)

Es kommt mir vor, als wenn die meisten Menschen zwischen wirklichen Poffen und dem Pofirlichen einen Unterschied machten, und unter dem letztern Namen ein gewisses niedrig Lächerliches verstehen, dessen Gebrauch nicht ganz aus den schönen Künsten zu verbannen ist, da die Poffen darin durchaus nirgend zu dulden sind. Diese sind Bestrebungen der niedrigsten Narren, denen es an allem Wis und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menschen, deren ganzer Gesichtskreis nicht über das hinausreicht, was die unterste Classe der Menschen sieht und weiß, in ihrer Einfalt, es sey aus Laune, oder aus Unwissenheit, lächerliche Dinge thun, oder sprechen, die ihnen natürlich sind, so möchte dieses ungefehr so etwas seyn, das man pofirlich nennt. Dieses Pofirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre also das, was in den schönen Künsten zu brauchen seyn möchte. Ein pofirlicher Kerl war unfreutig Sancho Panza, und ich denke, es werde kein Mensch von Geschmak sich scheuen, zu gestehen, daß dieser treffliche irrende Stallmeister ihm beynabe so viel Vergnügen gemacht habe, als sein Herr selbst.

Wir können zum Possirlichen auch die Caricaturen, und was ihnen ähnlich ist, rechnen; wo natürliche ins seltsame fallende Fehler auf eine geistreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht gesetzt werden.

Man kann von dem Possirlichen einen doppelten Gebrauch machen, denn es dienet entweder bloß zur Belustigung, oder zur Verspottung gewisser ernsthafter Narheiten. Die es zur erstern Absicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Belustigung und Ergöcklichkeit nennt, von verständigen Menschen nie als ein Hauptgeschäfte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie ist als eine Erfrischung des Gemüths, das durch wichtigere Geschäfte ermüdet, oder zu einer allzu ernsthaften Stimmung gekommen, anzusehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptstoff daraus machen möchten, den die Künstler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben so übertreiben, als die, welche die Lustbarkeit als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menschen ansehen. Nun ist wol keine verständige Nation, wo nicht die Art Menschen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beständiger Lustbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Classe sehr wenig bedeutender Menschen angesehen wird. Darum müssen wir auch, da der Fall ganz ähnlich ist, eben dieses Urtheil von der Classe der Künstler fällen, die das bloß belustigende Possirliche zu einem Hauptstoff der schönen Künste machen.

Es gehöret freylich sehr viel Originalgenie und Scharfsinn dazu, im Possirlichen so glücklich zu seyn, als Plautus Cervantes in dem Don Quichotte, Butler in seinem Hudibras, oder Hogarth in seinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die schönen Künste noch eine höhere Be-

stimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und witziger Art Gelegenheit sich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunst ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der Kunst halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Possirlichen dadurch werden, daß es zur Verspottung gewisser wichtiger Narheiten, politischer, sittlicher oder religiöser Schwärmerereyen, die unter den Menschen große Verwüstung anrichten können, mit viel Nachdruck kann gebraucht werden. Einen Menschen, der nur noch etwas von Ehrliche hat, kann nichts empfindlicher seyn, als in einem possirlichen Lichte zu erscheinen; weil es gerade die verächtlichste Seite ist, in der sich ein Mensch zeigen kann. Mancher scheuet sich viel weniger davor, daß er für lasterhaft, als daß er für possirlich gehalten werde. Ein Künstler, der sich diese Bestimmungen der Menschen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um sie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon schon anderswo auch gesprochen. \*)

## Postament.

(Baukunst.)

Wird auch Basement geschrieben. Eine regelmäßig verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vasen, oder andre Werke der Bildhauer gesetzt werden. Das Postament ist für dergleichen Werke, was der Säulensstuhl für die Säulen ist. Man macht sie so wol viereckigt, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber bestehen sie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Postaments, der auf dem Fuße steht, und dem Kranz, der gleichsam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz bestehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Postament mehr

\*) E. lächerlich; Parodie; Spott.

oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat ofte die Figur eines Würfels, und wird alsdenn auch mit diesem Namen genennt: meistens aber übertrifft seine Höhe die Dike. Ofte werden an den Postamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit historischem, oder allegorischem Schnitzwerk verzieret. Die runden Postamente findet man ofte mit aufgeschlagenen Vorhängen einer sehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geschmack scheineth für das Postament Einfalt, als eine Haupteigenschaft zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptsache, dem dar- auf stehenden Bild abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerstreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich seyn, da historische, oder allegorische Vorstellungen in flachem Schnitzwerk, an dem Würfel des Postaments, deren Deutung auf die Statue geht, sehr wol angebracht sind.

## P r a c h t.

(Schöne Künste.)

Man lobt gewisse Werke der schönen Künste wegen der sich darin zeigenden Pracht. Deswegen scheineth das Prachtige eine ästhetische Eigenschaft gewisser Werke zu seyn, und wir wollen versuchen, den Begriff und den Werth desselben hier zu bestimmen. Ursprünglich bedeutet das Wort ein starkes Geräusch; deswegen man in dem eigentlichsten Sinn dem Donner einer sehr stark besetzten und feyerlichen Musik, Pracht zuschreiben würde. Hernach hat man es auch auf sichtbare und andere Gegenstände, die sich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Aussichten auf Landschaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und

die Vorstellungskraft stark rührend ist. Es scheineth also, daß man ite überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verstehe, in so fern sie in einem einzigen Gegenstand vereiniget sind; eine Mannichfaltigkeit solcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe stark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der leblosen Natur, in den erstaunlichen Aussichten der Länder, wo hohe und große Gebürge sind. Daher nennt auch jedermann diese Aussichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verschiedene große Parthien von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenstände des Gesichts sind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Massen, darin aber Mannichfaltigkeit herrscht, prächtig. Gemälde sind es, wenn sie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben solchen Massen von Hellem und Dunkeln bestehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Weite die gewöhnlichen Maße überschreitet; sondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es scheineth, daß zu einer solchen Pracht etwas mehr, als die stille, einfache Größe solcher Massen, wie die ägyptischen Pyramiden sind, erfordert werde.

In der Musik scheineth die Pracht, sowol bey geschwinder, als bey langsamer Bewegung statt zu haben; aber ein gerader Takt von  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{2}{4}$  scheineth dazu am schicklichsten, und kleinere Schritte des Taktes scheineth der Pracht entgegen. Dabey müssen die Stimmen sehr stark besetzt seyn, und besonders die Bässe sich gut ausnehmen.

men. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abschnitte müssen eine gewisse Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu schnell abwechselnd seyn.

In den Künsten der Rede scheint eine Pracht statt zu haben, die nicht bloß aus der Größe und dem Reichthum des Inhalts entsteht, sondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prachtvolle Gegenstände können gemein und armselig beschrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranstaltetes, und es scheint, daß ohne einen wol periodischen und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößerte Worte, keine Rede prächtig seyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch solcher Verbindungs- und Beziehungsörter, wodurch die Aufmerksamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiste zur Pracht bey. Also, sagt er — Jetzt erhebt er sich — Nun beginnt das Getümmel — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Redepracht, wenn die Hauptgegenstände, von denen die Größe herrühret, erst jeder besonders mit einigem Gepränge vordem Gesicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Wirkung davon sehen läßt. So ist Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des V Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr so angefangen haben: „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; sie auf Wagen, er zu Fuße“ u. s. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu lassen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Gesicht zu fassen, und uns in große Erwartung zu setzen, beschreibet erst umständlich und mit merklicher Veranstaltung den Diomedes. „Aber

dem Diomedes, des Tydeus Sohn, gab ihm Pallas Athene Kühnheit und Muth u. s. w.“ Nachdem wir diesen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und seinethalber in große Erwartung gesetzt worden, läßt er nun seine Gegner ebenfalls feyerlich aufsteten. „Aber unter den Trojanern war ein gewisser Dares — Dieser hatte zwey Söhne u. s. w.“

Von dieser Pracht in dem Vortrag ist die, welche in der Materie selbst liegt, verschieden. Der Inhalt der Rede bekommt seine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorstellt, und darin übertreffen die redenden Künste die übrigen alle. Welcher Mahler würde sich unterstehen, in einem Gemälde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Mesjade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verstand und die Einbildungskraft nur fassen mögen, kann durch die Rede in ein Gemälde vereinigt werden.

Die unmittelbare Wirkung der Pracht ist Ehrfurcht, Bewunderung und Erstaunen. Die schönen Künste bedienen sich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menschen mit diesen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politischen und gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, ist die Pracht nothwendig; weil es wichtig ist, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenstände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlaßt werden. Da aber der Eindruck, den die Pracht bewirkt, wenig überlegendes hat; so ist es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, ist, was Horaz sumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anlässen gewisse bestimmte und zu besonderm Endzweck abzielende Vorstellungen zu erwecken sucht; so muß man mit der Pracht

Pracht dasjenige zu verbinden wissen, was diese besondere Vorstellungen mit gehöriger Klarheit zu erwecken vermögend ist. Man lieft in der Geschichte der mosaïschen Gesetzgebung, daß durch Donner und Blitz das Volk zu Anhörung des Gesetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorstellungen, die man bey gewissen Gelegenheiten erwecken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe, ist bloßes Geprång, das sogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuftem Reichthum gleichsam erzwingen will, thut nur schlechte Wirkung. In Venedig sieht man eine Kirche, die den Namen Sta. Maria Zobenigo hat, wo an der Aufsenseite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk ist. Dies ist ein erzwingener Reichthum, der bloß ermüdet, und nie die Wirkung der wahren Pracht haben kann.

### Präludiren; Präludium.

(Musik.)

Die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spielen, um dadurch die Versammlung zur Anhörung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey spielt, Präludium genannt. So geschieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf seinem Instrument präludirt. Da mir über diese Materie ein Aufsatz von einem sehr geschickten Virtuosen zugestellt worden, so will ich denselben hier ganz einrücken.

„Das Präludiren ist hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geschieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem

Choral, den die Gemeinde singt. Im letztern Falle liegt dem Organisten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuspielen. Hat der Organist nun Zeit und Geschicklichkeit, so fängt er mit einem Vorspiel an, worin in einem der Kirche anständigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrückt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfassung vorbereitet wird, worein das Lied sie setzen soll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieselbe mit Sätzen aus dem Vorspiel. Dieses erfordert nun große Einsichten und Fertigkeit in die Versekungen der Contrapunkte, ohne welches der Organist die Verbindung seines Vorspiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkstelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verschiedene Stücke machen, oder abgedroschene Sätze hören lassen, die sich zu jedem Vorspiele, und zu jedem Chorale schiken, welches unangenehm ist.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf diese Art, ob sie gleich die gewöhnlichste und die schicklichste ist, den Ausdruck zu befördern, worauf aber von den Organisten selten gesehen wird. Alle mögliche Kunststücken, die über einen Choral zu machen sind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla stretta, wo alle Verse der ganzen Strophe sich zu gleicher Zeit hören lassen, u. s. w. durchführt) können zu Präludien dienen, wenn der Organist die Geschicklichkeit dazu hat, oder wenn er sie auch vorher aufgeseket, und auswendig gelernet hat. So hat Job. Seb. Bach den Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her &c. mit canonicischen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunst schwerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die

ff 5

alle

alle zu Präludien geschikt sind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den diese Gattung von Composition verursacht, nicht sonderlich schmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich sind.

„Die Präludien vor Kirchenmusiken dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheit haben, ihre Instrumente zu stimmen: daher muß der Organist, wenn die Orgel im Camerton gestimmt ist, sich so lange in D dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind, weil diese Tonart dazu am geschicktesten ist, und dann durch wolgewählte Modulationen in die Tonart übergeben, worin die Kirchenmusik anfängt. Das Geräusch der Instrumente bey solchen Präludien ist Schuld daran, daß hier nicht wol auf den Ausdruck gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Musiken zu präladiren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggierten Accorden ist diesem Instrument am natürlichsten.

„Unangenehm ist es, wenn vor einer aufzuführenden Musik jeder auf seinem Instrumente präladirt, oder sich in Passagen übt. Wer in einem Lande ist, wo diese üble Gewohnheit eingerissen ist, muß sich das Vergnügen, das ihn die Anhörung einer guten Musik gewähren soll, durch tausend Marter erkaufen. Daraus entsteht auch noch das Böse, daß Niemand sein Instrument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das sùrtrefflichste Präludium den Ausdruck, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stücke, die den Namen Präludium führen, auf denen gemeinlich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charakter haben, und selten zu Vorspielen ge-

schickt sind. Oft sind es ganz strenge, oft freyere Fugen, oft sind sie von einer taktlosen Phantasie nur durch den Takt unterschieden, oft auch ist es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beständig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künstliche Art moduliret wird &c. Die besten Präludien sind ohnstreitig die von J. S. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat.“

## P r e s t o.

(Musik.)

Dieses italiänische Wort wird den Tonstücken vorgesetzt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch Prestissimo angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so versteht es sich von selbst, daß diese Bewegung nicht so kleine Takttheile verträgt, als die langsamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, sie mit der ihnen zukommenden Geschwindigkeit zu singen, oder zu spielen, theils weil sie in der äußersten Schnelligkeit, in der sie vorbey gehen, keinen Eindruck machen könnten.

## P r i m e.

(Musik.)

Dieses Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeigt in der stufenweis auf- oder absteigenden Reihhe von Intervallen den ersten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones ist, an. Es geschieht aber bloß, um das Unschickliche der Benennung zu vermeiden, daß diese Octave bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf diese Octave stufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und selten, wie sie eigentlich es sind, Note, Decime, Undecime genennt werden;



den; so bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unschicklichen Ausdruck, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es sich schicket, in diesen Redensarten das Wort Prime, anstatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöht vor, und wird alsdenn die übermäßige Prime genannt. Nicht als ob dieses ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall sey; denn es kommt in keinem Accord vor; sondern diese Erhöhung geschieht bloß im Durchgang, um bey gewissen Fällen die Modulation zu begleiten:



### Profil.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort wird sowol in der Malerey, als in der Baukunst gebraucht. Wer einen Menschen nur von der rechten oder linken Seite so sieht, daß dessen andere Seite ganz vor der dem Auge entgegenstehenden bedekt wird; der sieht den Umriß desselben, nach des Malers Ausdruck, im Profil, und diese Art der Ansicht ist der geraden entgegengesetzt, da man eine Person von Vorne ansieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollständig in das Auge fallen.

Hieraus versteht man auch den Ausdruck, halb und dreypiertel Profil; jener bedeutet die Ansicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, diese

wenn man noch etwa ein Viertel davon sähe.

In der Baukunst bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchschnitt;\*) es sey, daß sie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelnen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeigt demnach die ganze Dike eines stehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorstehenden Theile. In so fern also die Zeichnung nur den äußersten Seitenumriß eines stehenden Körpers anzeigt, ohne etwas von seinen zwischen diesen liegenden Theilen anzuzeigen, wird sie ein Profil genannt. Wenn z. B. in den Figuren der Artikel: attischer Säulenfuß, und Gebälke bloß die Umrisse blieben, alle Querstiche aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des attischen Säulenfußes und eines ionischen Gebälkes vorstellen.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichsten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältnisse unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unstreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen, und an den Profilen der Gesimse und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeister ein empfindsames Auge für gute Verhältnisse habe, oder nicht.\*\*\*) Es ist daher angehenden Baumeistern sehr zu rathen, daß sie sich in aufmerksamer Betrachtung der Profile der berühmtesten Meister sehr fleißig üben, auch andere von schlechten Baumeistern dagegen halten, um ihr Auge an die besten Verhältnisse zu gewöhnen.

### Prolo

\*) S. Durchschnitt.

\*\*) S. Glieder.

Name  
id ze  
abtei  
den er  
Octa  
es ist,  
in das  
u ver  
weilen  
da die  
genden  
er, und  
), No  
it wer  
den;

## Prologus.

(Dramatische Dichtkunst.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über dem Inhalt und die Beschaffenheit des Stücks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft, und vertheidiget sich, oder sein Stück in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspielen der Alten finden wir keine eigentlichen Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiels, als von einem wesentlichen Theil desselben, aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspielen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiels dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Auftritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der englischen Schaubühne ist es gewöhnlich, daß jedes Drama seinen besondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfassers macht, um die Zuschauer in gute Gesinnungen für ihn, oder für sein Werk zu setzen. Auf der deutschen und französischen Bühne sind die Prologen unbekannt.

## Prosa; Profaisch.

(Redende Künste.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein bestimmtes Sylbenmaaß, noch metrische Einschnitte hat, Prosa: \*) und dennoch scheint es, daß der Cha-

\*) S. Sylbenmaaß; Metrisch.

akter des profaischen Vortrages nicht bloß hievon abhänge; weil man auch gewisse Verse profaisch, und einen gewissen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetisch nennt. Die profaische Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechanischen, das in dem Mangel des nach einer bestimmten Regel abgemessenen Ganges besteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdrucks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzelne Wörter und Redensarten, die dem profaischen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten sind. Werden diese in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlen, gebraucht; so nennt man die Prosa poetisch; fehlen sie aber dem Vortrage in Versen, so werden diese profaisch genannt.

Es ist bereits in andern Artikeln gezeigt worden, \*) worin das Poetische der Sprache, in so fern es vom Sylbenmaaß unabhängig ist, bestehe, und daraus läßt sich auch der innere Charakter der Prosa bestimmen. Doch ist dabey zu merken, daß einzelne, hier und da etwa vorkommende poetische Redensarten und Wendungen die Prosa noch nicht poetisch, noch weniger profaische Wendungen die Poesie profaisch machen. Man braucht diese Ausdrücke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieser Charaktere herrschend ist.

Die poetische Prosa, nämlich Gedichte ohne Sylbenmaaß, sind ein Einsfall der neueren Zeit; und es ist verschiedentlich darüber gestritten worden, ob irgend einem profaischen Werk der Name eines Gedichts mit Recht könne beygelegt werden. Ist die Frage fast durchgehends entschieden, und Niemand weigert sich, unsern Gefner, dessen Werke fast durch-

\*) S. Poetisch; Ton.

durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verses desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge sind, davor sich jeder in den redenden Künsten sorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht und vor dem poetischen in der gemeinen Rede. Jenes ist dem Charakter des Gedichts so sehr entgegen, daß auch im prosaischen Gedichte selbst der prosaische Ton ganz widrig wäre: dieses widerspricht dem Charakter der gemeinen Rede eben so, wie wenn man bey der alltäglichen, bloß nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derselben nach festlichem Schmuck einrichten wollte. Wie es abgeschmackte Pedanterie ist, wenn man in den Reden über Geschäfte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges ohne Noth Ausdrücke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wissenschaftlichen gelehrten Vortrag eigen sind; so ist es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetische Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber einmischet: ein Fehler, in den junge für die Sprache der Romane zu sehr eingenommene Personen des schönen Geschlechts nicht selten fallen. Dieses ist aber gerade der Fall junger Schriftsteller, die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmücken. Höchst anstößig ist dieses vornehmlich in dem Dialog der dramatischen Werke, der dadurch seine ganze Natur verlieret.

Ich halte es für wichtig genug, bey dieser Gelegenheit unsere Kunstrichter auf diese Fehler, die nicht selten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich

ihrem Einreißen mit Fleiß entgegensehen. \*) Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar ofte hat sie kein anderes Mittel, sich über die gemeine Prose zu erheben, und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und ofte bloß den Gebrauch gewisser Worte, die eben deswegen, weil sie in der gemeinen Sprache unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es ist freylich nicht möglich, die Gränzen, wo sich das Prosaische des Vortrages von dem Poetischen scheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn sie von der einen oder der andern Seite überschritten werden. Wenn also die Kunstrichter dergleichen Ausschweifungen über die Gränzen gehörig rügen, so gewöhnen sich die Schriftsteller, die sich derselben schuldig gemacht haben, zum sorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geschärft wird, um solche Fehler künftig zu vermeiden.

Verschiedene Kunstrichter haben angemerkt, daß es schwerer sey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben. Dieses scheint dadurch bestätigt zu werden, daß bey mehreren Völkern, so wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunst weit

\*) Man sehe einige gute Erinnerungen hierüber in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften im vierten Stück des X. Bandes auf der 102. Seite.

weit früher eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, als die Prosa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verstandes ist, dessen Wirkungen langsamer und bedächtlicher sind. Es ist eben der Fall, der zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften den sehr merklichen Unterschied hervorbringt, daß jene ofte sehr schnell, diese durch ein ungemein langsames Wachstum zur Vollkommenheit empor steigen.

### Profodie.

(Dichtkunst.)

Unter diesem Worte versteht man gegenwärtig den Theil der grammatischen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beschaffenheit der daraus entstehenden Sylbenfüße hauptsächlich für den mechanischen Bau der Verse, bestimmt. Vor vierzig Jahren schien die Profodie der deutschen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter schränkten sich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meistens nur aus einer Art Sylbenfüßen bestanden. Von diesen selbst brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Ähnlichkeit mit den griechischen und lateinischen Jamben, Spondeen, Trochäen und Daktylen, diese Namen beylegte, und ein mittelmäßiges Gehör schien hinlänglich, diese Füße gehörig zu erkennen und zu unterscheiden. Man sah zwar wol, daß die deutsche Profodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechischen oder lateinischen bestimmte; aber der Unterschied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verschiedene lyrische Sylbenmaaße der Alten in die deutsche Dichtkunst ein-

zuführen, entsunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über diese Materie nicht weitläufig einlassen kann, begnüge ich mich, den Leser auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene prosodische Schriften zu verweisen. \*)

Ich gestehe, daß ich über keinen in die Dichtkunst einschlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu sagen, als über diesen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Profodie der Alten nur auf einen Grundsatz beruhete: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, so wie noch gegenwärtig in der Musik, die Geltung der Noten, von dem Accent unabhängig, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zu folge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die sogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in besondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Diese waren ihrer Dauer nach gerade halb so lang, als jene; beide Arten unterschieden sich gerade so, wie in der Musik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Profodie der Alten gründete sich auf diese Geltung der Sylben, und die mechanische Richtigkeit des Verses kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmessung des Taktes in der Musik ist.

So einfach scheint unsere Profodie nicht zu seyn; denn sie scheint ihre Elemente nicht bloß von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruck herzuziehen; so wie in der Musik eine lange Note im Auf-

\*) Desss Versuch einer kritischen Profodie — Frankfurt am Maayn 1765. 8. — Ueber die deutsche Tonmessung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Druckorts.

Auffschlag zwar eben das Zeitmaaß behalt, welches sie im Niederschlag hat, aber nicht von demselben Nachdruck ist, und in Absicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederschlag, für eine kurze melodische Sylbe gehalten wird. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruck eine innerliche Schwere haben, wie man sie in der Musik ausdrückt. Außer dem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere langen Sylben, der Dauer nach alle von einerley Zeitmaasse seyen, wie z. B. alle Viertel- oder halbe Noten desselbigen Takts; so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonseker hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Gesang ein Zeichen der Geltung beizufügen, sie zeigten bloß die Höhe des Tones an. Ein und eben dieselbe Note wurde gebraucht, das, was wir jetzt eine Viertel- und eine Achtelaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegenden Sylben hinlänglich bestimmt. Wollten unsere Tonseker jetzt eben so verfahren, so würde es ziemlich schlecht mit unsern Melodien aussehn. Daher scheint es mir, daß unsere Prosodie eine weit künstlichere Sache sey, als die griechische. Es ist daher sehr zu wünschen, daß ein Dichter von so feinem Ohr, wie Klopstok, oder Ramler, sich der Mühe unterzöge, eine deutsche Prosodie zu schreiben. Fürtreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopstok bereits ans Licht gestellt, aber das Ganze, auf deutlich entwickelte und unzweifelhafte Grundsätze des metrischen Klanges gebaut, fehlert uns noch, und wird schwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metrischen und des Rhythmischen in dem Gesang völlig entwickelt seyn wird, woran bis jetzt wenig gedacht worden; weil die

Tonseker sich bloß auf ihr Gefühl verlassen, das freylich bey großen Meistern sicher genug ist. Eine auf solche Grundsätze gebaute Prosodie würde denn freylich nicht bloß grammatisch seyn, sondern zugleich die völlige Theorie des poetischen Volklanges enthalten. Einige sehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unserer Prosodie wird man in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, im 1 Stück des X Bandes in der Recension der Ramlerischen Oden, antreffen.

### Provenzalische Dichter.

Sind Dichter, die im XII und XIII Jahrhundert in der provenzalischen Sprache gebichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt sind, und wie es scheint, nicht geringen Einfluß auf den Geschmack und die Ausbreitung der deutschen Poesie in dem sogenannten schwäbischen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen sie, daß ihrer hier besonders erwähnt werde. Folgender Aufsatz über diese Materie ist von unserm Bodmer, der ehemals diesem Theil der poetischen Geschichte besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.

„Die provenzalische Sprache, die in Prooence und Languedok von der lateinischen des Pöbels entstanden, wie die italienische in Italien, und die französische in Orleans, die alle drey von einander unterschieden sind, hat zuerst Scribenten gehabt, die ihr eine gewisse befestigte Gestalt gegeben, und in derselben Werke geschrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Lust ihrer Zeitgenossen gewesen sind. Wiewol wir die Geschichte dieser Scribenten, die hier Mönch von den Inseln Hieres geschrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Cesari besorget hat, nicht mehr haben, so sind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von

von

und  
vorher  
mich  
aufzig  
den  
anger  
dusche

nen in  
Artikel  
liches  
ne ein-  
nöthig  
daß  
einen  
aß die  
so wie  
k, die  
Accent  
ch der  
seyn.  
n nur  
kurze.  
pites,  
ch in  
oder  
i ihrer  
g, als  
en sich  
e hal-  
Die  
ete sich  
i, und  
s Ver-  
i, was  
g des

Proso-  
cheinet  
r Gel-  
Accent  
en; so  
ote im  
Auf-

Proso-  
5. 8. —  
a 1766.  
Wenen

von Nostradame, ein Bruder des Propheten, aus denselben zusammengelesen hat: und es sind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derselben das nöthige Licht geben. Es ist dieselbe, die im Ciro da Pistoia, im Guido Cavacalnte und in den ersten Poeten Italiens herrschte, die ihre Poesie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet sich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat seine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewissenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichts- höfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewissensfragen der Liebe mit der pünktlichsten Sorgfalt untersucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beständigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die Aventure that ihnen die Dienste der Mufen, und der heilige Gral versah sie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an sittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menschliche Grundsätze gebaut, und mit feinem Wis ausgebildet sind. Es ist eine solche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzalischen und der alten schwäbischen Poesie, daß es ganz glaublich wird, zwischen den Poeten beyder Nationen sey ein genauer Umgang gewesen. Die Poesie und die Sprache haben mit dem XIV Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Systems von der Ritterchaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italienischen Sprache, mittelst der fürtrefflichen Scribenten in derselben — beförderten ihren Untergang.“

## Punkt. Punktiren.

(Kupferstecherkunst.)

Der Kupferstecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferstich zu bringen, entweder thut ers durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er sich bloß der einen, oder der andern Art; am öftersten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten stark gehalten werden soll, wird am besten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den sanftesten Schatten gleichsam nur angeflogen seyn soll, wird am leichtesten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferstecher die Gesichter, und überhaupt das Nakende, besonders, wenn nur schwache Schatten darauf sind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieses Punktiren ist also eine Art Miniaturstrich. Es scheint aber, daß die größten Kupferstecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles nicht für gut finden; da sie die Punkte bloß als ein Hilfsmittel brauchen, die schwachen Schatten hier und da zu verstärken, und ihre Haupt Sorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stücke, wo nicht bloß das Nakende, sondern das Ganze bloß punktiert ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlt. Dergleichen Stücke hat man von dem französischen Kupferstecher J. Morin. Bekannt sind auch die bloß punktirten, mit dem Punzen eingeschlagenen Stücke des J. Lutma, unter die er selbst die Worte opus mallei gesetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch längliche Punkte, so wie auch die Miniaturmahler, entweder durch bloß runde, oder längliche Punkte arbeiten. Einzigermassen

gern  
schm  
dure

W  
ner  
halb  
Thei  
will

C  
tief  
men  
Den  
Ste  
wer  
ken

die  
gebr  
Ein  
hoh  
wen  
dem  
ihm  
keit  
und  
über  
ein  
ma  
ma  
hau  
Um  
ze  
und  
tho  
sch

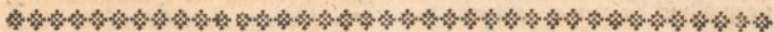
germaassen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.

## Punkt; Punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Tonsetzer die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so setzet er einen

Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel Quverräre erinnert worden.



## Q.

### Quaderwerk.

(Baukunst.)

So nennet man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefalteten Quaderstücken zusammengesetzt sind, oder doch so aussehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können so mit Kalk abgeputzt werden, daß sie wie aus Quaderstücken zusammengesetzt scheinen. Aber die tiefen Fugen müssen schon in die gebrannten Steine eingehauen seyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude sehr hoch ist, an dem ganzen untersten Geschoß, giebt ihm das Ansehen einer großen Festigkeit. Soll das Gebäude sehr massiv und doch prächtig seyn, so kann man über ein Geschoß von Quaderwerk ein Geschoß von dorischer Ordnung machen. Nach dieser Art ist das sehr massive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. In dem Amphitheater in Verona ist die ganze unterste Ordnung von Quaderwerk, und nimmt sich gut aus. Die Catholische Kirche in Berlin, ein feines schönes Gebäude, ist von der Plinthe

Zweyter Theil.

aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von jonischer Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwischen den Säulen, stricht nicht zu stark gegen die ganz unverzehrte Mauer von Quaderwerk ab.

### Quarte.

(Musik.)

Ein Intervall von vier diatonischen Stufen, davon zwey ganze Töne sind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieser Anzahl diatonischer Stufen kommt sein Name, der so viel bedeutet, als die vierte Sayre vom Grundton. Die Quarte entsteht durch die harmonische, oder arithmetische Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwischen zwey gleichstarke und gleichgespannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmonisch mittlere \*) von 8 Fuß setzet, so klinger diese gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdenn klinger die obere, gegen diese mittlere, die Quarte. Setzet man aber

\*) S. Harmonisch.

aber zwischen die Sayten 12 und 6 eine arithmetisch mittlere 9; so klingen sie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr, die Quinte. Hieraus verkehrt man, was die ältern Tonlehrer sagen wollen, wenn sie sagen, durch die Quinte werde die Octave harmonisch, durch die Quarte arithmetisch getheilet.

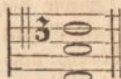
Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton, ist nach der Länge der Sayten wie  $\frac{3}{2}$  zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch  $\frac{3}{2}$  ausgedrückt. Allein da man in der heutigen Musik die einmal gestimmte diatonische Tonleiter für jeden Grundton beybehält, so hat die Quarte auch nicht immer dieses reine Verhältniß von  $\frac{3}{2}$  gegen jeden Grundton. Man kann aus unsrer Tabelle der Intervalle \*) ihre verschiedenen Verhältnisse sehen, wenn sie vollkommen, klein, oder übermäßig ist. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der Tritonus genennet wird, kommt unten an seinem Ort ein besonderer Artikel vor; sie ist eine Dissonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältnissen sich nicht weit von  $\frac{3}{2}$  entfernen. Hieraus läßt sich schon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm consonirendes Intervall, und das nächste an Annehmlichkeit nach der Quinte sey. Dafür ist sie auch von den Alten, ohne Ausnahme immer gehalten worden.

Hingegen findet man, daß die besten neuern Harmonisten sie meistens als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorsichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quartan gänzlich wie Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieses anscheinenden

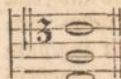
\*) S. Intervall.

Widerspruchs nicht einzusehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entstanden, ob dieses Intervall müsse den Consonanzen oder Dissonanzen zugezählt werden. Und dieser Streit ist bey vielen bis an diese Stunde nicht entschieden.

Und doch scheint die Auflösung dieses paradoxen Satzes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schwer. Alle ältere Tonlehrer sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Theilung der Octave entsiehe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entsiehe. Andre drücken dieses so aus: Die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beyde Arten des Ausdrucks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte, dieser Accord



klinge gut, und folgender



klinge nicht gut. Dieses empfindet jedes Ohr. In

beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenschein zeigt. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe, gegen den Grundton und die Quarte in der Höhe, gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.

Man gesteht, daß im ersten Accord alles consonirend ist. Nun lasse man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wol consonirende Quarte. Im andern Accord lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Accord,



Accord, von dem der unterste Ton weggelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß ist beyde Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Geständniß nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abstehen, für sich allein, ohne Rücksicht auf einen dritten, betrachtet, wirklich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte, an sich betrachtet, unstreitig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.

Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlt, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Dissonanz, nämlich die Quarte genommen hat. So bald man einen Ton und dessen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, so will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; besonders höret es die Quinte \*) gleichsam leise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte statt der Quinte zu hören, die freylich als die Untersecunde, der schon im Gehör liegenden Quinte mit ihr stark dissonirt. Man muß sich also jenen zweyten Accord so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,



wobey das g nur sehr sachte klänge. Daß dieser Accord dissoniren müsse, ist sehr klar.

Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an

\*) G. Klang.

sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annimmt, und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Diese ganz natürliche Auflösung des Räthsels scheint der scharfsinnige Philosoph Des-Cartes schon angegeben zu haben, obgleich der Streit erst nach seiner Zeit recht häufig geführt worden ist. Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt. \*)

Aus diesen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarta toni genennet wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissoniren; weil man bey Empfindung der Tonica, auch deren Quinte, und meistens auch deren Terz einigermaßen mit empfindet, da denn das wirkliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



Gg 2

Auf

\*) Haec (quarta) infelicissima est consonantiarum omnium, nec umquam in cantilenis adhibetur nisi per accidentis et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta sit, quam tertia minor aut sexta, sed quia tam vicina est quinta et eorum hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Carreli Compend. Musicae.

Auf den Niederschlag des ersten der hier gesetzten Takte empfindet das Ohr den wesentlichen Septimenaccord auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erweckt wird. Bey diesem Accord fühlt man also, daß auf die erste Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müsse, und von dieser Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des ersten Taktes in den obren Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieses macht, daß man auch im Basse die Tonica C wirklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauern, weil die Cadenz nach der Absicht des Setzers etwas sollte verzögert werden. Auf diese Weise machen die Töne der obren Stimme gegen den wirklichen Baßton eine Quarte und zwey Serten. Diese Quarte behält hier ihre consonirende Natur gegen den wirklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieses Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen ist, der nothwendig die Empfindung von d ausschließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in seiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm sein wahres Fundament, seine Tonica im Basse fehlet.

Nun vernimmt man bey dem Niederschlag des zweyten Taktes im Basse wieder den Ton G, und dessen Octave im Tenor. Dieses erweket das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C, (die man kurz vorher empfunden hat) in ihre Dominante G. Hier ist also der Baßton G als die Tonica anzusehen, in welche ein halber Schluß geschieht, und das Gehör wird nun von dieser Tonica eingenommen, und empfindet einiger-

maßen seine Quint und Terz mit. Da aber anstatt dieser beyden Intervallen, die Serte und die Quarte wirklich vernommen werden, so müssen sie nothwendig dissoniren; denn nicht sie, sondern die Quinte und Terz des Grundtones sind erwartet worden. Das Eintreten dieser beyden Consonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, desto lebhafter verlangt. Deswegen müssen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes diese beyden Vorhalte, oder Dissonanzen in ihre Consonanzen, die Serte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun ist das Gehör befriediget, und vernimmt wirklich, was es gewünscht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier sind also Quart und Serte, die in dem vorhergehenden Takte consonirten, wahre Dissonanzen, die sich auflösen müssen. Dieses wird nun hinlänglich seyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der consonirenden Quarte, in dem nächsten Artikel besonders gesprochen wird; so will ich hier fortfahren, bloß von der dissonirenden Quarte zu sprechen. So ofte die Quarte zum Dissoniren gebraucht wird, ist sie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle sie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieser Terz desto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, so wie die andern Vorhalte \*) auf die gute Takzeit eintreten, vorherzulegen haben, und ordentlicher Weise auf derselben Baßnote in ihre Consonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung sie erweckt hatte, wie an folgenden Beyspielen zu sehen ist.

Diese

\*) G. Vorhalt.



Diese Quarte kann in dem vorbergehenden Accord, durch den sie vorbereitet wird, als ein consonirendes, oder dissonirendes Intervall vorkommen. Deswegen ist die Art ihrer Vorbereitung keiner besondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflösung ist zu merken, daß sie zwar notwendig in die Terz, deren Stelle sie auf der guten Zeit des Takts einnimmt, heruntretreten muß, daß sie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Basse vorgenommen wird, durch diese Auflösung zur Octave wird. Aber diese ist doch im Grunde nichts anders, als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an dessen Stelle im Basse seine Terz genommen worden, wie aus diesem Beispiel deutlich erhellet:



Hier geschieht ein Schluß nach C, die Quarte löset sich, wie es seyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieser Schluß nach der Absicht des Tonsetzers nicht in seiner völligen Vollkommenheit seyn sollte, so hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, sondern

auf seiner schlechten Zeit die erste Verwechslung seines Dreyklanges genommen, und E statt C gesetzt, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man diese Verwechslung des Grundtones im Basse gleich auf dem Niederschlag vorgenommen, so wäre die Quarte dem Scheine nach zur None geworden, und hätte sich in die Octave des Basses aufgelöst: und eben so wäre sie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederschlag, wenn im Basse G statt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte sich in die Sexte aufgelöst.

Noch in einer andern Gestalt erscheineth diese dissonirende Quarte, wenn sie durch Verlegung aus einer Oberstimme in den Bass kommt; da sie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringer, dessen Bass-ton aber die Terz des wahren Grundtones ist, in welche sich die Quarte aufgelöst hat, wie hier:



Man sieht hier gleich, daß im Basse eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones stehen sollte, an dessen Stelle im Niederschlag seine Quarte, die vorher im Basse gelegen hat, behalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens ist von dem melodischen Gebrauch der Quartensprünge in dem Artikel Melodie gesprochen worden \*)

§ 3

In

\*) S. 231. f.

mit.  
Inter-  
quarte  
müß-  
den  
e und  
wartet  
er bey-  
er ver-  
et und  
lebhaft  
en nun  
eit des  
, oder  
en, die  
Quart  
nd nun  
id ver-  
öwünscht  
langes  
sind als  
m vor-  
wahr-  
en müß-  
änglich  
Quarte  
  
e conso-  
nächsten  
wird;  
los von  
vrechn.  
ffoniren  
nal ein  
stelle sie  
m das  
ngeneh-  
emnach,  
\*) auf  
vherge-  
er Wei-  
in ihre  
ter tre-  
erwekt  
spielen  
  
Diese

In Ansehung einer Folge von mehreren Quartan, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, ist einige Vorsicht zu gebrauchen. Hierüber verweisen wir den Leser auf das, was Herr Kirnberger deßhalb angemerkt hat. \*) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, ist eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Dissonanzen überhaupt angemerkt worden. \*\*)

### Quartsextaccord.

(Musik.)

Unter diesem Namen verstehen wir allemal den consonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist, \*\*\*) obgleich auch noch in andern und zwar dissonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Gestalt des Quartsextaccords und sein Ursprung ist im Artikel Dreyklang hinlänglich beschrieben worden; auch erbhellet aus dem nächstvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts dissonirendes habe.

Hier müssen wir zusehens zeigen, wie dieser Accord von den dissonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterscheiden sey; weil es wichtig ist, daß man sie nicht mit einander verwechsle.

Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um diese Accorde von einander zu unterscheiden.

\*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Gesangs S. 58.

\*\*) S. Dissonanz S. 354. und 359.

\*\*\*) S. Dreyklang; Verwechslung.

Erstlich kommen Quart und Sexte, wo sie dissonirende Vorhalte sind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfordert; †) so ofte man also den Quartsextaccord, auf der schlechten Taktzeit antrifft, ist es der wahre consonirende Quartsextaccord, wie hier:



Im zweyten Takt geschieht auf den Niederschlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man diese wiederholen wollte, so wird sogleich auf der zweyten Zeit des Taktes, der Dreyklang auf G verlassen, und an seiner statt wieder der Accord C in seiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier ist also der Quartsextaccord consonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Bassnote, deren Quart und Sexte in obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung desselben sey. Im erstern Falle ist die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in diesem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeselle; dieses aber geht an, wenn der Bass die Dominante des eigentlichen Grundtones ist. Folgende Beispiele werden dieses erläutern.

†) S. Vorhalt.

In



dissonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern: \*)



Hier kommt in beyden Beyspielen dieselbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im ersten Fall ist sie der wahre Tritonus, dissonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Dissonanz in der Auflösung einen Grad über sich treten; im andern Beyspiel hingegen ist sie nur eine große Quarte, die keiner Auflösung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer so merklich verschiedenen Behandlung desselben Intervalls ist klar genug. Im ersten Beyspiel geschieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die große Terz und die wesentliche Septime bey sich hat, wie dieses beym ganzen Schluß seyn muß. Nun ist durch Verwechslung die Septime in den Bass gekommen. Hier ist nun F die eigentliche Dissonanz, darum tritt es auch einen Grad unter sich. Der Ton h aber im Discant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Dissonanz des Tritonus aufgelöst worden, nicht frey fortschreiten, sondern muß, wie jede übermäßige Dissonanz nothwendig einen Grad über sich treten, weil sie das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Da sie aber im zweyten Beyspiel in ganz anderer Verbindung steht, bedarf sie dort keiner Veränderung. Nämlich in diesem zweyten Beyspiel geschieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber ist im Basse, statt des Grund-

\*) S. Kienbergers Kunst des reinen Sanges S. 59.

tones H, seine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier ist a die wahre Dissonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in so fern das h in der obern Stimme dagegen, wie der Tritonus klingt. Darum treten auch diese beyden Töne einen Grad unter sich; das h im Discant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones bedarf keiner Auflösung, sondern bleibet, als die Quinte des folgenden Grundtones auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieser Ausschweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartsextenaccords wieder zurück, um einige Anmerkungen über seinen Gebrauch zu machen. Dieser Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterscheidet sich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklange nur durch den Basson, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder consonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, besonders der auf der Tonica nicht wol anders, als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden, \*) so giebt der Quartsextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den obern Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu sehr zu befriedigen, oder den Zusammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er ist also besonders im Anfang eines Stücks, wo es nöthig ist, daß zu genauer Bestimmung der Tonart vorzüglich die sogenannten wesentlichen Saiten gehört werden, nützlich zu brauchen. Also dienet dieser Accord zu Verlängerung einzelner melodischer Sätze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen kann man ihn gleich im Anfang, wo das

Gehör

\*) S. Dreyklang.

Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß ersetzt werden, nicht brauchen.

Was aber sonst über den Gebrauch und die Behandlung dieses Accords zu sagen wäre, ist in Herrn Kirnbergers Kunst des reinen Satzes \*) so vollständig angezeigt, daß es überflüssig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wissenschaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieses Werk vor allen andern nöthig hat.

### Quartet; Quatuor.

(Musik.)

Das erste dieser beyden Wörter bezeichnet ein Singestück von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenstücken, auch in Opern vorkommen. Was das Duet für zwey Stimmen ist, das ist das Quartet für viere. Das andere Wort wird zur Benennung der Instrumentaltstücke von drey concertirenden Stimmen, und einem Basse, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in diesen Stücken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkelt, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Construktion, und erfordert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister. Die Stimmen müssen verschieden seyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen; da keine Stimme über die andre herrschen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können; so müssen sie nöthwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechseln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrscht, so müssen doch die andern eine gefällige und zusammenhängende

\*) S. 50 u. f. f.

Melodie behalten. Die Nachahmungen sind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verschiedenheit der Stimmen, nöthwendig entweder einen gar zu sehr einfachen Gesang, dergleichen die vierstimmigen Choräle sind, erforderten, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Paufiret eine Stimme, so muß sie nicht als eine begleitende Stimme, sondern als eine vor sich bestehende Melodie wieder eintreten. Es versteht sich von selbst, daß der Satz dabey vollkommen rein seyn müsse. Man kann ohne Bedenken die in einigen Graunischen Opern vorkommenden Terzette auch als Muster für diese Art anpreisen. Quanz empfiehet als Muster guter Quatuor, sechs Stücke von Telemann, die uns nicht bekant sind. \*)

### Quinte.

(Musik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatonischen Stufen besteht, C-G, daher es seinen Namen hat. Von diesen fünf Stufen sind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwischen zwey um eine reine Octave von einander abstehende Töne, die harmonische Mitte nimmt. \*\*) Dadurch erhält man einen Ton, dessen Verhältniß gegen den Grundton  $\frac{3}{2}$  ist.

Dieses Verhältniß zeigt, daß die Quinte nach ver Octave die vollkommenste Consonanz ausmache, und daß es nicht möglich sey, zwischen einem Grundton und dessen Octave einen Ton zu finden, der so vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton

Gg 5

har.

\*) S. Quanzens Anleitung zum Alt-tennspielen XVIII. Hauptst. S. 45.

\*\*) S. Quarte.

harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß sie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Consonanz ausmacht, weil diese Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones ist.

Wegen der sehr guten Harmonie aber, die dieses Intervall so wol mit dem Grundton, als seiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das ist, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle. \*) Eine Quinte, die schon um das gemeine Comma  $\frac{1}{12}$  zu tief ist, hat schon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen diesen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen. \*\*)

Weil nun unser diatonisches System so eingerichtet seyn muß, daß jeder der verschiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der so viel möglich seine reinen Consonanzen habe; so war bey der Einrichtung des Systems vornehmlich darauf zu sehen, daß jeder Ton seine ganz reine, oder doch beynabe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum System gehörigen Töne seyn; weil sonst die Octaven, die absolut rein seyn müssen, mangelhaft werden würden. \*\*\*)

Aus diesem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das System nach der Kirnbergerischen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den 12 Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine so nahe rein, daß kein menschliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; so daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit

\*) S. Consonanz S. 300.

\*\*) S. Rein.

\*\*\*) S. Temperatur.

bey weitem an keinem Comma von  $\frac{1}{12}$  fehlet. Diese Vollkommenheit habe ich in keinem andern System entdeckt; es sey denn, daß man zugleich gar zu viel sehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulassen wolle, vermittelst welcher alle Quinten beynabe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenstücken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden; weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall H - f oder die dem H zugehörige Quinte, dessen Verhältniß  $\frac{3}{2}$  ist, macht eine schwere Dissonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieses Intervall den Namen der falschen Quinte bekommen, wovon wir hernach besonders sprechen werden.

Die Quinte kann also nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein seyn; nur in einem einzigen besondern Falle hat ein consonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Ursprung, und warum sie als eine Consonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte \*) erläutert, und wie sie von der falschen Quinte zu unterscheiden sey, im Artikel falsche Quinte deutlich gezeigt werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Sitz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintseptaccord vorkommt, ist eigentlich als eine Septime anzusehen, wie aus dem Artikel über diesen Accord zu sehen ist. Wegen der sehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gibt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was

wir

\*) S. Verminderter Dreyklang.



wir von der Octave angemerkt haben, daß man sie in der obersten Stimme mitten im Zusammenhang melodischer Sätze, nicht so oft, als weniger consonirende Intervalle anbringen könne.\*)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenste Harmonie hat, so sind auch in der Fortschreitung des Basses die Sprünge, da die Stimme um eine Quinte steigt oder fällt, diejenigen, die am meisten beruhigen; deswegen werden sie bey Schlüssen, oder Cadenzen gebraucht. Besonders ist der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüssen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in seine Quinte ist es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht.\*\*)

Wenn man also diese Sprünge brauchen will, ohne eine sehr merkliche Ruhe zu bewirken, so muß man nothwendig durch Einmischung dissonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieser Ruhe zernichten.

Die Quinte wird in Absicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stück, oder eine Hauptperiode desselben gesetzt ist, die Dominante genennt.

Es ist vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Consonanzen groß und klein vorkomme, sondern immer in ihrem reinen Verhältniß  $\frac{3}{2}$  oder doch sehr wenig davon abweichend vorkommen müsse. Dennoch findet man nicht selten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen. Deren Ursprung und Beschaffenheit wir erklären müssen.

\*) S. Octave.

\*\*\*) S. Cadenz.

Diese übermäßige Quint ist, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Musik dadurch aufgenommen, daß man gewisse melodische Fortschreitungen dadurch reizender zu machen suchte, daß man anstatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, sich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyspiel zeigt zwey solche Fortschreitungen, die erste durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.



Hier wird im ersten Takt statt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieser Ton das Subsemitonium des folgenden ist, das ihn, als sein kräftigster Leitton, zum Voraus ankündigt. Eigentlich kann man nicht sagen, daß diese übermäßige Quinte eine Consonanz sey: sie dissonirt stark, und erweckt eben deswegen das Verlangen, nach dem darüber liegenden halben Ton.

## Quinten.

(Musik.)

Eine besondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortschreitung nach gerader Bewegung, wovon die Anfänger der Setzkunst, als vor einem der wichtigsten Fehler gewarnt werden.

Es ist nämlich eine Sache, die sich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus umstehenden Beyspiel zu sehen ist:

etwas

von  
ha-  
ent-  
leich  
un-  
ver-  
gna-  
nen.  
man  
isten  
gar  
ucht  
ganz  
I - f  
inte,  
eine  
einen  
nicht,  
ge-  
hat  
n der  
ovon  
wer-

wie  
oder  
n be-  
ender  
ihr  
eine  
rden,  
rläu-  
schen  
n Ur-  
zeigt

lichen  
in die  
ertac-  
s eine  
n Ur-  
en ist.  
Har-  
brund-  
em et-  
was  
wie



Deswegen werden also zwey nach einander folgende Quinten stufen- und sprungweise, auf- und absteigend, als wesentliche Fehler des Sakes verboten. Selbst in entgegengesetzter Bewegung, als so:



werden sie nicht anders, als in sehr vollstimmigen Sachen erlaubt; wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. So gar in den Fällen, wo diese Quinten nicht einmal wirklich gehört werden, sondern sich nur in der Einbildungskraft, da man sie als Uebergänge sich vorstelle, klingen, haben sie diese Wirkung, und werden alsdenn verdeckte Quinten genannt. Sie entdecken sich leicht, wenn man das Intervall der nächsten durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, wie in diesem Beyspiele zu sehen ist. Folgende drey Fortschreitungen:



klingen eben so, als wann die zwischen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:



Also müssen auch dergleichen verdeckte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend ist, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt; so verlieret sie natürlicher Weise auch ihre schlechte Wirkung. Deswegen sind folgende Quintenfortschreitungen gar nicht verboten, weil die mit + bezeichneten Quinten, wie der Augenschein zeigt, gar nicht zur Harmonie des Baßes gehören.



### Quinte (falsche.)

Von diesem dissonirenden Intervall, das die falsche Quinte genannt wird, ist vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entsteht aus der wesentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonika gemacht wird, wenn im Baße durch Berwechslung anstatt dieser Dominante ihre Terz gesetzt wird; nämlich:

wenn

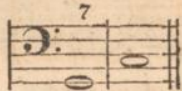
enn  
t ei  
nen  
ihm  
enn  
lin-

noch  
me-  
i sie  
ird,  
der  
vor-  
nen-  
nen-  
der  
om-  
Ter-  
egen  
auf  
was  
sche  
for-  
\*\*)  
Des-

eras,  
m si-  
i ni-  
e ex  
na-  
oni-  
s aut  
hanc  
Dia-  
ndo,  
i sta-  
e una  
i de-  
ciem  
sub-  
inju-  
cum  
e du-  
astu)  
s ad  
nullo  
smo-  
III.

nde.

wenn anstatt



dieses gesetzt wird



oder wo man in dem wesentlichen Septimenaccord anstatt der großen Septime, die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintseptenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, ist.

Aus dem Ursprung dieses Accords der falschen Quinte ist offenbar, daß der Bass im nächsten Accord um einen Grad über sich trete, weil auf diese Weise der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieser Fortschreitung ist die falsche Quinte, wenn sie auch die natürlicher Weise zu ihr gehörige Sexte nicht bey sich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterscheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falschen wohl zu unterscheidende) Quinte vorkommt, seinen Sitz auf der großen Septime einer harten und auf der Secunde einer weichen Tonart hat, \*) so ist seine Fortschreitung

\*) G. Tonart; vermindertes Dreyklang.

beym Schluß nothwendig so, daß der Bass um vier Grade über sich in die Dominante der Tonica, in die man schließen will, trete. Daher sind die zwey Fälle, wo auf derselben Bassnote <sup>5b</sup>, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal, als die falsche Quinte vorkommt, aus der Fortschreitung des Basses leicht zu unterscheiden. Folgende Beyspiele werden die Sache völlig klar machen:



Das hier im ersten Beyspiel die <sup>5b</sup>, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die dissonirende falsche Quinte sey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich ist; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geschehen werde, gebraucht worden. \*) Darum mußte nun der Basson E vier Grade über sich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man schließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erste Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, so würde die Fortschreitung von E drey Grade unter sich gegangen seyn.

Daß die im zweyten Beyspiel vorkommende Quinte <sup>5b</sup> nicht die kleine, sondern falsche Quinte sey, welche die Sexte

\*) Man sehe den Artikel Ausweichung; wo das auf der 118. Seite stehende Beyspiel eines Schlußes nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grunde beruhet, obgleich dort die Bezeichnung und Fortschreitung anders ist.

Septem bey sich haben könnte, ist aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeigt, daß der vorlegte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, seyn müsse, folglich die da vorkommende Quinte, den Quintsextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt ist hieraus auch zu sehen, daß die Quinte, sie sey natürlich klein, oder zufällig, durch <sup>sb</sup> angedeutet, wenn sie auf dem dritten Accord vor dem Schluß vorkommt, die kleine Quinte, und wenn sie auf dem vorletzten Accord vorkommt, die falsche Quinte sey, die sich in die große Terz der neuen Tonica auflösen müsse, da jene einen freyen Gang hat.

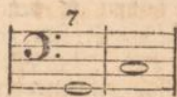
Nach diesen Erläuterungen ist über den Accord der falschen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintsextenaccord im nächsten Artikel gesprochen wird.

**Quintsextaccord.**

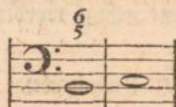
(Musik.)

Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender dissonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeschlagen werden. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird. \*) Er hat seinen eigentlichen Sitz auf der großen Septime, oder dem Subsemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anstatt des hier folgenden Schlußes:

\*) G. Septimenaccord.



diesem macht:

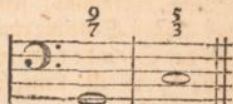


Was also über diesen Accord zu sagen ist, findet sich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord, und was vom Gebrauch der wesentlichen Septime gesagt worden, gilt hier von der Quinte, sie sey die eigentliche, oder die falsche Quinte, weil sie die eigentliche Septime des Grundtones ist.

Wir haben also hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Sexte vorkommen, die von diesem ganz verschieden sind. Nämlich erstlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entsteht, wenn anstatt des wahren Grundtones dessen Quinte in den Baß gesetzt wird. In diesem Accord ist nicht die Quinte, wie in dem achten Quintsextaccord, sondern die Terz des Baßtones die Dissonanz, die Quinte aber ist die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beispiele deutlich erhellet.



Grundbaß:



Zweytens

daß  
ich in  
n die  
Daber  
selben  
kleine  
ls die  
ß der  
ot zu  
spiele  
ma-



b, die  
Drey-  
rende  
ß dem  
Se-  
g na-  
auf  
daß  
behen  
Dar-  
vier  
af die  
man  
hätte  
g des  
hmen  
itung  
egan-

vor-  
leine,  
e die  
Sexte

ung;  
hende  
mol,  
einer-  
rt die  
an-

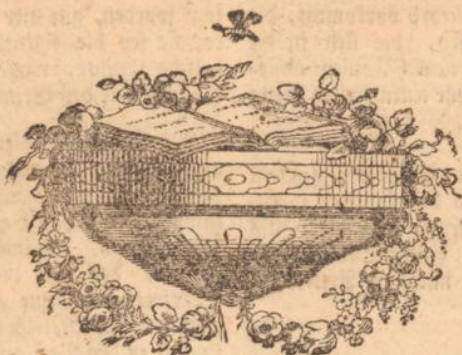
Zweytens kommt in den Werken der französischen Tonsetzer ein Quintseptaccord vor, den sie für einen wesentlich dissonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon ist in einem eigenen Artikel das Nöthige gesagt worden. \*)

\*) S. Seite (Dissonirende).

### Quintetto; Quinque.

(Musik.)

Was die schon in einem besondern Artikel beschriebene Quartette und Quatuor, in Ansehung vier concertirenden Stimmen sind, sind diese in fünf Stimmen. Also kann auch das, was über jene angemerket worden, auch auf diese angewendet werden.



e.  
en 2/3  
Dua-  
enden  
Stim-  
über  
auf

K. W. No 328

