

S.

Sarabande.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstück zum Tanzen. Es ist von ungeradem Takt $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$; fängt mit dem Niederschlag an, und hat zwey Theile, jeden gemeiniglich von acht Takten. Die Bewegung ist langsam, und der Vortrag muß wie in einem ausgezietten Adagio geschehen: übrigens verträgt es alle Satzungen von Noten. Es gehöret zum Charakter der Sarabande, daß sie die Modulation in Töne führe, die der Haupttonart etwas fremd sind; doch muß der Gesang natürlich bleiben. Deswegen erfordert dies Stück schon einen erfahrenen Tonsetzer. Der Ausdruck muß Würde haben, und alles kleine, niedliche muß dabey vermieden werden.

Der Tanz, der spanischen Ursprungs scheineth, ist ernsthafter, als die Menuet; kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden.

S a t i r e.

(Redende Künste.)

Da die Neuern den Namen der Satire, wovon hier die Rede seyn soll, den Römern abgeborget, seine Bedeutung aber so weit ausgedehnet haben, daß sie etwas unbestimmtes bekommen hat; so werden wir am besten thun, wenn wir erst auf die alte Bedeutung zurücke gehen, und hernach aus derselben den Begriff festsetzen, den wir gegenwärtig durch diesen Namen ausdrücken. Ohne auf die zweifelhafte Etymologie zurücke zu

gehen, begnügen wir uns anzumerken, daß die Römer gewissen Gedichten, darin die Thorheiten und Laster einzelner Personen und ganzer Stände scharf, beißend oder spöttlich durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht gesetzt worden, den Namen der Satiren gegeben. Die Satiren des Horaz, Juvenalis und Persius sind jederman bekannt, und können hier als Beyspiele der römischen Satire angeführt werden. Die Römer geben sich für die Erfinder dieser Art des Gedichtes aus. †) Da aber die Namen Satyra, Saturia oder Satira weit älter sind, als Lucilius, so erhellet daraus, daß Horaz nur von der Form der Satire spricht, die er und seine beyden Nachfolger beybehalten haben. Auch Ennius, Pacuvius, Varro und andre haben Gedichte geschrieben, die den Namen Satiræ trugen, aber von einer andern Art waren. Der ausdrücklichen Zeugnisse, die wir so eben angeführt haben, ungeachtet, halten einige Neuere, die Satire für griechischen Ursprungs. Wem mit einer ausführlichen Untersuchung hierüber

†) Horaz sagt vom Lucilius, — fuerit limatior quam rudis et Græcis intacti carminis auctor, und bezeichnet vermuthlich den Ennius dadurch. Quintilian sagt: Satira quidem tota nostra est. Inst. L. X. c. I. und Diomedes schreibt davon: Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Græcos, maledicum et ad carpenda hominum viris, archæ Comediæ caractere compositum; quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen quod ex variis poematibus constabat Satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. Diom. L. III.

über
wir
dem
tire
W
Chun
überl
ach:
End
aus
für r
J
innen
und
Rön
die
und
S
mer
grü
spr
Ken
des
hier
anf
daß
der
au
daß
vo
da
wi
M
m
di
de
E
se
se
n
ä

über gedient seyn mag, den verweisen wir auf Dreydens Abhandlung von dem Ursprung und Fortgang der Satire 1)

Wir wollen die critische Untersuchung dieser Sache den Gelehrten überlassen, und hier nur einige Beobachtungen beybringen, die uns auf Entdeckung der eigentlichen Quelle, aus der dieses Gedicht entspringet, führen werden.

Ich habe bereits anderswo *) erinnert, es sey bey gewissen Festen und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer eine alte Gewohnheit gewesen, die Zuschauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu belustigen. Die Sache selbst scheint mir etwas so merkwürdiges zu haben, daß sie ein gründliches Nachforschen ihres Ursprunges wol werth wäre. Meine Kenntniß reicht dazu nicht hin; indessen will ich das Wenige, was ich hierüber zu sagen im Stande bin, anführen. Lucian sagt ausdrücklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeste ausgemacht haben. Es scheint aber, daß dergleichen bey mehreren Festen vorgekommen seyen. Herodot erzählt, daß bey den Epidauriern an einem gewissen Opferfest der Chor keine Mannspersonen, sondern blos Frauen mit Schimpfwörtern habe anfallen dürfen. **) Hier sehen wir also, daß gewisse Personen, nämlich der Chor, zu erwähnten Schimpf- und Spottreden bestellt gewesen. Es scheint, daß diesem Chor an gewissen Festen besonders aufgetragen gewesen, das Volk auf mancherley Art zu belustigen. Dieses hat allem An-

sehen nach den Ursprung der Comödie veranlasset. Denn wir sehen nicht nur, daß die ältern Comödien des Aristophanes Beschimpfungen bekannter Personen zum Grunde haben; sondern wir finden auch noch in dem Curculio des Plautus die Spuhr der ursprünglichen Art der Comödie darin, daß zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus hervortritt, und den Zuhörern viel schimpfliches vorrückt.

Es ist schwer zu sagen, auf was für eine politische, oder psychologische Veranlassung eine solche Gewohnheit aufgekommen ist; aber wir treffen etwas ähnliches auch bey andern Völkern an. Die saturnnischen Verse der alten Römer, und was Horaz fescenniam licentiam nennt; da ebenfalls bey religiösen Freudenfesten schimpfliche Verse gesungen, oder nur hergesagt wurden; die Schimpflieder der Soldaten auf ihrem Heersführer, die zu der Feyer des Triumphs gehörten, verrathen eine ähnliche Gewohnheit. Hieber rechnen wir auch die Fastnachtslustbarkeiten der mittlern Zeiten, denn wir treffen dabey Poffenreißer an, die jeden, der ihnen in Weg kommt, durch Worte und selbst durch Thaten beschimpften; wovon ich selbst in meiner Kindheit noch Ueberbleibsel gesehen habe. Ich vermurthe so gar, daß dabey etwas gewesen, das mit dem Wagen des Thespis große Aehnlichkeit gehabt. Ein aus jenen Zeiten übrig gebliebenes Wort, das ist allmählig auch unbekannt wird, führt mich auf diese Vermuthung. In meiner Kindheit nannte man in meinem Vaterland ein lustiges Muthwillentreiben bey Zusammenkünften junger Leute, eine Guggelfahre, das ist nach der Etymologie des Wortes, zum Poffenreißer gedungene Narren, die auf einer Karre herumgeführt werden. Bey öffentlichen Kriegesübungen und auch bey andern Feyerlichkeiten

1) Sie ist in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, in dem V Theile, deutsch zu finden.

*) S. Aristophanes; Comödie.

**) Herod. L. V.

lichkeiten ist bis ist an einigen Orten die sehr alte Gewohnheit geblieben, daß ein bestellter Possenreißer mit einer Guggel oder Narrenkappe auf dem Kopf und einer Harlekínspritsche in der Hand, den Zug begleitet, und die Zuschauer beschimpft, ohne daß es ihm übel genommen wird. Und allem Ansehen nach hat dieser bey Festen bestellte Narr den Harlekín und Hannswurst der Comödien veranlassen.

Ich glaube, daß diese Beobachtungen uns einiges Licht über den Ursprung aller Arten der alten Satire geben. Ein noch völlig rohes, dabey etwas lebhaftes und lustiges Volk, weiß sich bey Freudenfesten kein besseres Vergnügen zu machen, als daß die Wichtigsten der Gesellschaft einander durch Anzüglichkeiten zu einem lustigen Streit auffodern, einander verspotten, und dadurch die ganze Gesellschaft belustigen; die denn dafür sorget, daß kein ernstlicher Streit daraus werde. †) Diese, ganz rohen Menschen gewöhnliche Lustbarkeit herrscht noch bis auf diesen Tag überall, wo das noch rohe Volk Lebhaftigkeit und Muth genug, sich lustig zu machen, behalten hat.

Dieses wäre also die erste roheste Gestalt der Satire, deren Einführung sich weder die Griechen, noch die Römer zueignen können; allem Ansehen nach ist sie allen Völkern des Erdbodens, die nicht zu phlegmatisch sind, gemein. So wie sich nun bey einem Volke die allmähliche Verfeinerung der Sitten einfindet, so wird sie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einfluß haben. Als denn entstehen aus dieser ursprüng-

†) Sollte nicht die Anmerkung auch hieher gehören, daß das deutsche Wort Schimpf, durch dergleichen Lustbarkeit auch die Bedeutung des Wortes Spas angenommen hat? Man sagt: im Schimpf und Ernst.

lichen Satire Comödien, oder andre satirische Schauspiele *), oder solche satirische Gedichte, dergleichen Pacuvius und Ennius gemacht, oder die Barronische, oder endlich die Horazische Satire, oder andre Arten.

Man ist gegenwärtig gewohnt, alles satirisch zu nennen, was auf Ver-spottung gewisser Personen, oder gewisser Handlungen, Sitten und Meynungen abzielet.

Man kann also überhaupt sagen, die Satire, in so fern sie als ein Werk des Geschmacks betrachtet wird, sey ein Werk, darin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Gesellschaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine ernsthafte, oder spöttische Weise, aber mit belustigendem Wis und Laune gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden. Wir schließen von der Satire aus die schimpflichen oder spöttischen Anfälle auf einzelne Personen, oder Stände, die bloß von persönlicher Feindschaft herrühren, und Privatrache zum Grund haben. Wir sehen auch nicht, daß die so genannten Silli der Griechen, die eigentliche Schmah- und Nachgedichte waren, die beißenden Jamben des Archilochus, *) die Oden des Horaz, darin er eine Canidia, oder andre Personen feindselig anfaßt, oder endlich die spöttischen Sinngedichte, wodurch Martial sich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt worden.

Auch ist hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meisten andern Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. Sie zeigt sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geschichte, einer Epopöe, eines Drama,

*) S. Archilochus.

ma,
lieres
Quire
Zome
Indes
führt
Comö
Rome
Form
nennt
den N
Erük
keiner
Art
hören

At
benbe
Char
wikel

H
ihr
chun
gend
lich
zugl
öff
die
die,
von
daß
seye
wiel
Ber
wir
ver
sch
Ueb
zu
hut
au
S
Laf
kur
die
nä
luf
die
Z
wi

ma, und so gar eines Liebes. Molieres Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swifts Märchen von der Tomme u. s. w. sind wahre Satiren. Indessen hat der Gebrauch es eingeführt, daß man den Tartüffe eine Comödie, den Don Quixote einen Roman und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem Inhalte nennt. Ist eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern satirischen Stücken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen klassischen Art der Werke des Geschmacks gehören.

Aber es ist Zeit, daß wir diese Nebenbetrachtungen abbrechen, und den Charakter der Satire näher zu entwickeln suchen.

Hier merken wir zuvorderst an, daß ihr Stoff eine herrschende Abweichung von Vernunft, Geschmak, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anständigen Sitten sey, die zugleich Wichtigkeit genug habe, um öffentlich gerüget zu werden, damit die Menschen dafür verwahret, oder die, welche davon angesteckt sind, davon abgebracht werden. Wir fordern, daß diese Abweichungen herrschend seyen; dann ein einziges, oder selten wiederkommendes Versehen gegen Vernunft, Geschmak, Sitten u. s. f. wird keinen vernünftigen Menschen veranlassen, eine Satire dagegen zu schreiben. Aber ein eingewurzelttes Uebel, oder ein solches, das überhand zu nehmen drohet, ist dieser Bemühung schon werth. Wir würden auch unsern Beyfall nicht gern solchen Satiren geben, die Thorheiten, oder Laster einzelner Menschen, deren Wirkung keinen merklichen Einfluß auf die Gesellschaft hat, zum Gegenstand nähmen. Sie dienen zwar zur Belustigung und können unter Werken, die bloß Scherz und Ergözung zum Zweck haben, und die witzige Köpfe, wie Horaz sagt, in voller Muße zum

Spiel vornehmen, *) mit gehen. Hierzu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewissen Gattung Menschen allgemein gewordene Thorheiten, an einzeln Menschen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwäger ist. **) Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und bekommt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch würden wir unter die unbeträchtlichen Satiren die rechnen, deren Inhalt außer der Sphäre der Leser, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht liest; oder wenn ist jemand nach Lucianischer Art, auf die griechische Götterlehre Satiren schreiben wollte. Diese und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen: wir zählen sie in die Classe der bloß scherzhaften Werke, deren einziger Zweck ist, zu belustigen.

Der Endzweck der Satire ist dem Uebel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuern, es zu verbannen, oder wenigstens sich dem weitem Einreißen desselben zu widersetzen, und die Menschen davon abzuschrecken. Denn Privathass, oder Groll macht die Satire emigermassen zum Passquill. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen seyn, da man aus patriotischer Feindschaft gegen große Bösewichte, kein anderes Mittel hat, das Publicum an ihnen zu rächen, als sie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott Preis zu geben. ***) Aber wir sprechen hier überhaupt und nicht von ganz einzelnen Fällen.

Wegen dieses Endzwecks gehöret also die Satire unter die wichtigsten Werke des Geschmacks, und man würde

*) *Cantamus vacui.* Od. I. 6. *Vacui sub umbra lusimus.* Od. I. 32.

**) *Sat. L. I. 9.*

***) *S. Pöcherlich,* am Ende des Artikels.

würde ihr sehr unrecht thun, sie blos in die Classe der scherzhaften und belustigenden Werke zu stellen, denen sie unendlich vorzuziehen ist. Die wahre und wohlausgeführte Satire ist ein höchstschätzbares Werk. Jede im Verstand, Geschmack oder dem sittlichen Gefühl herrschende Unordnung, die sich unter einem Volke, oder unter ganzen Ständen ausbreitet, ist ein wichtiges Uebel, oft viel wichtiger, als eine blos vorübergehende Noth, wodurch die Menschen nur eine Zeitlang ihrer Bedürfnisse halber in Kummer und Leiden versetzt werden. Wie wichtig man sich auch immer gewisse, auf das äußerliche Wohlfeyn eines Volkes abzielende Anstalten vorstellt; so werden wir bey genauerm Nachdenken über menschliche Angelegenheiten allemal finden, daß innere Zerrüttungen, sie herrschen in dem Verstand oder in dem Willen, sehr fürchterliche Uebel sind, die so bald sie eine gewisse Größe und Ausbreitung gewonnen haben, ein ganzes Volk unwiderbringlich ins Verderben stürzen. Gar ofte hat das, was man blos für lächerlich hält, die schweresten Folgen für ein ganzes Volk gehabt. Diese Wahrheit wird keinem nachdenkenden Beobachter der Menschen bey der Geschichte verschiedener Völker unbemerkt geblieben seyn. Wer demnach ein Volk, oder nur einen Stand in der bürgerlichen Gesellschaft, von einer Thorheit, oder irgend einer andern verderblichen Abweichung von dem geraden Weg der Natur und Vernunft, zurück bringen kann, hat ihm eine sehr wichtige Wohlthat erzeiget. Aber von der Wirkung der Satire wird hernach gesprochen werden, wenn wir ihre Art und ihren Charakter näher werden betrachtet haben.

Der Satirenschreiber hat mit dem moralischen Philosophen das gemein,

daß er wie dieser, eingerissene, oder einreißende Schäden des sittlichen Menschen zu heilen sucht; aber in den Mitteln sind sie verschieden. Dieser nimmt den ernsthaften, lehrenden, vermahnenden, warnenden Ton an, stellt das Uebel bisweilen nach seinem Ursprung, bisweilen in seiner allgemeinen Beschaffenheit, oft in seinen schädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Ton des Lehrers, vor. Ganz anders verfährt gemeinlich der Satiriker. Ihn selbst hat sein Stoff entweder in verdrießliche, oder in spottende, oder blos lustig scheinende Laune gesetzt, und diese theilet er seinem Leser mit. Das Uebel, welches er angreift, kommt ihm in gewisser Gestalt und Farbe vor, die jene Laune veranlassen; also schimpft, oder spottet, oder lacht er, und beschreibt seinen Gegenstand nach dem, was darin für seine Laune am meisten auffallend ist. Er verfährt dabey, wie jeder Künstler, sinnlich, nimmt statt allgemeiner Vorstellungen besondere; es ist nicht seine Art, die Thorheit, oder das Laster zu entwickeln, sondern er schildert den Thoren und Lasterhaften nach der Absicht, in welcher er die widrigste, oder seltsamste, oder lächerlichste Gestalt bekommt. Der Satiriker macht sich auch nicht zum Gesetz, sich sehr genau an die Richtigkeit der Zeichnung zu binden, sondern übertreibt auch wol die Sache ein wenig, und giebt ofte eine seiner Laune gemäße Carrikatur, statt der genauen Zeichnung. Dadurch sucht er durch die Laune, in die er seinen Leser versetzt, ihn über die Ausschweifung, die er schildert, verdrießlich zu machen, oder ihn zu Verspottung und Belächelung derselben zu bringen. So unterscheiden sich der Satiriker und der Moralist, bey einerley rühmlicher Absicht, durch die Art der Ausführung.

Freylich

Freylich
in jeder
von ein
gar nie
traten.
bisweil
Moralist
in das
aber di
willig
wenig
terliche
er den
als ei
fährt
durcha
Lachen
einand
der la
vorzu
Wahl
dende
bleibt
griffe
Laster
daß
lächer
stalt
rifer
seiner
schwim
nimmt
den
che t
D
den
zu b
I
nen
von
stan
de
zu t
len
der
auf
kan
die
ibr
nic

Freylieh sind sie nicht durchaus, in jeder Aeußerung einzelner Gedanken von einander so verschieden, daß sie gar nie, einer des andern Bahne beträten. Der Satirenschreiber wird bisweilen in einzelnen Stellen ein Moraliste, und dieser geräth bisweilen in das Fach der Satire. So wenig aber dieser, wenn er auch etwas unwillig wird, sich feindselig zeigt, so wenig nimmt jener den Ton eines väterlichen Lehrers an; auch da, wo er den Thoren belehret, thut er es als ein Zuchtmeister. Die Satire fährt nicht nothwendig in einem Ton durchaus fort; Unwillen, Spott und Lachen wechseln bisweilen darin mit einander ab; doch scheint es, daß der lachende und spottende Ton ihr vorzüglich eigen sey. Der schicklichste Wahlspruch des Satiristen ist: *Ridendo dicere verum*. Nur dieses bleibt immer herrschend, daß die Angriffe auf Unverstand, Thorheit und Laster wirklich feindselig seyen, und daß diese in ihrer widrigen, oder lächerlichen oder schimpflichen Gestalt dargestellt werden. Der Satiriker verfährt wie ein Feind, der seinem Widersacher den Tod geschworen hat, und es so genau nicht nimmt, ob er ihm durch einen geraden Angriff, oder durch Fechterstreich beykomme.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Charakter der Satire überhaupt zu bestimmen.

Diese Gattung erfordert sowol einen starken Denker, als einen Mann von warmem Gefühle. Großer Verstand und Scharfsinn helfen ihm, jede Abweichung von der Natur genau zu bemerken, und richtig zu beurtheilen; sie heben ihn in die Höhe, von der er die Menschen übersehen, und auf ihren Wegen genau beobachten kann. Sein scharfes Auge entdeckt die Folgen der Abweichungen, und ihre Wichtigkeit; er siehet das noch nicht vorhandene Verderben, und wi-

dersehet sich ihm noch zu rechter Zeit. Seine höhern Einsichten setzen ihn im Stande, seinen Mitbürgern die Gefahr, die ihnen droht, und das Uebel, das schon an ihrer Wolsahrt wie ein Wurm im Verborgenen naget, deutlich vor Augen zu legen; er weiß es gerade in das Licht zu setzen, in welchem es den größten Abscheu, oder den stärksten Unwillen, oder die gewisseste Verachtung, oder Spott und Gelächter erwekt.

Die Wärme des Herzens ist seine Muse, die ihn zu dem nützlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune setzt, die dem Thoren so schwer wird. Da er Wahrheit, Geschmak und gute Sitten über alles liebet, so wird ihm auch keine Mühe zu schwer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu vertheidigen.

Diese Eigenschaften aber hat er auch mit andern großen Künstlern und Lehrern der Menschen gemein. Ihm besonders eigen aber ist die Gabe der satirischen Laune. Wenn er wie Heraklitus, über die Thorheiten und Verblendung des Menschen zu weinen, oder auch wie Demokritus nur für sich darüber zu lachen geneigt wäre, so würde er nicht als ein Zuchtmeister öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas scharfe Galle, oder die Lust laut aufzulachen, erfordert. Der Satiriker muß etwas hitzigen Temperaments seyn, daß er sich von der verdrießlichen oder lächerlichen Laune übernehmen, oder dahin reißen läßt; er muß nicht traurig, sondern böß werden, wo er schwere Vergehungen siehet; er muß von dem Narren nicht zu einer trocknen Verachtung, sondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht bloß seinem Verstand ungereimt vorkommen, sondern sich seiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig comischen Gestalt darstellen, darüber er sich nicht still ergötzt, sondern laut lustig macht.

Ist er von solcher Gemüthsart, so wird es ihm zur Lust an der Satire gewiß nicht fehlen, und denn wird ihm auch, wenn er sonst die dem Dichter überhaupt nöthigen Gaben einer lebhaften Schilderung sichtbarer und unsichtbarer Dinge hat, die Ausführung nicht misslingen. Nur ist ihm vorzüglich der feine Wit nöthig, geistreiche Aehnlichkeiten zu finden, und das, was die Thorheit dadurch, daß sie gewöhnlich ist, von ihrem Lächerlichen verlieret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber sehr lächerliche Gegenstände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zweck der Satire bey dem Dichter ein warmes Interesse für Wahrheit, Geschmak und Tugend voraussetzet, und auf der andern Seite, daß Lust zum Spott etwas von Verachtung der Menschen und lachende Laune gemeinlich mit etwas Leichtsinne verbunden sind; so wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas seltenes seyn müsse. Einige gerathen in wirkliche Bosheit, wie Aristophanes und Swift, andere gerathen in Possen, wie Scarron, und suchen bloß uns lustig zu machen. Man wird sich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt sind.

Aber es ist nun Zeit, daß wir den Nutzen dieser Art näher erwägen. Ich getraue mir nicht zu behaupten, daß Bösewichte, Narren und Thoren von einerley Art, gegen die die Satire eigentlich gerichtet ist, sich dadurch bessern lassen, wiewol auch nicht zu läugnen ist, daß mancher von ihnen wenigstens schüchtern gemacht, und in einigen Schranken gehalten werden könne. Die Hauptsache kommt auf die Wirkung an, welche man auf den gesunden Theil der Leser machen kann. Ich habe bereits an einem andern Orte, wo

ich nicht irre, hinlänglich gezeigt, was für gute Wirkung die lachende und spottende Satire haben. *) Von der ernsthaften züchtigenden Satire, kann man mit Grunde dieselbe Wirkung erwarten. Selbst der Bösewicht kann nicht leiden, daß er vor den Augen der Welt gepeitscht werde, und mich dünkt, daß nichts schrecklicheres seyn könne, als öffentliche Schande: sie muß, sowol für den, der sie leidet, als für den, den sie warnt, wenn er nicht völlig aller Empfindung der Ehre beraubet ist, von sehr starker Wirkung seyn. Würde man also zu viel sagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzweck der Satire Genüge leistet, für ein Geschenk des Himmels ausgäbe, womit einer ganzen Nation höchst wichtige Dienste geleistet werden? Ich seye sie als Wächter an, die ihre Mitbürger für jeder sittlichen Gefährdung auf das Nachdrücklichste warnen, und als öffentliche Streiter, die sich jedem eingerissenen Uebel auf die wirksamste Weise widersetzen. Sie vermögen mehr, als äußerliche Gewalt, die nur den Ausbruch des Uebels auf eine Zeitlang hemmet, aber die Wurzel desselben nicht abschneidet. Es wäre wol möglich, Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieses ist für uns zu weitläufig.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine besondere Aufmerksamkeit von Seite der gesetzgebenden Macht, in jedem Staat verdiene. So wie die Selbststrache, in Fällen, wo die Gesetze Genugthuung verschaffen, und das Paspuill, das in Privatfeindschaft gegründet ist, nothwendig in jedem ordentlichen Staat verboten sind, so sollte auf der andern Seite der redliche Satirist von den Gesetzen geschützt werden.

Freylich

*) S. lächerlich S. 106. f. f.

Freylich
sehen sey
vorkämer
Vergehen
aus Uebe
übergeh
wichtige
sicht und
und alle
zu den C
den, ist
sen. I
große Ei
mand, a
sündigt,
seines A
chen Fol
genennt
werden.

Allein
in den ar
ner Gese
lassen.

†) Es
viel
an,
werd
Röm
unge
wart
Länd
sache
wol
so m
nen
nach
groß
nicht
art?
es f
um
de,
je m
nach
ohne
verf
licht
zu k
daß
mit
sch
Ale
Ver
über
den

Zwe

Freylieh würden ihr Schranken zu setzen seyn, die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Uebereilung geschehen, alles vorübergehende Schlummern, das keine wichtige Folgen hat, verdienet Nachsicht und freundschaftliche Erinnerung; und alles Böse, das durch Zuflucht zu den Gesetzen kann gehemmt werden, ist von der Satire ausgeschlossen. Die persönliche Satire würde große Einschränkung erfordern. Niemand, als der aus Bosheit öffentlich sündigt, oder dessen Vergehungen seines Ansehens halber von schädlichen Folgen sind, sollte in Satiren genannt, oder offenbar bezeichnet werden. †)

Allein wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorschlag zu einer Gesetzgebung für die Satire einlassen. Ich wollte nur erinnern, daß

†) Es kommt bey der Personalsatire sehr viel auf den Charakter der Nation an, und hier verdienet angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern persönliche Anzüglichkeiten ungerochen dahingingen, die gegenwärtig in den meisten Europäischen Ländern tödtliche Feindschaft verursachen würden. Es möchte der Mühe wol werth seyn, den Gründen eines so merklichen Unterschieds zwischen jenen alten und den heutigen Sitten nachzuspüren. Verräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Mir kommt es so vor, denn es scheint, daß ein gesetzter Mann um so viel weniger den Tadel empfinde, je mehr er sich selbst fühlet, und je mehr Freyheit er sich selbst nimmt, nach seiner eigenen Art zu handeln, ohne sich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit scheint etwas kleinädhtiges zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Lebensart enge eingeschränkt ist, heftige Feindschaften über Kleinigkeiten entstehen, die unter Personen, die einen größern Kreis übersehen, kaum scheele Mienen würden veranlasset haben,

sie nützlich wäre, zugleich aber, daß sie große Vorsichtigkeit erforderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nutzen seyn, denen, die sich unter uns öffentlich als Richter und Beurtheiler dessen, was im Reiche der Wissenschaften und des Geschmacks vorgeht, einige Grundmaximen in Absicht auf die satirischen Züchtigungen, die sie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzustellen. Doch es scheint, daß man den Mißbrauch eingesehen habe. Es ist an unsern guten periodischen Schriften, worin die neuesten Schriftsteller mit republicanischer Freyheit beurtheilt werden, über diesen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die scharfsinnigen Kunsttrichter von dem ehemaligen Aristophanischen Muthwillen, auf eine bescheidene Beurtheilung zurüke gekommen sind. Einzele hitzige Köpfe, die sich dadurch ein Ansehen zu geben glauben, daß sie mit Muthwillen schimpfen und spotten, wo sie höchstens ihre Meynung mit Bescheidenheit und einiger Furchtsamkeit sagen sollten, muß man ihrem Sinn überlassen, bis sie von selbst verständiger werden.

Wenn man sagt, daß die Satire bey den Römern aufgekommen sey, so muß man es nur von der besondern Art verstehen, welche die Satire in einem kleinen Gedichte, das eine moralische, bald lehrende, bald strafende Rede über die Sitten der Menschen in Versen ist, behandelt. Denn Aristophanes war unstreitig ein Satiriker. Die sehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Casaren haben drey fürtreffliche Dichter in dieser Gattung hervorgebracht. Horaz ist mehr zum Lachen über Thorheiten, als zu ernsthaftern Angriffen der verderblichen Laster geneigt; Juvenalis ist strenger, zieht schärfer auf die verderbliche Unsittlichkeit seiner Zeit los, und weiß sowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erweken.

wefen. Persius fällt schon etwas ins Weinerliche, straft und lehret mit stoischem Ernst.

Ich habe nicht Lust, diesen Artikel mit Anführung und Beurtheilung aller satirischer Dichter der neuern Zeiten zu verlängern. Wer sie nicht kenne, mag den sechsten Theil der Briefe zur Bildung des Geschmacks an einen jungen Herrn von Stande, darüber nachlesen. Wir sind in diesem Stücke etwas hinter den andern gelehrten europäischen Nationen zurück. Von unsern Dichtern sind Gaminz und Haller die einzigen, die sich in der römischen Satire hervorgethan haben. Liscov, Rost und Rabener vornehmlich der erste, haben wahre satirische Talente gezeigt. Aber sie haben sich meistentheils an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Liscov dreyzig Jahre später aufgetreten, so würde er, allem Ansehen nach, dem guten Geschmak durch seine Satire weit wichtigere Dienste geleistet haben. Vielleicht erwecket ein guter Genius auch unter uns bald einige satirische Köpfe, die der Nation ihre wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unsittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beschwamende Weise vorhalten werden. An einzelnen Spuhren, daß in Deutschland Köpfe, die der Sache gewachsen wären, bereits vorhanden sind, fehlet es nicht.

Satyrisches Drama.

Dieses war bey den Griechen eine Art des Nachspieles, das entweder zwischen zwey Trauerspielen, oder nach denselben aufgeführt worden. Der Charakter desselben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernsthaft, aber mit Scherz untermischt, in einem aufgeweckten Vortrag vorstellte. Dieses Drama hatte einen Chor, wie das Trauerspiel, der aber allezeit aus Satyren

bestund. Sowol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas lustiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Hölen der Satyren. Satyricæ Scenæ, (sagt Vitruvius) ornamentur arboribus, speluncis, montibus, reliquis agrestibus rebus in topiarii operis speciem deformatis, *) und so waren auch die Tänze, wie alles übrige dem muthwilligen und wollüstigen Charakter der Satyren angemessen.

Wie ausgelassen dieses Schauspiel gewesen sey, läßt sich aus dem Cyclops des Euripides, dem einzigen satyrischen Drama, das übrig geblieben ist, abnehmen; da dieser socratiche sonst so weise und so ernsthafte Dichter seinen Satyren viel wollüstige Reden, und so gar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieser Spiele gemäß und nicht seinem eigenen Geschmak zufolge gethan hat.

Es ist wahrscheinlich, daß dieses Drama das allerälteste in Griechenland gewesen ist, und es könnte wohl seyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Comödie, ihren Ursprung daher genommen hatten, und daß es seinem Ursprung nach eine Herbstlustbarkeit, nach Einsammlung des Weines gewesen. Aus diesem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey Trauerspielen seyn beygehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er ein oder mehrere Trauerspiele aufführen ließe, auch ein satyrisches Drama dazu geben. Ausführlichere Nachricht von diesem Lustspiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche Jf Casaubon davon geschrieben hat. **)

*) L. V. c. 8.

**) Jf. Casauboni de Satyrica Græcorum poeti et Romanorum satyra, Libri II. Paris 1605. 8.

Die satyrischen Denen welche hat, Wert bemerkt den we Scribe dieses wie ein Zeit gesonen daß in Fabel gelegt (cus) P ausus lam s überein A sati vius a Etanti Na der N Gedich vorher den.

Dhne hauen gefüht den di lichen herum men, machi Säul von d sowol Verb beforn ber, Kunst nicht *)

Die Römer hatten auch eine Art satyrischer Lustspiele, die aber von den Griechischen gänzlich unterschieden waren. Die wenigen Spuhren, welche man von ihrer Beschaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Casaubons finden. Wir bemerken nur dieses einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römischen Scribenten zu erhellen scheint, daß dieses Schauspiel bey den Römern wie eine Art der Fastnachtslustbarkeit gewesen, da die spielenden Personen einander durchgezogen, ohne daß in diesem Spiel eine wirkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius (Andronicus) post aliquot annos ab satiris ausus est primus argumento fabulam ferere. *) Mit diesem kommt überein, was Val. Maximus sagt: A satiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit.

Nachher ist aber von den Römern der Name der Satire einer Art des Gedichts gegeben worden, wovon im vorhergehenden Artikel gehandelt worden.

S ä u l e.

(Baukunst.)

Ohne Zweifel hat die älteste Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allem Ansehen nach bestanden die ältesten Gebäude bloß aus etlichen in die Ründe oder in ein Viereck herumgesetzten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Also waren die ältesten Säulen Stämme der Bäume; und von diesen haben hernach die Säulen sowol die Verjüngung, als auch die Verhältnisse der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber, haben die ersten, noch von keiner Kunst unterrichteten Baumeister, eben nicht die dicksten Bäume zu Unterstü-

zung ihres Daches ausgesucht. Bäume von einem Fuß dick, waren ihnen mehr als hinlänglich, und das Dach über diese Stämme ist ohne Zweifel nur so hoch gewesen, als der Arm, um es zu setzen, reichen konnte; sechs bis sieben Fuß. Daher nachgehends das älteste Verhältniß der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entstanden ist. *) Nur die gothischen Baumeister, die einen Geschmak am übertriebenen und erstaunlichen hatten, haben hernach dieses Verhältniß geändert und die Höhe der Säulen vier und noch mehrmal größer genommen, als andre der Natur näher folgende Völker gethan haben.

Der überlegte Geschmak hat der Säule Theile gegeben, die sie anfänglich nicht hatte: einen Kopf (Knauff, Capiteel) und einen Fuß. Vielleicht ist aber auch dieser Theile Ursprung mehr in dem Zufall, als in dem Geschmak gegründet. Der Knauff ist älter, als der Fuß. Vermuthlich sind die Baumstämme in die Erde eingegraben worden; oben aber war ein Brett nöthig, damit der Unterbalken fester auf der Säule auflage. Man findet deshalb an ganz alten griechischen Gebäuden wol einen Knauff, aber keinen Säulensfuß. Aber der Geschmak hat beyde nöthwendig gemacht; denn ohne diese Theile ist man ungewiß, ob man eine ganze Säule, oder nur einen Theil davon sehe. Der Geschmak fodert schlechterdings, daß das Schöne ein Ganzes ausmache: dieses aber muß ausgezeichnete Schranken haben. **) Eine Säule ohne Fuß könnte

An 2

für

*) In einem sehr alten Tempel in Corinth waren die dorischen Säulen so kurz, daß sie nicht völlig viermal höher, als dick waren. S. Les plus beaux Monumens de la Grèce par Mr. le Roy. Part. II. p. 6.

**) S. Gauß.

*) T. Liv. L. VII. c. 2.

als die
stiges
l auf
nahe
atyri-
rnantibus,
opiarü
) und
e alles
vollstän-
ange-

ausspiel
m Cy-
inzigen
geblie-
socras-
sthafter
llüstige
in den
iß aus-
ter die-
seinem
an hat.

dieses
riechen-
nte wol
ich die
en Ur-
n, und
ch eine
nmlung

diesem
als ein
yn bes-
sgemein
ein oder
en ließe
dazu ge-
cht von
in einer
Is Cas-
t. **)

Die

Græcorum
Libri II.

für einen verschütteten, oder in die Erde gesunkenen Theil des Gebäudes angesehen werden, und ohne Capiteel, würde man nicht gewiß seyn, ob das Gebälke nur darauf ruhet, oder wie in einen Zapfen eingesteckt wäre. Also gehören der Fuß und das Capiteel als ganz wesentliche Theile zur Säule.

Der Haupttheil der Säule ist der Stamm oder Schaft, *) der sich deswegen so auszeichnen muß, so daß die beyden andern Theile gegen ihn in keine Betrachtung kommen und nur als seine beyden Enden erscheinen. Durchgehends ist der Fuß die halbe Stammdike hoch, das Capiteel oder der Knauff aber ist etwas und bis zweymal höher, als der Fuß. Die genaueren Verhältnisse zeigen wir in andern Artikeln an.

Die Art der Säule wird vornehmlich durch die Verhältnisse, und die Form des Knauffes bestimmt. Von allen Arten, die eingeführt worden, haben sich nur die erhalten, welche die Griechen, die Euseier und die Römer eingeführt haben, und sind an der Zahl fünf. Vielerley Arten ägyptischer und syrischer Säulen, auch einige, welche die gothischen Baumeister eingeführt, nebst einigen Einfällen neuerer Baumeister, sind entweder ganz in Verachtung gerathen, oder doch nicht durchgehends angenommen. Und es ist um so viel weniger nöthig, mehrere Arten einzuführen, da die erwähnten fünf Arten hinlängliche Mannichfaltigkeit geben.

Die schlechteste und ungezierteste Säule, die der rohen Natur am nächsten kommt, ist die toscanische. Ihr Fuß besteht aus drey schlechten Gliedern, der Knauff hat ebenfalls nur wenige einfache Glieder und ist mit einer ganz schlechten Platte bedekt. Der Stamm ist siebenmal höher, als er unten dik ist. Nächst die-

*) S. Schaft.

fer folget die dorische Säule, die einen zierlichen und aus mancherley Gliedern bestehenden Fuß und Knauff hat, sonst aber nach denselben Verhältnissen gemacht ist. Die jonische Säule hat einen schon künstlicher verzierten Knauff, und ist durch die großen Voluten oder Schnecken desselben kennbar. Die römische Säule hat ihrem höhern Knauff, außer den jonischen Voluten, noch Laubwerk gegeben und ist überhaupt höher; die corinthische, als die zierlichste und feinste, hat einen mit schön ausgezackten Akanthusblättern und vielen kleinen Schnörkeln ausgezierten Knauff und dabey ein feines und schlankes Ansehn.

Der älteste Gebrauch der Säulen war vermuthlich bey offenen Gebäuden, deren Dach nothwendig durch Säulen oder Pfeiler mußte unterstützt werden, welches bey verschlossenen Gebäuden nicht nöthig ist, wo alles auf den Mauern ruhet. Hiernächst wurden sie zu Unterstützung solcher Theile, die weit über die Mauer hervorpringen, gebraucht; daher die Säulenlauben ihren Ursprung haben, die bey allen prächtigen Gebäuden der Griechen und hernach auch der Römer angebracht wurden.

Bey den Tempeln der Griechen waren die Säulen unentbehrlich, weil diese Gebäude allemal so angelegt wurden, daß eine, oder mehrere der Außenseiten derselben, mit einem Vordache versehen waren, welches durch Säulen getragen wurde. Vitruvius bestimmt die Bauarten der alten Tempel hernach. *) Die Tempel, welche nur an der Vorderseite eine mit einem Vordach bedekte Vorhalle (Porticus) hatten, welches die älteste Art zu seyn scheint, wurden Prostyli genennt, und bekamen, nach der Anzahl der Säulen an der Vorhalle, noch ihre besondere Na-

*) L. III. c. I.

men,
los,
ren d
einzig
len h
Seite
mit e
er An
dritte
die an
umgel
ganze
unter
Spat
laube
gieng.
der A
wiede
haupt
auf ei
gen,
und
Seite
aber
auch
hörten
ri gen
Säul
sie vo
stund
auch
Wenn
seite
ten f
hatte
war,
lenwe
länge
breit
Nam
findu
Vitru
Wese
daß t
lange
bey
einn

*)

die ei-
cherley
Knauff
n Ver-
ionische
er ver-
rch die
fen des-
e Sä-
außer
ubwerk
er; die
ste und
ausge-
nd vie-
ezierten
ies und

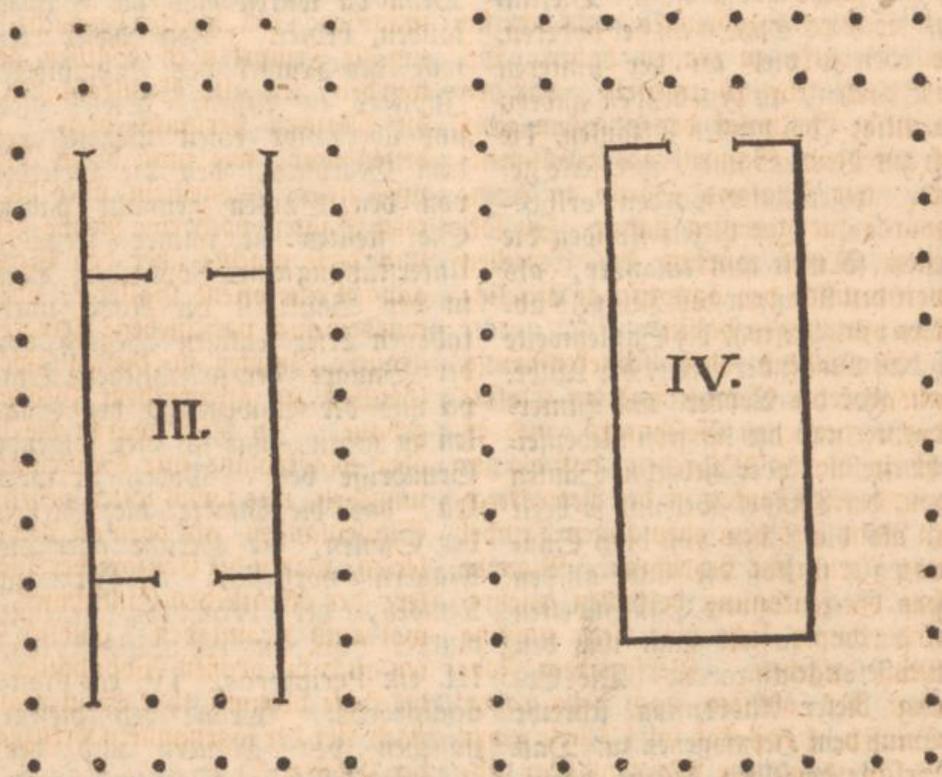
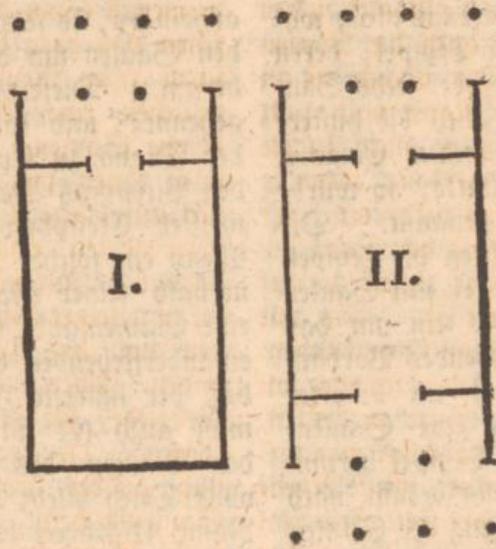
Säulen
Gebäu-
g durch
terstützt
hloffenen
vo alles
ernächst
solcher
uer her-
ber die
ung ha-
Gebäu-
ch auch
n.

Briechen
behrlich,
so ange-
mehrere
it einem
welches
de. Vi-
rten der
die Tem-
Vorder-
bedekte
welches
t, wur-
bekamen,
n an der
dere Na-
men,

men, als z. B. Prostylos tetrastylos, und Prostylos hexastylos, waren die Namen der Tempel, deren einzige Vorhalle vier oder sechs Säulen hatte. Wenn auch die hintere Seite des Tempels einen Eingang mit einer Vorhalle hatte, so wurde er Amphiprostylos genannt. Die dritte Gattung machten die Tempel, die auf allen vier Seiten mit Säulen umgeben waren, die ein um das ganze Gebäude herrschendes Vordach unterstützten, so daß ein bedeckter Spaziergang, oder eine Säulenglaube um den ganzen Tempel herumging. Diese Gattung bekam nach der Anzahl und Stellung der Säulen wieder besondere Namen. Ueberhaupt passet der Name Peristylum auf eine solche Anordnung. Diejenigen, die sechs Säulen an der vorderen, und eben so viel an der hinteren Seite hatten, an den beyden andern aber eilse, (die beyden Ecksäulen, die auch zur Vorder- und Hinterseite gehörten, mitgerechnet) wurden Peripteri genannt. In diesen stunden die Säulen so weit aus einander, als sie von den Mauern des Tempels abstanden; folglich war die Säulenweite auch das Maasß der Breite der Laube. Wenn aber die Vorder- und Hinterseite acht, und die längern Nebenseiten funfzehn, oder siebzehn Säulen hatten, der Tempel aber nur so breit war, als die Länge von drey Säulenweiten, so daß die Laube an den längern Seiten zwey Säulenweiten breit wurde, so gab man ihm den Namen Pseudodipteros. Die Erfindung dieser Anordnung schreibt Vitruvius dem Hermogenes zu. Das Wesentliche derselben besteht darin, daß die Säulenglauben an den beyden langen Seiten des Pseudodipteros bey gleich enger Säulenweite noch einmal so breit werden.

*) S. die IV. Figur.

Wollte man noch größere Pracht anbringen, so setzte man zwey Reihen Säulen um den ganzen Tempel herum. Diese wurden Dipteroi genannt; und so war der Tempel der Diana zu Ephesus, den nach des Vitruvius Bericht, der Baumeister Ctesiphon angegeben hat. Wenn ein solcher Tempel, auch innerhalb seiner Mauern ringsherum eine Säulenglaube von doppelt übereinanderstehenden Säulen hatte, so daß der innerste Hauptraum, dem man auch ist in unsern Kirchen den Namen des Schiffes giebt, ohne Dach blieb, so kam ihm der Name Dipteros Hypæthros, oder schlechthin Hypæthros zu, welches so viel bedeutet, als ohne Dach. Denn da waren bloß die Säulenglauben bedekt. Von dieser Art war der Tempel des Olympischen Jupiters in Athen. Dieses giebt uns überhaupt einen Begriff von dem Gebrauch, den die Griechen von den Säulen gemacht haben. Sie stellten sie immer frey zu Unterstüzung eines Vordaches. Dem in der Baukunst der Alten unerfahrenen Leser einigen Begriff von der Bauart der griechischen Tempel und der Anwendung der Säulen zu geben, füge ich hier folgende Grundrisse bey. Wobey zu merken, daß die Punkte die Stellen der Säulen, die Striche aber die Mauern vorstellen. I. Ist ein Tempel, der Prostylos genannt wurde. II. ein Amphiprostylos. III. ein Peripteros. IV. ein Pseudodipteros. Wenn bey diesem zwischen den Mauern und der äußersten Reihe Säulen, noch eine Reihe stünde, so wie vorne bey dem Eingange; so wäre es ein Dipteros.



Die neuern Baumeister haben den Gebrauch der Säulen als bloße Zierrathen eingeführt; sie tragen ofte nichts, sondern haben nur den Schein, als trügen sie ein Gebälke. Man vermauert sie, so daß sie nur

um die Hälfte ihrer Dike über die Mauern vorstehen. Die Säulen auf diese Art anzubringen, ist ein Mißbrauch, den der gute Geschmack niemals rechtfertigen wird. Eben so wenig hat der richtige Geschmack der Griechen

Griechen
Säulen
später
gethe
Körp
so se
könn
von
steht
Last
dem
beyd
der
mer
und
sent
Sä
den
soll
mei
ne
ein
ist
rid
fre
te,
wi
che
ve
ku
an
de
is
w
ir
v
h
u
s
t
C
S
S

Griechen Bogen oder Gewölber auf Säulen gestellt, wie die Römer in den spätern Zeiten und auch die Neuern gethan haben. Die Säule ist ein Körper, der seiner Natur nach nicht so feste steht, daß er nicht leichte könnte umgestoßen werden, wenn er von oben einen Stoß bekommt. Er steht nur feste, wenn der Druck der Last, welche er trägt, bleyrecht auf dem Knauff gerichtet ist. Ein mit beyden Enden auf dem Knauff ruhender Bogen, drückt, oder scheint immer etwas auf die Seite zu drücken, und macht in der Baukunst eine wesentliche Unschicklichkeit. Eine Reyhe Säulen bekommt ihre Festigkeit von dem darübergelegten Gebälke; daher sollte es natürlicher Weise eine allgemeine Regel der Baukunst seyn, keine Säulen anzubringen, als wo sie ein Gebälke zu tragen haben. Es ist auch sehr zu zweifeln, daß der richtige Geschmak der Griechen ganz freygehende Säulen, als Monumente, wie Trajans Säule in Rom, würde gut geheissen haben. Zu solchem Behuf würden die Griechen vermuthlich den ägyptischen Obeliskus vorgezogen haben.

Gewundene oder schneckenförmig ausgedrehte Säulen sind ein Einfall des verdorbenen Geschmaks, und es ist ein bloßes Märchen, daß die gewundenen Säulen in der Peterkirch in Rom aus dem ehemaligen Tempel von Jerusalem herrühren. Bignola hat die Zeichnung derselben gelehrt, und damit sich eine sehr unnütze Mühe gegeben. Verschiedene Formen der ältesten noch sehr rohen Säulen, hat Pokok im I Theile seiner Beschreibung der Morgenländer abgezeichnet.

Säulenlaube.

(Baukunst.)

Wird sonst auch mit dem italiänischen vom Lateinischen abstammenden

Wort Portico bezeichnet. Im allgemeinsten Sinn bedeutet es einen offenen von oben bedekten Gang zwischen zwey Reyhen Säulen, oder zwischen einer Mauer, und einer Reyhe Säulen. Die Griechen und nach ihnen die Römer hielten sehr viel auf solche Säulenlauben, und verwendeten erstaunliche Summen darauf. Im vorhergehenden Artikel ist gezeigt worden, wie sie dieselben um ihre Tempel herumgeführt haben. Aber auch andere öffentliche Gebäude, die Theater und Amphitheater, die sogenannten Basilica, und andere große Gebäude hatten Säulenlauben. Auch wurden gewisse öffentliche Plätze, die zu Spaziergängen, Zusammenkünften, Spielen bestimmt waren, mit Mauern umgeben, um welche hernach, wie um die Tempel noch Säulen gesetzt wurden, die also Säulenlauben um die Mauern herum machten. Bey diesen war, wie man bey dem Vitruvius sieht, insgemein über die untern Säulen noch eine Reyhe gesetzt, und diese machte über den Säulengängen eine offene Gallerie, oder es wurden auch verschiedene kleinere und größere Zimmer in diesem zweyten Geschoß zu öffentlichem Gebrauche gebaut. In Rom waren die Fora oder Marktplätze mit Säulenlauben umgeben, und sowol unten neben den Säulenlauben, als oben an den Gallerien, waren die Contore der Wechsel, der öffentlichen Einnehmer, und wol auch Kramläden. Endlich hatten auch die großen Wohnhäuser, um die Höfe herum, ihre Säulenlauben nach Art der sogenannten Kreuzgänge der Klöster. *)

Hieraus ist abzunehmen, daß bey den Alten die Säulenlauben, die gegenwärtig außer Italien so selten gesehen werden, unter die größten und vornehmsten Werke der Baukunst gehör-

N n 4.

*) S. Kreuzgang.

über die Säulen ist ein Geschmak Eben so hmat der Griechen

gehörten. Die prächtigsten unsrer igtigen Städte, mußten einem Athenienser aus den Zeiten des Perikles, oder einem Römer aus den Zeiten der Casare etwas ärmlich vorkommen, da er fast nirgend Säulenlauben anträfe, von denen die alten Städte in Griechenland und Italien ihre größte Zierde erhielten. Gar ofte wurden die Mauern der Säulenlauben mit Gemälden gezieret, wovon das Beyspiel der Säulenlaube, oder Stoa in Athen, die Pöcile genennt wurde, jederman bekannt ist.

Die öffentlichen Säulenlauben dienten also zu Spaziergängen und Zusammenkünften, sowol müßiger als beschäfftigter Bürger; so wie etwa gegenwärtig in Handlungsplätzen, die sogenannten Börsen der Kaufleute. Vitruvius will, daß bey jedem Theater eine Säulenlaube gebaut werde, dahin sich die Zuschauer bey etwa einfallendem Regen von ihren offenen Bänken ins Trockene begeben können. Ueberhaupt schicket sich diese Bauart zu allen öffentlichen Gebäuden, wo sich Geschäfte halber sehr viel Menschen versammeln, von denen nur wenige auf einmal in dem Innern derselben ihre Geschäfte verrichten, da inzwischen die andern draußen warten müssen; folglich zu Gerichtsböfen, Zoll- Accis- und andern öffentlichen Häusern, wo die Gefälle des Staats eingenommen werden. Die Alten, die ohnedem sich mehr auf öffentlichen Plätzen, als in ihren Häusern aufhielten, verschafften sich also durch solche Säulenlauben die Bequemlichkeit bey mancherley Geschäften zugleich einen angenehmen Spaziergang zu genießen. Sie fielen um so viel natürlicher auf dergleichen Bauart, da es bey ihnen gewöhnlich war, daß sehr vielerley Geschäfte, die man igt durch Bediente und andre gedungene Personen an öffentlichen Orten verrichten läßt,

damals von den Herren selbst verrichtet wurden.

Gegenwärtig ist der Gebrauch der Säulenlauben fast ganz abgetommen. Nur in Italien findet man noch Paläste, an denen eine, oder mehrere Außenseiten unten mit Säulenlauben versehen sind, über welche an dem ersten Geschoß offene Gallerien, und sogenannte Loggie angebracht worden. Die prächtigste Säulenlaube der neuern Zeit ist die, welche den Vorhof der St. Peterkirche in Rom einschließt. *)

Säulenstellung; Säulenweite.

(Baukunst.)

Die Weite, in welcher man die Säulen auseinandersetzet, diese Weite aber wird von der Mitte oder den Axen der Säulen gerechnet. Vitruvius lehret, daß bey den Alten fünfserley Säulenweiten gebräuchlich gewesen. Die geringste war von fünf Modeln, so daß der offene Raum zwischen den Schaften der Säulen anderthalb Säulendike, oder drey Modeln war. †) Diese Art nennten sie Diksäulicht (pycnostylum). In der zweyten Art war die Säulenweite von sechs Modeln (Systylon) nahe säulig. In der dritten Art, die für die schönste gehalten wurde, und daher Eustylon hieß, war die Weite von $6\frac{1}{2}$ Modeln; in der vierten (diastylon) war sie von 8, und in der fünften (areostylon) von 9 Modeln. Die Säulen noch weiter auseinander zu setzen, geht aus zwey Gründen nicht wol an. Erstlich; weil das Gebälk zwischen den Säulen sich ein-

drücken

*) S. Kirche.

†) Man muß hier das Wort Model in dem Sinne nehmen, den wir im Artikel darüber bestimmt haben, und nicht, wie es Vitruvius nimmt.

drücken könnte, und hernach; weil so weit auseinanderstehende Säulen dem Gebäude ein gar zu mageres und armes Ansehen gäbe. Der griechische Baumeister Hermogenes, der diese Säulenweiten bestimmt hat, gab auch dafür eigene Verhältnisse der Höhen der Säulen. Für die diksäulige Stellung gab er der Säule 20 Modeln; für die weitsäulige von 9 Modeln gab er den Säulen 16 Modelhöhen, und machte sie folglich dicker. Dieses scheint, ob es gleich gegenwärtig nicht mehr beobachtet wird, der Natur der Sache gemäßer, als daß bey einerley Höhe, die weit und enge stehenden Säulen gleich dick seyen.

Bey großen Säulenweiten hat man bisweilen den Unterbalken von Metall gemacht. Die Kunst, die Steine so zu hauen, daß ein langer Unterbalken aus Stücken kann zusammengesetzt werden, die sich selbst, wie die Steine eines Bogens tragen, war den Alten nicht bekannt. Daher setzten sie bisweilen ihre Säulen zu nahe zusammen. Vitruvius sagt, daß die Säulen um ihre Tempel bisweilen so nahe an einander gestanden, daß die Damen, die sich an der Hand faßten, sich haben trennen müssen, um zwischen den Säulen durchzugehen.

Das Wichtigste, worauf man bey Säulenstellungen zu sehen hat, ist das Verhältniß der Säulenweite zu der Eintheilung der Triglyphen der dorischen Ordnung, *) und der Sparrenköpfe oder Zahnschnitte in den Ordnungen, wo solche angebracht werden. Denn es ist nothwendig, daß allemal die Mitte eines solchen Gliedes auf die Mitte einer Säule treffe. Um dieses zu erhalten, muß die Säulenweite so beschaffen seyn, daß sie, wenn die Weite zweyer Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte für die Einheit des Maasses angenommen wird, eine gerade Zahl solcher Ein-

*) S. Dreyschlig.

heiten enthalte. Das ist, daß die Säulenweite 2, 4, 6, 8 u. solcher Einheiten ausmache. Man hat demnach hiebey folgendermaassen zu verfahren.

Durch die festgesetzte Höhe des Gebäudes, oder eines Geschosses, wird die Höhe der Säule bestimmt, durch diese die Höhe des Gebälkes. *) Von der Höhe des Gebälkes aber hängt die Breite und Weite der Dreyschlige, Sparrenköpfe und Zahnschnitte ab. Diese wird demnach durch die angenommene Höhe des Gebäudes bestimmt. Man nehme also die Weite aus der Mitte eines Dreyschliges, Sparrenkopfs oder Zahnschnitts zum nächsten, als die Unität an, und suche eine Säulenweite, die, nach dieser Unität gemessen, sich durch eine gerade Zahl theilen lasse.

In der jonischen, der römischen und der corinthischen Ordnung ist die Weite aus der Mitte eines Sparrenkopfs, zum andern 1 Model. Also paßt sich jede Säulenweite, von einer geraden Anzahl von Modeln dazu. In denselben Ordnungen ist die Weite der Zahnschnitte 5 Minuten, oder $\frac{1}{2}$ des Models; folglich können alle oben erwähnte Säulenweiten dazu gewählt werden, ausgenommen die, welche Eustylon genennt wurde; weil sie von $6\frac{1}{2}$ Modeln, folglich 39 Zahnschnitten ist. Die größte Schwierigkeit in Festsetzung der Säulenweite findet sich in der dorischen Ordnung. Wir haben deswegen besonders davon gehandelt. **)

Es sind aber bey Anordnung der Säulenstellung vier Hauptfälle zu betrachten.

1. Wo man freye Säulen ohne Postamente hat. Für diesen Fall will Goldmann die Weite $\frac{1}{4}$ der ganzen Höhe der Ordnung haben.

2. Wo

*) S. Model.

**) S. Dreyschlig.

2. Wo freye Säulen, aber mit Postamenten sind.

3. An Pfeilern stehende Säulen ohne Postamente.

4. Dergleichen mit Postamenten. Wie diese Fälle zu behandeln sind, kann aus dem besondern Fall, den wir im Artikel Bogenstellung betrachtet haben, abgenommen werden.

An den Hauptseiten, in deren Mitte ein Eingang in das Gebäude ist, haben die Alten die mittlere Säulenweite, in welche die Thür fällt, bisweilen etwas größer genommen, als die übrigen. Allein dieses ist verschiedenen verdrießlichen Berechnungen unterworfen. Goldmann rathet deswegen ohne Ausnahme, die mittlere Säulenweite doppelt so groß zu nehmen, als die andern. Dadurch werden alle Rechnungen vermieden. Allein dieses unterbricht die edle Einfachheit der Gebäude. Rathsammer scheint es, alle Säulenweiten gleich zu machen, ohne der in der Mitte etwas besonders zu geben.

Säulenstuhl.

(Baukunst.)

Ein kurzer viereckiger Pfeiler, auf welchen die Säule gestellt wird, um die ganze Ordnung ohne Verdickung der Säule höher zu machen. Die Alten setzten in den guten Zeiten der Baukunst, die Säulen schlechtthin auf den Grund, und wußten nichts von Säulenstühlen, doch war der Grund schon etwas über den Erdboden erhöht. Es scheint also, daß der gute Geschmak sie verwerfe. In der That geben sie einer Säulenreyhe ein etwas verworrenes Ansehen, und mit der eblen Einfachheit der bloßen Säulen verglichen, etwas gothisches. Doch giebt es vielleicht Fälle, wo eine wichtigere Betrachtung, als die Einfachheit des Gebäudes, sie nothwendig macht. Ein solcher Fall wäre dieser, da die Dike der Säulen, wel-

che die Höhe der Ordnung nothwendig macht, nach den übrigen Umständen zu stark wäre. In diesem Fall erlangt man durch die Postamente eine geringere Höhe der Säule, und folglich eine geringere Dike derselben.

In Gebäuden, wo mehrere Ordnungen über einander stehen, kann man in den obern Ordnungen einen guten Vortheil von den Säulenstühlen ziehen. Denn durch die Erhöhung, die sie den Säulen geben, fallen diese besser in die Augen, da sonst ihr Fuß von dem darunter weit hervorstehenden Kranz der untern Ordnung bedeckt würde. In diesem Fall aber thut man sehr wol, wenn man das Fußgestims und den Kranz der Postamente durch die ganze Mauer fortlaufen läßt. Dadurch werden alle Säulen auf eine weit bessere Art mit einander verbunden. Goldmann hat gar wol angemerkt, daß es sehr übel steht, wenn in obern Geschossen die Säulenstühle durch dazwischenliegende Fenster getrennt werden. Dieses wird durch die Verbindung derselben mit der Mauer vermieden.

Das Postament hat drey Theile, den Fuß, den Würfel, und den Deckel. Den Würfel macht Goldmann immer vollkommen Cubisch von $2\frac{3}{4}$ Model die Seite, der Fuß und Deckel werden nach den Ordnungen verändert.

S a y t e.

(Musik.)

Die genaue Untersuchung dessen, was bey dem Klang einer stark gespannten Sayte theils durch Beobachtung, theils durch Rechnungen kann entdeket werden, hat in der Theorie der Musik so vielfachen Nutzen, daß die klingende Sayte hier einen besondern Artikel verdient.

Aus genauer Beobachtung dieser Sayte hat man gelernt, woher eigentlich der Unterschied zwischen Schall und

und Klang komme, und daß bey diesem einzelne Schläge so schnell auf einander folgen, daß der Zeitraum von einem Schlag zum andern unmerklich wird. *) Der Klang einer stark gespannten Sayte wird durch die sehr schnellen Schwingungen, oder das schnelle Hin- und Herfahren der Sayte verursacht. Je schneller diese Schwingungen auf einander folgen, je höher wird der Ton.

Aus dieser Entdeckung hat man den Vortheil gezogen, daß man sowohl die absolute Höhe eines Tones, als die relative oder verhältnißmäßige Höhe zweyer Töne gegen einander, das ist, die Größe der Intervalle, durch Zahlen ausdrücken konnte. Nämlich die Töne verhalten sich in Absicht auf ihre Höhe gegen einander, wie die Zahlen der Schläge, oder Schwingungen, welche die Sayten in einerley Zeit machen. Wenn also eine Sayte zwey- drey- vierhundert Schläge thut, in eben der Zeit, da eine andere nur ein hundert macht, so ist der Ton jener Sayte zwey- drey- oder viermal höher, als der andere. Und hierauf gründet sich die ganze Berechnung der Töne. **)

Wenn man alles, was zu diesen Berechnungen gehört, verstehen will, so muß man sich einen einzigen Satz, dessen Wahrheit die Mathematiker, nach ihrer Art streng bewiesen haben, genau bekannt machen. Deswegen wollen wir diesen Satz hier deutlich vortragen.

Man stelle sich zwey wolgespannte Sayten von einerley Materie, als Kupfer- oder Silberdrat, vor. Wenn beyde gleichlang, gleichdik, und gleichstark gespannt sind, auch gleichstark gezupft, oder angeschlagen werden, so begreift man, daß sie im Unisonus klingen müssen; weil bey der einen alles ist, wie bey der anderen. Jederman weiß aber, daß der Unter-

schied zwischen etwas stärkern und schwächern Zupfen der Sayte ihren Ton in Absicht auf die Höhe nicht ändere, folglich kann dieser Umstand weggelassen werden. Also bleiben in Absicht auf die Höhe des Tones, der hier allein in Betrachtung kommt, nur noch drey Umstände übrig, wodurch sie bestimmt wird. 1. Die Längen der Sayten; 2. ihre Dicken, 3. ihre Spannungen. Wird in einem dieser Umstände etwas verändert, so leidet auch die Höhe des Tones eine Veränderung. Damit man aber deutlich sehe, was für Veränderung in der Höhe des Tones durch Aenderung eines der bemeldeten drey Stücke verursacht werde, muß man das allgemeine Gesetz von den Schwingungen solcher Sayten vor Augen haben. Dieses Gesetz drückt Euler*) durch folgende symbolische Vorstellung aus:

$$v = \frac{335}{113} \sqrt{\frac{3166n}{2}}$$

deren Sinn wir vor allen Dingen erklären müssen.

Durch v wird die Anzahl der Schwingungen ausgedrückt, die die gezupfte Sayte in einer Secunde Zeit macht. Durch n wird die Stärke der Spannung der Sayte angedeutet. Sie muß aber durch ein Gewicht so ausgedrückt werden, daß n anzeigt, wie vielmal es das Gewichte der Sayte übersteigt. Durch a wird die Länge der Sayte ausgedrückt, und wenn man obiges Grundgesetz ganz auf Zahlen bringen will, so muß diese Länge nach Scrupeln des Rheinländischen Fußes gemessen werden, deren 1000 einen Fuß ausmachen. Wenn also die Sayte drey und einen halben Fuß lang wäre, so müßte man statt a , die Zahl 3500 setzen. Endlich ist noch zu merken, daß das Zeichen $\sqrt{\quad}$ so viel bedeute, daß man von der Zahl,

*) S. Euleri tentamen novae theoriae musicae. p. 6.

*) S. Klang

**) S. Klang; Harmonie.

wen-
stän-
Fall
iente
und
iben.
Ord-
kann
einen
stüh-
Erhö-
fal-
sonst
t her-
Ord-
Fall
man
iz der
Nauer
werden
re Art
mann
s sehr
hoffen
ischen
werden.
ndung
eden.
Theile,
n De-
mann
on $2\frac{3}{4}$
id De-
n ver-

dessen
ark ge-
obach-
n kann
Theorie
n, daß
beson-

dieser
eigent-
Schall
und

Zahl, vor welcher es steht, die Quadratwurzel nehmen müsse. Dieses vorausgesetzt, wollen wir nun zeigen, was für einen Gebrauch man von dem angeführten Grundgesetz machen könne.

Wenn eine Sayte von gegebener Länge, Dike und Spannung gegeben ist, so kann man allemal finden, wie viel Schwingungen sie in einer Secunde mache. Wie folgendes Beyspiel zeigt.

Die Sayte sey $2\frac{1}{2}$ rheinländische Fuß lang, das ist 2500 Scrupel; so wird diese Zahl statt a gesetzt. Ferner sey das Gewichte, wodurch sie gespannt wird, 10000 mal schwerer, als die Sayte, so wird diese Zahl statt des Buchstabens n gesetzt. Als denn wird das Gesetz der Schwingungen so ausgedrückt:

$$v = \frac{35}{113} \sqrt{\frac{3166 \cdot 10000}{2500}}$$

Dieses bedeutet nun so viel; die Anzahl der Schläge, welche diese Sayte in einer Secunde macht, oder v werde gefunden, wenn man 3166 durch 10000 multiplicirt, das, was herauskommt, durch 2500 dividirt, aus dem Quotienten die Quadratwurzel auszieht, und diese hernach durch den Bruch $\frac{35}{113}$ multiplicirt. Führet man diese Rechnung aus, so findet man, daß diese Sayte in einer Secunde $353\frac{1}{2}$ Schläge thue.

Hierdurch könnte man den Vortheil erhalten, ein absolutes Tonmaaß auf die Nachwelt zu bringen. Wir wissen nun nicht mehr, wie hoch der tiefste, oder der höchste Ton des griechischen Systems gewesen ist. Uns aber wäre es leicht, den Umfang unsers Tonsystems, nämlich den tiefsten und höchsten Ton desselben, so weit in die Nachwelt zu bringen, als unsre Schriften selbst reichen werden. Nach Eulers Schätzung gab eine Sayte, die in einer Secunde 392 Schwingungen machte, den Ton A,

daher denn folget, daß das Contra A von einer Sayte angegeben würde, die 98 Schwingungen in einer Secunde macht, folglich das Contra C, wenn man dieses für den tiefsten Ton annehmen wollte, von einer Sayte von $58\frac{2}{3}$ Schwingungen in einer Secunde. Ich führe dieses nur als ein Beyspiel an; denn wenn man die Sache im Ernst festsetzen wollte, so müßte man eine Sayte vermittelst eines Gewichtes genau in unsern tiefsten Ton stimmen, und denn deren Länge, Dike und Gewicht genau messen. Um aber der Nachwelt diesen Ton genau anzugeben, auch auf den Fall, daß unser Fußmaaß nicht bis auf sie kommen sollte, müßte dabey erinnert werden, daß die Länge der Sayte nach einem solchen Maaße zu bestimmen sey, wovon 3166 Theile die Länge eines Uhrperpendikels machen, der Secunden schlägt. Als denn wäre nach viel tausend Jahren, wenn sich die Wissenschaften erhalten, ein Tonsystem gerade so zu stimmen, wie wir ist es thun. Doch dieses sey im Vorbeygang gesagt.

Man kann aus dem angeführten Grundgesetz der Schwingungen diese Folgen ziehen.

1. Zwey gleich lange und gleich dike Sayten, geben Töne, die sich in Absicht auf die Höhe verhalten, wie die Quadratwurzeln ihrer Spannungen, oder wie die Anzahl ihrer Schwingungen, in gleicher Zeit.

2. Wenn die Sayten gleich lang und gleich gespannt sind, so verhalten sich ihre Töne umgekehrt, wie die Diken der Sayten; nämlich die nur halb so dik ist, als die andere, wird noch einmal so hoch, oder in der Octave der ersten seyn.

3. Wenn die Spannungen und die Diken zweyer Sayten gleich sind, so verhalten sich die Töne umgekehrt, wie die Längen.

Also hat man dreyerley Mittel, den Ton der Sayten zu ändern, nämlich ihre

ihre
Ep
die
mu
ode
bra
glei
dah
mei
am
wer
ste
so r
ma
Hö
der
die
Be
stru
glei
der
kön
ten
gen
der
me
von
hin
we
ges
S
hin
hu
tri
S
de
gu
La
kö
D
gu
S
ne

ihre Dike, oder Länge, oder ihre Spannung anders zu nehmen. Von diesen Mitteln kann man bey Stimmung eines Sayteninstruments eines, oder zwey, oder alle drey zugleich brauchen. Allein es ist keinesweges gleichgültig, was für eine Wahl man dabey treffe. Denn da man angemerkt hat, daß der Ton der Sayten am vollesthen und angenehmsten wird, wenn die Sayte ohngefähr die stärkste Spannung hat, die möglich ist, so würde man sehr übel thun, wenn man bey gleicher Dike und Länge die Höhe des Tones durch Nachlassung der Spannung vermindern wollte.

Aus diesen Betrachtungen wären die Regeln zu der vollkommensten Beziehung, oder Besaytung der Instrumente herzuleiten. Da aber dergleichen praktische Materien außer der Sphäre dieses Werks liegen, so können wir uns dabey nicht aufhalten.

Eine wichtige Erscheinung der klingenden Sayten ist es, daß jede, besonders, wenn der Ton etwas tief ist, mehrere Töne zugleich angiebt. Davon aber haben wir im Artikel Klang hinlänglich gesprochen.

Endlich muß hier noch angemerkt werden, daß die Reingkeit des Klanges (nicht des Intervalls) einer Sayte davon herrühre, daß sie 1. eine hinlängliche Spannung habe, 2. mit hinlänglicher Stärke, nur nicht übertrieben, und 3. an einer schicklichen Stelle angeschlagen oder gezupft werde, damit die ihr beygebrachte Bewegung die Sayte nach ihrer ganzen Länge in dieselbe Schwingung setzen könne, 4. daß sie durchaus einerley Dike habe, ohne welches die Schwingungen nicht regelmäßig seyn können.

S a z; S e z k u n s t.

(Musik.)

Das Erfinden und Ausarbeiten eines Tonstücks wird insgemein; das

Setzen genennt, weil der Erfinder eines solchen Stückes die Töne, so wie er dieselben in der Harmonie und Melodie empfindet, durch Noten ausdrückt, oder setzet. Ofte wird dieses auch der Contrapunkt genannt, weil in ältern Zeiten die Noten bloße Punkte waren, und die meiste Arbeit der Tonsetzer darin bestund, daß sie zu einem bekannten einstimmigen Gesange noch andere Stimmen setzten; da sie denn gegen einen vorhandenen Punkt, noch andere zu setzen hatten. *)

Ist bezeichnet man durch das Wort Satz bisweilen gar alles, was zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonstücks gehört; alles, was der Erfinder desselben zu thun hat, um es andern zur Ausführung vorzulegen. Doch scheint es, daß man insgemein dem Worte eine etwas eingeschränktere Bedeutung gebe, und nur die Arbeit dadurch ausdrücke, die nach bestimmten und einigermaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden. Man höret ofte von einem Stüt, das, nach einem gemeinen Ausdruck weder Saft noch Kraft hat, sagen, es sey im Satze richtig, das ist, es sey nichts gegen die bekannten Regeln, nichts dem Gehör anstößiges darin. Daher kommt es denn, daß mancher sich einbildet, er verstehe die ganze Kunst Tonstücke zu setzen, wenn er dergleichen Fehler zu vermeiden weiß.

In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Satz für die Musik, was die Grammatik für die Sprache. Man kann vollkommen grammatisch, das ist sehr verständlich, deutlich und rein sprechen, ohne etwas zu sagen, das Aufmerksamkeit verdienet; und in der Musik kann man sehr rein setzen, und doch ein elendes Tonstück machen. Diese Kunst hat mit allen schönen Künsten

das

*) S. Contrapunkt.

das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmak erfordert, um nach Beschaffenheit der Absicht, das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk seine Kraft geben soll, und denn die Fertigkeit, das erfundene so vorzutragen, oder auszudrücken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zu Vermeidung alles Anstoßes erfordert. Nur dieser zweyte Punkt ist bestimmten Regeln unterworfen, die man, ohne Genie und Geschmak zu haben, lernen und beobachten kann.

Wenn man also unter dem Worte Satz nur die Kenntniß und Beobachtung dieser Regeln versteht, so ist er eine leicht zu lernende Sache. Kenntniß der Harmonie, der Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, ist alles, was dazu gehört. Aber auch dieses wenige nicht bloß zu wissen, sondern nach den Regeln auszuüben, erfordert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derselben habe. Es wäre möglich, daß man einem tauben Menschen diese Regeln des Satzes begreiflich machte, und daß er in einem geschriebenen Tonstück die Fehler gegen dieselben entdeckte: dennoch würde er sie bey Aufführung des Stück nicht fühlen, noch im Stande seyn, etwas nach den ihm sehr bekannten Regeln zu setzen.

Wer demnach den bloß mechanischen Satz nicht nur verstehen, sondern zur Ausübung besitzen will, muß doch schon eine große Fertigkeit haben, Gesang und Harmonie sehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und widrige, das wolfließende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. Hiezu aber wird noch außer dem feinen Gehör sehr große Übung erfordert. Man würde vergeblich unternehmen, einem Menschen, der weder singen noch spielen kann, die Regeln des Satzes zur Ausübung beizubringen. Es kann seyn, daß er

sie faßt und ihre Richtigkeit einseht; aber ausüben wird er sie nie. Dieses Ausüben ist in der That nichts anders, als Gesang und Harmonie, die man empfindet, als hörte man sie, so in Noten zu setzen, wie man sie empfindet, und hernach das, was etwa darin anstößig und gegen die Regeln seyn möchte, zu verbessern.

Hieraus ist abzunehmen, daß nur derjenige den Satz zu Beurtheilung oder Erfindung eines Tonstücks anwenden könne, der es durch ein gutes Gehör und durch Übung so weit gebracht hat, daß er einer Ceiß, wenn er ein geschriebenes Tonstück sieht, den Gesang und die Harmonie desselben zu empfinden, und wenn er ein Stück höret, es in Noten zu schreiben, im Stande ist. Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Musik der Erlernung des Satzes vorhergehen.

Dieses wird auch überall beobachtet: und hierin zeigen die Meister in der Setzkunst, die verständige Uebersetzung, die den Schullehrern zu erstaunlicher Quaal und zu unerseßlichem Zeitverlust der Jugend, fast durchgehends fehlet. Sie sind so unverständlich, daß sie der Jugend den Satz, das ist, die Grammatik der Sprache lehren, ehe ihnen die Sprache selbst verständlich ist. Das heißt einem, der noch nicht höret, sondern das Hören selbst nach und nach lernen soll, den Satz der Musik lehren. Wenn man in der Musik so verführe, so wäre die Zeit des Unterrichts eben so verloren, als sie es in den Schulen ist.

Man fängt also in der Musik mit Recht von der Ausübung an. Der künftige Tonsetzer lernt zuerst singen und spielen. Dadurch bekommt er Empfindung von Harmonie und Melodie; lernt einen melodischen Satz ins Gehör fassen, das leichte und schwere desselben empfinden; bekommt ein sicheres Gefühl von Tonarten,
von

von
oder
den
mo
wei
Zö
der
ein
wir
hat
ma
nen
das
son
in d
C
cher
der
im
tik
red
sen
nur
die
fig
U
keit
den
ver
che
gel
An
Re
gel
od
ein
te
ral
nu
bei
ist
gu
der
ge
del
au
G
lei
de
w

von dem, was die, entweder zugleich, oder nach einander, ins Gehör fallenden Töne harmonisches, oder unharmonisches haben; bringt es endlich so weit, daß er viele zugleich klingende Töne einzeln von einander unterscheidet, und zu sagen weiß, wann auch ein mehrstimmiges Stück gespielt wird, was für Töne jede Stimme hat. Dieses ist gerade das, was man in Absicht auf eine Sprache nennt, sie können, das ist, nicht nur das, was andre sprechen, verstehen, sondern auch seine eigenen Gedanken in dieser Sprache ausdrücken können.

So wie nun in Absicht auf Sprachen und redende Künste, nur der, der eine Sprache wirklich spricht, im Stand ist, so wol die Grammatik derselben, als das, was zur Beredsamkeit gehöret, deutlich zu fassen, so ist es auch in der Musik, wo nur der den Satz lernen kann, dem die Sprache der Musik bereits geläufig worden.

Und hier zeigt sich noch eine Aehnlichkeit zwischen der Musik und den redenden Künsten, die Aufmerksamkeit verdient. Mancher, der eine Sprache bloß aus dem gemeinen Gebrauch gelernt hat, bringt es, ohne weitere Anleitung dahin, daß er ein guter Redner oder Dichter wird. Und so geschieht es auch, daß ein Sänger oder Spieler, ohne weitem Unterricht ein Tonsetzer wird. Solche ungelehrte Setzer werden insgemein Naturalisten genennt. Hier müssen wir nun der Wichtigkeit der Sache halber anmerken, daß es weit leichter ist, in Beredsamkeit und Poesie ein guter Naturaliste zu werden, als in der Musik. Der Satz hat eine Menge solcher Regeln, die schwer zu entdecken sind, und vielerley Kunstgriffe, auf die man erst durch mancherley Erfahrungen gefallen ist. Es ist allemal höchst unwahrscheinlich, daß der beste Naturaliste sie alle entdecken werde. Der Tonlehrer, der sich ein

eigenes Geschäft daraus macht, alle vorhandene Regeln des Satzes zu prüfen, ihre Gründe zu erforschen, sie auf wenige einleuchtende Grundsätze zu bringen, alle Kunstgriffe in den Werken der besten Tonsetzer zu entdecken, ihrem Ursprung und ihrem Nutzen nachzudenken u. s. f. ist im Stande, dem, der die Sprache der Musik versteht, in kurzer Zeit alle Regeln, Künste und Vortheile des Satzes bezubringen, von denen er selbst vielleicht die wenigsten würde entdeckt haben.

Es scheint mir um so viel nöthiger, dieses denen, die sich um den Satz bekümmern, zu empfehlen, da es ist mehr, als ehedem, gewöhnlich wird, daß bloße Sänger oder Spieler sich einbilden, sie können zu einer hinlänglichen Fertigkeit im Satze kommen, wenn sie ihn auch eben nicht schulmäßig gelernt haben. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß es nicht hier, wie in andern Künsten, außerordentliche Genie gebe, die ohne fremden Unterricht zu großer Fertigkeit in Ausübung des Satzes gekommen sind. Aber wie kein verständiger Mensch aus dergleichen außerordentlichen Fällen, und da man ohne eigenes Bestreben sehr reich, oder mit aller Vorsichtigkeit um sein Vermögen gebracht wird, die Marime ziehet, man soll sich keine Mühe geben, etwas zu erwerben, oder es sey völlig unnütze, vorsichtig zu seyn, um das seinige zu erhalten; so kann man dieses auch hier nicht thun. Wer den Satz nicht wol gelernt hat, läuft allemal Gefahr, daß er in seinen Sachen bey den angenehmsten, nachdrücklichsten und fürtrefflichsten Erfindungen, Fehler begehen werde, die anstößig sind, und die Werke seines Genies verunstalten. Oste merket auch der Naturalist sehr wol, daß einem durch bloßes Genie ausgearbeiteten Stück etwas fehlet; aber worin der Fehler bestehe, oder wie er zu verbessern

bessern sey, hindert die Unwissenheit der Regeln ihn einzusehen. Manche Stücke, besonders, wo mehrere concertirende Stimmen zusammen kommen, erfordern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Sazes, auf die nicht leicht einer von selbst verfällt. *) Und auch in andern Stücken ist es gar nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genommen hat, gar viel verlieren. Je mehr wirkliches Genie man zur Kunst hat, je wichtiger wird es, daß man die Regeln des Sazes auf das genaueste studire; denn nur dem guten Genie werden sie recht nützlich.

Ich kann mich nicht enthalten, diesen Artikel mit einer Anmerkung zu beschließen, die mir mancher übel nehmen wird. Aber die Liebe zur Wahrheit ist bey mir stärker, als die Furcht getadelt zu werden. Haffe, der mit Recht berühmte Haffe, ist gewiß ein Mann von wahrem Genie zur Musik. Aber man merkt in seinen Duetten, besonders, wenn man sie gegen die Graunischen hält, den Mangel dessen, was viele unnütze Künsteleyen nennen. Hätte dieser sonst große Mann den Satz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielstimmigen Sachen ihm den Rang eben so streitig machen, als er es in Ansehung der Arien thut. Aber in jenen ist er wahrhaftig weit unter ihm; bloß weil er nicht alle Künste des Sazes so genau verstand wie Graun. Dieses sey allen jungen Tonsetzern zur Warnung gesagt.

Uebrigens kann ich mich hier in keine nähere Betrachtung des Sazes einlassen, sondern verweise deshalb auf das Kirnbergerische Werk, das mir in allen besondern den Satz betreffenden Artikeln zum Wegweiser

*) Doppelter Contrapunkt: Duet; Quart.

gedient hat, und das, wenn, wie bald zu erwarten ist, der zweyte Theil wird hinzugekommen seyn, das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Satz geschrieben worden.

Scene.

(Schauspielkunst.)

Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzeln Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt; *) sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiels vorfällt. In diesem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbesondere den Platz anzeigt, nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hause vorgeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieses die besondere Scene nennen.

Im Trauerspiel, das seinen Stoff meistens aus der Geschichte nimmt, ist die allgemeine Scene schon durch den Inhalt des Stücks bestimmt. Die Comödie aber, deren Inhalt erdichtet ist, oder die doch meistens erdichtete Personen wälet, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie ist nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Personen, und das, was geschieht, dem Ort angemessen seyen; sondern auch zur Täuschung und zur Wirkung des Stücks kann die Scene das ihrige beytragen.

Verschiedene Dichter lassen die allgemeine Scene der Comödie völlig unbestimmt, und der Zuschauer hat die Wahl, in welches Land und in

*) S. Auftritt.

wel
ver
Ma
eine
thig
die
sche
die
sie
tere
Ort
wü
her
sind
dess
sebe
wis
bey
blo
mei
Leh
der
ben
fre
Ma

s
fod
und
reg
ber
die
zw
sen
all
far
sey
hal
lich
seh
Fl
nei
Fr
Be
od
me
gel
sic
lic

welche Stadt er sich in der Einbildung versehen wolle. Dies scheint mir ein Mangel zu seyn. Wer ein Märchen oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu sagen, wo man sich die Sache, die sich nirgend zugetragen hat, als geschehen vorstellen soll. Aber die Comödie kann uns schon durch den Ort, wo sie vorgefallen ist, zum voraus interessiren, besonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünschen: und wenn uns die dort herrschenden Sitten schon bekannt sind; so kann die Uebereinstimmung dessen, was wir in der Vorstellung sehen, mit dem, was wir bereits wissen, viel zur Wahrscheinlichkeit beytragen. Wenn die Comödie nicht bloß belustigen, oder nicht bloß allgemeine, allen Menschen gleichnöthige Lehren geben, sondern auf die besondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben soll; so muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, sondern in der Nähe genommen werden.

Aber eine genauere Ueberlegung erfordert die Wahl der besondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um so mehr, da nicht selten beträchtliche Unschicklichkeiten über diesen Punkt vorkommen. Ich sehe zwar wol, daß man wegen der großen Schwierigkeit der Sache, nicht alles so genau nehmen kann: doch kann ich, so nachgebend ich auch zu seyn mir vornehme, mich nicht enthalten, etwas widriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich sehe, daß ein Vorzimmer, oder ein Flur des Hauses, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde ist, bisweilen zu geheimen Berathschlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathause so mancherley Personen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder sich so begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich ist.

Zweyter Theil.

Wenn das, was über diese Materie zu sagen ist, ausgeführt werden sollte; so müßte man sich in eine nähere Betrachtung aller Geheimnisse der dramatischen Kunst einlassen. Wir wollen von dem Wesentlichen des Drama nur so viel anführen, als nöthig ist, um das, was zu der Wahl der besondern Scenen gehört, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben, aus der Beschaffenheit der griechischen Trauerspiele zu schließen, daß ihre Verfasser sich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte, wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Ort hat vorkommen können, auf eine dem Zweck ihres Trauerspiels gemäß Weise zu schildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheint ihre erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für ein Grundgesetz hielten, diese Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen, etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehen zu lassen, das an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, das außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen auf eine schickliche Weise in den Mund zu legen. Nun gieng also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß sie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kommt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die besondere Scene ist der Pol, der ihren Lauf leitet; sondern die Handlung,

Do

die

die Charaktere, und überhaupt das, was sie vorzustellen sich schon vorgenommen haben. Nach diesem Bedürfnis muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben so gar Stücke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter sich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus seinen Thaten von mehreren Jahren, das herauszusuchen, was zu der Schilderung dienet. *) Kurz bey den meisten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des Besondern in der Materie, sondern diese ziehet die Scenen nach sich; da bey den Alten die Scene jenes nach sich zog.

Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen, welche von diesen beyden Arten zu verfahren die beste sey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die letztere für die Gemächlichkeit des Dichters bequemer, als jene sey, und daß sie auch weniger Erfindungskraft erfordere. Denn es ist ungleich leichter, aus der Geschichte eines Menschen das herauszusuchen, was seinen Charakter ins Licht setzet; oder wenn die Geschichte es nicht darbietet, etwas in dieser Absicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als solche Sachen gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibt, auszudenken. Dieses beyseite gesetzt, merken wir hier nur so viel an, daß die Behandlung, nach der

*) Hievon ist das kürzlich herausgekommene Stück *Göz* von Verlichingen die neueste Probe. Ich habe nichts gegen den Werth solcher Stücke, die man *pièces a tiroir* nennen könnte, zu erinnern. Nur muß man sie nicht für Muster der Tragödie überhaupt ausgeben, sonst geht die Kunst des Sophokles ganz verloren; denn wäre der Verlust doch größer, als der gänzliche Mangel solcher Trauerspiele der neuesten Art.

Maxime der Neuern, die beständige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieses gehörig beobachtet, so ist alsdenn der Dichter, so bald man nur die Grundmaxime seines Verfahrens gut geheissen hat, (und sie ist wirklich als eine besondere Art gar nicht zu verwerfen) nicht mehr zu tadeln.

Nun kommt aber noch eine dritte Behandlungsart vor, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesetz mehr bindet. Weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere bestimmen die Wahl des Einzelnen; sondern der Dichter nimmt von der Handlung alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuschauer von irgend einer Seite her gefalle. Da kommen Zeit und Ort gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne die geringste Rücksicht, daß jedes, was geschieht, nothwendig eine gewisse Zeit erfordere, und an einem schicklichen Orte geschehen müsse, seine ganze Handlung so eingerichtet, wie es etwa bey einer bloßen Erzählung geschieht, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können.

Aus einem solchen Verfahren, das nun freylich für den Dichter die wenigsten Schwierigkeiten hat, entstehen denn die häufigen Unschicklichkeiten in Ansehung der Scenen. Der Dichter denkt: „Sey es, wie es wolle, jetzt müssen die Leute nach meinem Plan dieses thun, und so sprechen. Die Zeit sey dazu hinlänglich, und der Ort schicklich oder nicht, daran habe ich mich nicht zu kehren.“ So gänzlich hätte man doch schwachen oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden losmachen sollen, weil zuletzt zwischen der dramatischen und epischen Kunst kein Unterschied mehr bleibt.

Wiewol diese Beobachtungen aus der verschiedenen Art, wie die Alten und

und Neuen die Tragödie behandeln, gezogen sind, so ist es leicht, alles auch auf die Comödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter sich schlechterdings nach der Scene zu richten habe, es sey nun, daß er sie unveränderlich durch die ganze Handlung behalte, oder vielfältig abändere. Dieses schließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung seines Stückes hat, als unbrauchbar aus, so gut er sonst auch seyn möchte. Aber eben darum, weil er ein Dichter ist, ein Dichter aber Genie und Erfindungskraft haben muß, fodert man von ihm, daß er anstatt des hier unschicklichen, was ihm eingefallen ist, etwas eben so gutes, das sich zugleich für diesen Ort schicket, zu erfinden wisse.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und seiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf lassen möchten, (und diese Kezerey reißt bey uns immer mehr ein) bedenken nicht, daß dadurch zuletzt alle Kunst aufgehoben wird, und daß man auf dem Weg, den sie so sehr anpreisen, wieder auf die autoschediasmatischen Werke, die der Kunst vorhergegangen sind, zurücke kommt. *) Wenn der Dichter von allem Zwang frey seyn soll, so muß man ihn auch von dem Vers erledigen, der ihm unfreutig Zwang anthut.

Schafft; Stamm.

(Baukunst.)

Der eigentliche Körper einer Säule oder eines Pilasters mit Ausschließung des Fußes und Knauffes. Seine Theile sind der Schafft, oder Stamm selbst, an seinem obern Theile der Ablauf und Obersaum; am untern Ende aber der Untersaum und Anlauf. **) Der Stamm der Pilaster ist vom An-

*) S. Dichtkunst S. 337. f.

**) S. Anlauf.

lauf bis auf den Ablauf durchaus gleich dick; bey der Säule aber wird der Schafft verjüngt, oder emgezogen, das ist, allmählig nach oben zu dünner. *) Große steinerne Säulen haben sehr selten Schaffe von einem einzigen Stein, weil solche Massen überaus schwer zu regieren sind. Man kann aber die Stücke so gut auf einander setzen, daß der Schafft so gut, als aus einem Stein ist. Ein merkwürdiges Beyspiel hiervon, das zugleich beweist, wie wenig die Alten bey ihren Gebäuden, wo es auf Festigkeit ankam, die Kosten gescheut haben, führt Rob. Wood in der Beschreibung der Ruinen von Baalbek an. **) Eine sehr hohe Säule, deren Schafft aus drey Stücken zusammengesetzt war, fiel gegen eine Mauer, zerschlug den Stein, auf den sie stürzte, vom Schafft selbst sprang ein Stück ab, und die Fugen giengen deswegen nicht von einander, obgleich kein Rütt sie verband. Diese bewunderungswürdige Festigkeit kam von eisernen Tiebeln oder Dornen her, die in zwey aneinanderstoßende Theile des Schafftes eingelassen waren. Diese Tiebel waren über einen Fuß dick. Eine Probe, was für ein Aufwand auf die Festigkeit der Gebäude gemacht worden. Der Tempel, zu dem diese Säule gehörte, war mit einem Porticus umgeben, an dem 54 solcher Säulen standen.

Schatten.

(Mahlerey.)

Wenn ein Körper von einem unmittelbar auf ihn fallenden Licht, es sey das Sonnen- oder das Tages- oder irgend ein anderes Licht, hinlänglich erleuchtet wird, daß man seine Farbe erkennen kann, so sind immer Stellen an demselben, die das Licht nicht in

Do 2

dem

*) S. Verdünnung.

**) S. 23.

dem vollen Maaße genießen, entweder, weil ihre Fläche nicht gerade gegen das Licht gefehrt ist, oder weil eine andere Ursache einen Theil desselben auffängt. *) Wenn nun gleich ein solcher Körper durchaus gleich gefärbt wäre, so muß er wegen des helleren und schwächeren Lichtes an den verschiedenen Stellen andere Farben zeigen, und an den Stellen, worauf gar nichts von merklichem Lichte fällt, finster, oder schwarz seyn. So lange nun das Licht in seiner Verminderung noch stark genug ist, uns die Farbe des Körpers in ihrer Art, obgleich immer etwas dunkeler zu zeigen, so kann man nicht eigentlich sagen, daß die Stellen, die diese geschwächte Farbe zeigen, im Schatten liegen; aber die Farben derselben sind schattirt; **) eben so wenig nennt man die völlig finstern Stellen, wo gar nichts von Farbe (Schwarz ausgenommen) zu erkennen ist, Schatten. Hiedurch wird der eigentliche Begriff vom Schatten bestimmt. Wir verstellen nämlich die Stellung eines erleuchteten Körpers darunter, wo das Licht so schwach ist, daß die Art der auf denselben liegenden Farben, nicht mehr bestimmt ist, sondern in eine andere Farbe übergeht, wo z. E. das Schwefelgelbe, wegen Mangel des Lichtes nicht mehr schwefelgelb ist, wo das Meergrün aufhört meergrün zu seyn; wo das Weiße aufhört weiß zu seyn.

Von Licht und Schatten hängen nicht bloß die Farben ab, mit denen ein Körper ins Gesicht fällt, sondern auch ein Theil seiner Bildung, in so fern wir diese bemerken. Also hängt in einem gemahlten Gegenstand Schönheit, Lieblichkeit und Harmonie der Farben, wie auch zum Theil Schönheit und Feinheit der Gestalt, von der Behandlung der Schatten ab, und sie macht einen höchst wich-

*) S. Licht.

**) S. den folgenden Artikel.

tigen Theil der Kunst des Mahlers aus: vielleicht ist die Behandlung der Schatten der schwereste Theil der ganzen Farbengebung.

Man kann füglich alles, was der Mahler bey Behandlung der Schatten zu beobachten hat, auf zwey Hauptpunkte bringen: 1. auf die beste Wahl der Stärke und Schwäche derselben, und 2. auf ihre Art und Farbe.

Wie wichtig der erste Punkt sey, ist gar leicht einzusehen. Man kann flaches Schnitzwerk, Schaumünzen, auch ganz runde Figuren von Gips oder Erz so setzen, oder halten, daß die Schatten ganz schwach und an vielen Stellen kaum merklich sind: Alsdenn verlieren die schönsten Werke dieser Art einen großen Theil ihrer Schönheit. Setzet man sie so, daß alle Schatten sehr stark, und fast völlig schwarz sind; so heben sich zwar die hervorstehenden Theile, die im Lichte sind, ungemein, aber das Ganze verlieret ebenfalls sehr viel von seiner Schönheit. In beyden Fällen bleiben sehr viel feinere Erhöhungen und Vertiefungen unbemerkt; im erstern an den hellen Stellen wegen Mangel des Schattens, im andern an den dunkeln Stellen, wegen Mangel des Lichts.

Der Mahler, der solche Fälle mit Beurtheilung beobachtet hat, wird daraus den Schluß ziehen, daß die zu mahlenden Gegenstände allemal in einem gewissen Grad der Stärke der Schatten ihre größte Vollkommenheit erhalten, und dieses wird ihn überzeugen, wie wichtig ein unablässiges genaues Beobachten der Natur in diesem Punkt sey. So wie die Physik sich gänzlich auf Beobachten und Experimente gründet, so giebt es auch eine Experimentalmahlerey, die dem Mahler so wichtig ist, als die Experimentalphysik dem Naturlehrer. Und es ist zu bedauern, daß die Experimentalmahlerey, wozu L. da Vinci

vor mehr als 200 Jahren bereits einen so vortrefflichen Grund gelegt hat, nach ihm nicht mit dem gehörigen Eifer ist fortgesetzt worden. Wie der Philosoph, um den Menschen im Grunde kennen zu lernen, auf alles, was er im Umgange mit andern hört und sieht, genau Acht hat, so muß es auch der Mahler machen. Ich würde ihm rathen, einige Gips- und Wachsbilder, nebst verschiedenem Schnitzwerk an einem dazu besonders bestimmten Orte, wo das einfallende Licht gar mancherley Veränderungen unterworfen ist, täglich vor Augen zu haben, und die verschiedenen Wirkungen der Schatten genau daran zu beobachten, damit ihm die kleinsten Vortheile des Schattens bekannt würden. Ich weiß wol, daß gute Mahler dergleichen Beobachtungen täglich machen; aber es ist zu wünschen, daß sich auch solche fänden, die sich die Mühe nicht verdrießen ließen, ihre Beobachtungen, wie da Vinci, aufzuschreiben, und bekannt zu machen, damit weniger scharfsinnige, oder weniger fleißige, zu dieser so nützlichen Art zu studiren, aufgemuntert würden.

Die Wahl der stärkern oder schwächern Schatten ist aber nicht bloß in Rücksicht auf die Schönheit der Formen, und des Herausbringens der kleinern Schönheiten derselben, sondern auch in Rücksicht auf das Colorit wichtig. Einigen Farben geben sehr sanfte und schwache, andern stärkere Schatten die größte Annehmlichkeit. Darum muß der vollkommenste Colorist jeden Einfluß der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Wir können aber auch hierüber nichts mehr thun, als ihm die fleißige Beobachtung solcher durch Schatten bewirkter Veränderungen der Farben empfehlen. Dadurch kommt er in Stand, zu bestimmen, welche Gegenstände, in Absicht auf die Schönheit des Colorits mit schwa-

chen, und welche mit stärkern Schatten wollen behandelt seyn.

Wir merken über den Punkt der Stärke der Schatten nur noch überhaupt an, daß durch fleißiges und nachdenkendes Beobachten, der Mahler zu einer beynahe vollkommenen Kenntniß der hieher gehörigen Dinge kommen könne.

Weit größere Schwierigkeiten hat der zweyte Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten. Es ist eine zuverlässige Bemerkung, daß die Gemählde die beste Harmonie, und wenn das übrige gleich ist, das angenehmste Colorit haben, deren Schatten durchaus einerley Art der Farbe und des Tones haben, das ist, ins gelbliche, grünlichte, oder bräunlichte u. s. f. fallen, wenn nur bey diesem durchgehends herrschenden Ton die Schatten nicht durchaus einfärbig sind. Sie müssen nothwendig, wenn sie nicht kalt, schwer oder trocken seyn sollen, eben so gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Wie ein großer Flek von Roth auf einem Gesichte, das nicht hinlänglich durch Mittelfarben schattirt ist, unangenehm und hart wird; so ist es auch ein durchaus ohne Mittelfarben brauner, oder gelblicher Schatten. Das Warme und Leichte der Schatten kann nicht anders, als durch Mittelfarben, und zum Theil durch hineinspielende Wiederscheine erhalten werden. Dieses möchte wol der schwerste Theil des Colorits seyn. Denn da würde der Mahler, nachdem er den reichsten Vorrath von Beobachtungen aus der Natur gesammelt hat, noch wenig gewonnen haben. Er muß in der Ausübung wol erfahren seyn. Es läßt sich wol bemerken, wie in der Natur angenehme und warme Schatten entstehen; aber die Farben zu finden, wodurch sie auch im Gemählde so werden, erfordert erstaunliche Übung, oder ein besonders glückliches

Gefühl. Vieles kann ein aufmerksamer Beobachter aus den Werken der vornehmsten Coloristen lernen. Wer viel wol erhaltene Gemählde eines Van Dik und anderer großen Niederländer studiren kann, wird manchen Vortheil über diesen Punkt entdecken. Aber denn bleibt doch immer noch die Schwierigkeit übrig, daß man gar oft die ursprünglichen Farben, die sie gebraucht haben, schwerlich errathen kann. Denn die Zeit selbst trägt sehr viel dazu bey, durch gewisse Veränderungen, die die Farben dadurch erlitten haben, die Schatten weicher, oder härter zu machen.

Herr Cochin hat aus fleißiger Beobachtung vieler Werke einiger welschen Maler Anmerkungen gezogen, die hier wesentlich sind. In den Gemählten des Luc. Giordano sind die Schatten bräunlich, und haben eine Hauptfarbe, die mit dem braunen der Umbra übereinkommt, Pet. da Cortona hat dazu durchgehends ein gräuliches Braun genommen; Baccino hat gelblichte Schatten; Paul von Verona hat sie ins Violette gemacht; Guercin bläulicht; der französische Maler La Fosse braunroth. *) Derselbe Ton der Schatten muß der guten Harmonie halber bey allen Farben gebraucht werden, sie mögen in den Lichtern roth, blau, grün oder anderer Art seyn. Hiebey kann eine wichtige Bemerkung nicht übergangen werden, die schon da Vinci gemacht hat, und die in unsern Zeiten von dem berühmten Herrn von Buffon, als eine merkwürdige Erscheinung angemerkt, und von Herrn Bequelin nach ihrer wahren Ursache erklärt worden ist. **)

*) Voyage d'Ital. T. I p. 201.

**) E. Traité de peinture par L. da Vinci Chap. CLVIII. Memoires de l'Academie roy. des sciences de Paris

Da Vinci sagt, er habe oft an weißen Körpern rothe Lichter und blaue Schatten gesehen. Und im Jahr 1743 kündigte der Herr von Buffon der Academie der Wissenschaften in Paris als eine besonders merkwürdige Beobachtung an, daß bey auf- und untergehender Sonne die Schatten allemal eine bestimmte Farbe haben, und bald grün, bald blau seyen. Wie dieses zugehe, hat der scharfsinnige da Vinci schon überhaupt angemerkt; aber eine nähere Untersuchung und vollständige Erklärung der Sache hat Herr Bequelin gegeben, auf die ich den Leser Kürze halber verweise.

Von dem Schlagschatten sprechen wir in einem besondern Artikel.

Schattirung.

(Mahlerey.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Veränderungen, die eine Farbe nach den verschiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichts leidet, aber nur in so weit sie noch immer dieselbe Art, oder den Namen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u. s. f. behält. Hieraus entstehet die große Mannichfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein großer Theil des Colorits abhängt. Davon aber ist bereits besonders gesprochen worden. *)

Schaubühne.

(Baukunst; Schauspielkunst.)

Ist der Platz, auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuschauer geschieht, verrichtet wird, der deswegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuschauer sieht, erhöht

An. 1743. Mem. de l'Acad. roy. des sc. de Berlin An. 1767.

*) E. Mittelfarben.

erhöhet ist. Die Beschaffenheit der Schaubühne hat einen großen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles so soll vor- gestellt werden, wie es in der Natur wirklich geschehen wäre, so muß die Beschaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, mithin die Schaubühne für jede Handlung besonders eingerichtet werden. Also muß schon in der Anlage der Schaubühne dafür gesorget seyn, daß sie auf mancherley Weise veränderlich sey; weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verschlossener Ort, bald einen Garten, oder ein offenes Land vorstellen muß.

Hieraus ist überhaupt zu sehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beständiges hat, ein sehr großer, breiter und tiefer Saal seyn sollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und her zu schiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene könnte gemacht werden.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so müssen wir nothwendig an der Einrichtung sowol der alten Schaubühne der Griechen und Römer, als der neuern verschiedenes aussetzen. Jene war so beschaffen, daß der hintere Grund ein festes Werk war, so daß die Bühne nach ihrer Tiefe oder Länge, die ohne dem gering war, *) nicht konnte erweitert werden. Diese hintere Wand stellte insgemein Außenseiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Personen durch drey verschiedene Thüren hervortraten, und der Platz, wo sie spielten, war insgemein eine Straße, ein Markt, oder

*) Der Herr von Nidesel sagt in seiner Reise durch Sicilien und Großarischenland, S. 152 daß er die Scene in dem Theater von Taormina, dem alten Taurominium nur von 5 Neapolitanischen Palmen gefunden, welches freylich eine unbegreifliche Einschränkung ist.

ein Platz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

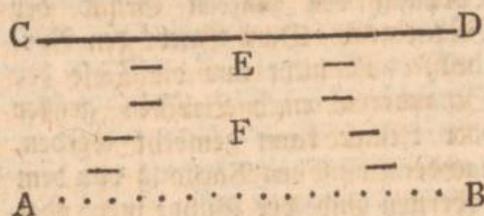
In unseren Bühnen macht ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hintern Grund der Bühne aus. Dieses giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vordersten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernt; sondern daß vermittelst der darauf angebrachten Malerey die Scene sich so weit erstrecken kann, als man will.

Hingegen haben unsre Schaubühnen noch verschiedene sehr wichtige Fehler. Erstlich sind sie, einige Opernbühnen ausgenommen, viel zu schmal; so daß sie zwar sehr tiefe, oder lange, aber nie keine breite Plätze vorstellen können. Die Schauspieler können sich zwar in Ansehung der Tiefe insgemein weit genug von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuschauer stehen sie immer nahe neben einander, obgleich die Handlung ofte das Gegentheil erfordert.

Denn hat unsre Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Straßen, öffentliche Plätze, und die inneren Zimmer der Häuser dieselbe Breite haben; weil die Schaubühne sich in der Breite nicht so, wie in der Länge größer und kleiner machen läßt, sondern immer gleich bleibet. Wäre unsre Bühne überhaupt viel breiter, als sie wirklich ist, so könnten die handelnden Personen sich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur sehr tiefe, sondern wenn die Malerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde, sehr breite Plätze vorstellen.

Freylich entstünde denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wäre dieser größtentheils durch

durch abzuheffen, daß die vordersten zwey oder drey Wände perspektivisch geschoben würden, wie die beystehende Figur zeigt.



AB stellet das vorderste Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; CD den Vorhang im Grund. Die kleinern Striche die gemahlten Wände; E ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die F gegenüber stehen, einen Vorsaal, oder einen andern Platz vor dem Cabinet E vorstellen. Die einzige Unbequemlichkeit hiebey wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen und die Schauspieler etwas lauter sprechen müßten, um verstanden zu werden.

Unter der Menge der dramatischen Stücke der Alten sind wenige, die sich auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf eine schickliche Weise vorstellen ließen, und auch von viel guten neuern Stücken wird die Vorstellung dadurch, daß die spielenden Personen ofte zu nahe auf einander stehen müssen, sehr unschicklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die sehr lustig sind, können auf unsern engen Bühnen gar nicht angebracht werden.

Es ist Schade, daß der Herr von Riedesel, dessen ich vorher gedacht habe, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien gewesen ist, nicht eine genaue Beschreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Ursachen des sich von der Scene so sehr leicht bis auf die entlegensten Stellen des Schauplatzes ausbreiten-

den Tones hätte gezogen werden könnten. Denn dieses scheint noch ein ziemlich allgemeiner Mangel unsrer Bühnen, daß sie den Ton der spielenden Personen eher schwächen, als verstärken.

Schaumünze.

Wir begreifen unter diesem Namen nicht nur die, nach Art der gangbaren Geldsorten zum Andenken besonderer Personen oder Begebenheiten, geprägten Schaustücke, sondern auch die gangbaren Geldsorten alter und neuer Zeit selbst, in so fern ihr Gepräge die Aufmerksamkeit der Künstler verdienet. Sie sind, wie mehrere Gattungen, nur zufälliger Weise Gegenstände des Geschmacks und der schönen Kunst geworden.

Man kann gar leicht begreifen, wie die Nothdurst die Gewohnheit eingeführt habe, kleinen Stücken Metall Zeichen einzuprägen, wodurch sie ein authentisches Zeugniß ihres Werthes, oder der Lauterkeit des unverfälschten Metalles bekommen. Und es gereicht dem menschlichen Verstand zur Ehre, daß er so vielfältige Mittel ausgedacht hat, Sachen, die bloße Nothdurst erzeuget hat, auch noch in höhern Absichten nützlich zu machen. Dieses ist auch dem Genie der Natur gemäß, die sich nirgend begnügt, das bloß nothwendige in ihren Werken anzubringen, sondern sie zugleich auch schön und zu Nebenabsichten brauchbar macht, ob sie gleich dabey die Regeln einer klugen Wirtschaftlichkeit nicht aus den Augen setzt. Da man also geprägte Metalle brauchte, war es ein verständiger und glücklicher Einfall, sie zugleich zu Gegenständen des Geschmacks zu machen, so wie man es mit den Gebäuden gemacht hat. Vielleicht hat man diesen guten Einfall den Griechen zuzuschreiben; wenigstens wüßte ich nicht, daß man vor ihnen Münzen geprägt hätte,

hätte, an denen man eine unzweifelhafte Absicht entdecken könnte, daß sie auch Gegenstände des Geschmacks hätten seyn sollen.

Die Schaumünzen haben in mehreren Absichten einen Vorzug über alle andere Gattungen der Kunstwerke. Ihre allgemeine, schnelle und leichte Ausbreitung; ihre Dauer, die der sonst alles zerstörenden Zeit Trotz zu bieten scheint; die leichte Art, sie in sehr großer Zahl zu vermehren, sind Vortheile, die ihnen eigen sind. Zwar sind sie in Ansehung der Bearbeitung und Ausführung des Stoffes, den die zeichnenden Künste wählen, enger eingeschränkt, als die Malerey, die Kupferstecherkunst, die Bildhauerey und die Baukunst. Aber jene Vorzüge ersetzen das, was ihnen von dieser Seite abgeht. Doch ist auch ihr Stoff nicht unbeträchtlich.

Die Griechen kannten keine kräftigere Aufmunterung zu öffentlicher Tugend und keine größere Belohnung des Verdienstes, als die Statuen. Ich getraue mir zu sagen, daß die Schaumünzen hiezu noch weit schicklicher wären, als die Statuen. Man stelle sich vor, was für eine Ehre es wäre, wenn das Bildniß einer Privatperson sehr seltener und wichtiger Verdienste halber auf gangbaren und von dem Landesherrn geprägten Münzen erschiene? Ich glaube nicht, daß der ruhmgerigste Mensch eine größere Ehre sich wünschen könnte.

Außer dem Vortheil die Tugend zu belohnen, haben die Schaumünzen vielerley Nutzen. Sie sind die sichersten Mittel die merkwürdigsten Begebenheiten, die in der Geschichte eines Volkes Epochen ausmachen, auf die späteste Nachwelt zu bringen. Zwar nicht mit allen Umständen, wie die Beredsamkeit es thun könnte, aber doch mit dem Wesentlichsten, dadurch sie sich auszeichnen. Sie können auch, ohne Rücksicht auf die Nachwelt, nützlich gebraucht werden, die Ein-

wohner eines Landes auf gewisse Erfindungen, Stiftungen und neue Anordnungen aufmerksam zu machen, und für dieselben einzunehmen. Endlich dienen sie auch, die Nachwelt von der gegenwärtigen Beschaffenheit gewisser Dinge, die vergänglich sind, zu unterrichten, merkwürdige Gebäude, Maschinen, Instrumente und andre Erfindungen nach ihrer wahren Form, zum Unterricht für die spätesten Zeiten aufzubehalten. Also könnte eine Nation die Schaumünzen sehr vortheilhaft brauchen, der Nachwelt einen guten Begriff von ihrem Verstand, Geschmak und Tugend beyzubringen.

Wollte man alle diese Vortheile, deren Wichtigkeit in die Augen fällt, auf das sicherste erhalten, so müßte man erstlich das, was die Erfindung, den Geschmak und die Kunst dieses Zweyges betrifft, zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, und dann auch auf vernünftige Polizeygesetze zur besten Anwendung desselben denken. Da dieser zweyte Punkt außer den Gränzen der allgemeinen Theorie der Kunst liegt; so wollen wir nur von dem ersten sprechen.

Es hat sich, so viel ich weiß, bis ist noch niemand in eine wahre und auf richtigen Grundsätzen beruhende Kritik der Schaumünzen eingelassen, ob gleich die Sache dieser Mühe wol werth ist. Wir wollen versuchen, einen Anfang dazu zu machen, und die weitere Ausführung der Sache andern überlassen.

Von den verschiedenen Absichten, die man bey Schaumünzen hat, ist bereits gesprochen worden; und man muß sie vor Augen haben, um die Beschaffenheit dieser kleinen Kunstwerke richtig anzugeben.

Das erste, was unmittelbar aus den erwähnten Absichten fließt, ist dieses, daß gangbare Münzsorten sich besser zu jedem Zweck der Schaumünzen eignen, als solche, die ohne be-

kannten und gangbaren Werth zu bekommen, nur in geringer Anzahl für Liebhaber, oder für einen sehr eingeschränkten Gebrauch gepräget werden. Diese versehen ihren Zweck größtentheils; weil sie nicht allgemein unter das Volk ausgebreitet werden; weil sie vor ihrem Untergang nicht genug gesichert sind, denn nur ihre große Menge und allgemeine Ausbreitung verhindert, und endlich; weil viele aus Mangel des öffentlichen Charakters, oder der gesetzlichen Beyhung, nicht Aufsehens genug machen.

In diesem Stük verdienen die Alten nachgeahmt zu werden, die sehr selten andere Schaumünzen machten, als die zugleich gangbare Geldsorten seyn sollten.

In Ansehung des Inhalts oder der Erfindung kann man die Schaumünzen in zwey Classen eintheilen, und sie durch die Benennung der historischen und der ästhetischen (es fällt mir kein schicklicherer Name bey) unterscheiden. Historische nenne ich die, welche die Sache schlechtweg ankündigen, und es denen, für die sie gemacht sind, überlassen, was sie davon denken, und dabey empfinden sollen: den Namen der Aesthetischen aber würde ich denen geben, wo die Sache selbst schon in einem Licht vorgestellt wird, in welchem sie natürlicher Weise einen besondern vortheilhaften Eindruck machen sollte.

Historisch sind durchgehends alle griechische und römische Schaumünzen, ob sie gleich vielfältig mit allegorischen Bildern besetzt sind, denn diese Bilder dienen bloß zur historischen Bildersprache, und drücken das, was die bloß nachrichtliche Umschrift sagt, durch andre Zeichen aus, oder vertreten die Stelle dieser Umschrift. Die ästhetischen Schaumünzen sind eine Erfindung der Neuern. Sie stellen die Sache nicht bloß zur Nachricht vor, sondern geben ihr eine Wendung, die den, der die Schau-

münze sieht, auf eine nachdrückliche Weise rühren soll; dieses erhalten sie durch wirklich allegorische Abbildung der Sache. Zum Beyspiel will ich das Schaustük meines berühmten Landsmannes Hedlinger anführen, wodurch er der Republik Bern seine Hochachtung bezeuget hat, wobey er doch noch etwas von der Art der Alten beybehalten.

Auf der Vorderseite siehet man das allegorische Bild der Republik; eine Pallas, die sich an Berns Wapenschild lehnet, in der rechten Hand einen Palmen- und einen Delzweig, in der linken aber den Speer hält, auf welchem eine Mütze, das alte Zeichen der Freyheit, gesetzt ist, nebst der Aufschrift Res publica Bernensis. So weit ist das Stük historisch, und im Geschmack der Alten; weil in so fern bloß der Staat, dem zu Ehren das Stük gepräget worden, sowol durch die Schrift, als durch ein bezeichnendes Bild, genannt wird. Aber dieses Bild ist nur die Hauptfigur einer reich zusammengesetzten Gruppe, die im Grunde nichts anders, als eine allegorische Lobrede auf die Republik ist. Ein aus alten, ist in Abgang gekommenen Waffen bestehendes, und mit einem Lorbeerzweig umwundenenes Siegeszeichen, deutet auf die Siege älterer Zeit, und neue Kriegeszeichen, allegorische Abbildungen der Wissenschaften, der Künste, der Gerechtigkeit, der Gelindigkeit, des Reichthums, der Freygebigkeit, schildern den gegenwärtigen Charakter der Republik. Dieses gehöret zum Aesthetischen.

Auf der hintern Seite liegen auf einem steinernen mit einem Teppich bedekten Würfel ein Lorbeer- und ein Olivenzweig und die Ueberschrift ist: Virtuti et prudentia. Dieses kann auch noch als historisch angesehen werden; weil dadurch schlechtthin ausgedrückt wird, daß der Künstler dieses Werk aus Hochachtung für die Tugend

Tug
verfi
I
histo
in,
zur
stim
so n
scri
Zwe
auf
in u
nork
und
auch
welc
den
chen
verd
ost
Swe
I
Mü
Per
Der
Lun
wol
von
Sta
Der
wal
Eri
gen
niß
mei
wü
alte
ben
ih
keit
gen
hei
Ge
W
hal
de
sol
an
we
die

Zugend und Weisheit dieser Republik
verfertigt habe.

Die wesentliche Vollkommenheit der
historischen Schaumünze besteht dar-
in, daß sie die Sache, die sie blos
zur Nachricht ausbreiten will, be-
stimmt, deutlich, und kurz ausdrücke,
so wie es etwa eine historische In-
schrift thun würde. Man könnte den
Zweck in der That mit bloßer Schrift
auf der Schaumünze erreichen, und
in viel Fällen wären keine Bilder
nothwendig. Allein wolgezeichnete
und gut gearbeitete Bilder, wenn sie
auch nichts zur Nachricht beytragen,
welches der Fall der Hinterseiten auf
den meisten antiken Münzen ist, ma-
chen die Schaumünze schätzbarer;
veranlassen, daß man sie gern und
oft betrachtet, und daß dadurch der
Zweck desto sicherer erhalten wird.

Die Bilder, die man auf historische
Münzen setzet, sind Portraite der
Personen, die man durch solche
Denkmale ehret; bildliche Vorstel-
lungen der That oder Begebenheit,
wodurch das Denkmal veranlaßt
worden ist, oder der Personen, des
Staats, der Stadt, welche das
Denkmal gestiftet hat; bisweilen
wahre Abbildungen von Werken, oder
Erfindungen, die man für wichtig
genug hält, zu vieler Menschen Kenn-
niß, oder auf die Nachwelt zu kom-
men, dergleichen verschiedene merk-
würdige Gebäude sind, die man auf
alten Münzen antrifft. Hierüber ha-
ben wir außer dem, was vorher über
ihre Deutlichkeit, Kürze und Richtig-
keit angemerkt worden, nichts zu sa-
gen; weil sie ihre übrige Beschaffen-
heit, was die Schönheit und den
Geschmack betrifft, mit den andern
Werken zeichnender Künste gemein
haben. Nur scheint es, daß Wür-
de und edle Einfalt wesentlicher zu
solchen Werken, als zu irgend einer
andern Gattung, erfordert werden;
weil es meist öffentliche Werke sind,
die ein ganzes Volk veranstaltet hat,

und die für ein ganzes Volk, auch wol
gar für die Nachwelt besonders, be-
stimmt sind. Hierzu findet man die
besten Muster in den Sammlungen
griechischer und römischer Münzen.
Die neuern Werke dieser Art fallen
gar oft ins Schwülstige, ins Ueber-
triebene, ins Schwere, oder gar ins
Niedrige.

Mehr Nachdenken und Erfindung
fordern die ästhetischen Schaumünzen,
und es wäre der Bemühung eines
Mannes von Geschmak nicht unwür-
dig, die Theorie dieses besonderen
Nebenweges der schönen Künste zu
bearbeiten. Man trifft kaum in ir-
gend einem andern Theil mehr Miß-
brauch, schlechten Geschmak und so
vollen Unsinn an, als hier. Unter
der ungeheuern Menge neuerer Schau-
münzen sind die, denen ein Mann
von Geschmak Beyfall geben könnte,
höchst selten. Die Hauptsache kommt
auf zwey Punkte an. 1. Daß man
einen wichtigen der Sache angemessenen
Gedanken erfinde, der, auch in
so fern er durch Worte ausgedrückt
würde, der Sache anständig, auch
vollkommen kräftig, oder ästhetisch
sey. 2. Daß eine wolausgesonnene
Allegorie diesen Gedanken nicht nur
richtig ausdrücke, sondern ihn noch
stärker und nachdrücklicher sage, als
bloße Worte es vermochten. Dies
ist ein höchst schwerer Punkt. Ich
will zur Erläuterung dieser Sache ein
Beispiel anführen. Man hat ein
Schaustük, das, wo ich nicht irre,
auf den Erbstatthalter der vereinigen-
ten Nieoerlande, Wilhelm V, geprägt
worden. Die besondere Veranlassung
dazu ist mir nicht bekannt, und ich
habe das Stük auch nicht bey der
Hand. Nur erinnere ich mich, daß
der Gedanken, den man hat vorstel-
len wollen, dieser ist: daß der Prinz,
vermöge des engen aber zwanglosen
Bandes, das ihn an die vereinigten
Republiken bestet, diese nicht als ein
Herr beherrsche, sondern durch seinen
Einfluß

Einfluß die Quelle einer dauerhaften Ordnung und des Wohlstandes geworden. Der Gedanken ist an sich gut und wichtig. Die Allegorie, wodurch er sinnlich ausgedrückt wird, ist das Planetensystem, das bloß durch den Einfluß der Sonne, dauernde Ordnung, Leben und Nahrung bekommt. Bloß das allgemeine Gesetz der Schwere, folglich ein ganz natürliches Band, verbindet darin alles zusammen, und das Haupt, nämlich die Sonne, herrscht zwar, aber bloß zum Wohltun, und nicht despotisch, indem sie selbst dem Zug der Planeten nachgiebt und beständig von diesen aus ihrer Ruhe gerückt wird. Dieses wird durch die Umschrift: *Unus traho septem, trahorque ab illis*, wol ausgedrückt. Die Allegorie ist vollkommen richtig und geistreich: aber sie ist etwas zu gelehrt, und denn hat sie mehr die Kraft eines Gleichnisses, als einer wahren Allegorie; sie drückt den Gedanken nur deutlicher, aber nicht nachdrücklicher aus, als Worte.

Von der eigentlichen Beschaffenheit solcher Allegorien, wie sie hier nöthig sind, haben wir bereits anderswo gesprochen, *) und überlassen, um nicht gar zu weitläufig zu seyn, die nähere Betrachtung dieser Sache einem andern Liebhaber der schönen Künste.

Die Kunst der Schaumünzen ist, wie die zeichnenden Künste überhaupt von den Griechen beynabe auf den höchsten Punkt der Vollkommenheit getrieben worden. Doch haben auch die Neuern etwas hinzugethan, und Werke gemacht, die mit den Alten um den Vorzug streiten. Aber hiervon sprechen wir in einem andern Artikel. **)

Wir haben aber hier noch einiges anzumerken. Die großen Schau-

*) S. Allegorie in zeichnenden Künsten.

**) S. Steinschneider; Stempelschneider.

münzen, die einen erhöhten, und aus Gliedern, die den Gliedern der Baukunst ähnlich sind, bestehenden Rand haben, werden insgemein Medaillen genennt, die kleinern aber, deren Rand wie in den größern gangbaren Münzsorten, kraus ist, bekommen insgemein den Namen Jettons, welches ohngefähr so viel bedeutet, als Zahl- oder Rechenpfennig. Es ist ein Vorurtheil zu glauben, daß eine Person mehr durch eine Medaille, als durch einen Jetton geehrt werde. Man könnte mit mehrerm Rechte das Gegentheil behaupten; denn die Ehre scheint um so viel größer, je weiter eine Schaumünze ausgebreitet wird. Dieses aber geschieht durch Jettonen besser; weil mehrere Menschen, des geringern Preises halber, sie kaufen, als große Medaillen. Eben so scheint es, daß kupferne Medaillen, weil sie dem Einschmelzen weniger, als silberne und goldene unterworfen sind, einen Vorzug vor diesen haben.

Die vordere Seite, die insgemein das Brustbild oder den Kopf einer Person vorstellt, wird ofte mit dem französischen Worte *Avers* bezeichnet, die hintere, die den Gedanken darüber ausdrückt, heißt denn der *Revers*, und wenn auf dieser noch unten ein kleiner abgesonderter Raum ist, so bekommt er den Namen *Exergue*.

Schauspiel.

Daß die Menschen einen starken Hang nach allen Gattungen der Schauspiele haben, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierde und Lebhaftigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas besonderes und außerordentliches zu sehen, oder zu hören glaubet, ob sie gleich kein anderes Interesse dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang sich in einem etwas lebhaften

haft
fühlt
E
schön
Han
nen
zu g
die f
Zeit
vern
wicht
müß
sten
sie d
wir
anst
auf
nen
zu l
chen
E
felli
frei:
Wü
ihne
wed
dun
reiz
wer
hal
übe
kan
dan
abe
bild
ret
fan
un
ein
W
res
ter
inn
er
pfi
ne
Fe
da
W

haften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen.

Es war sehr natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Ganges der Menschen bedienten, ihnen künstlich veranstaltete Schauspiele zu geben. Die frommen Eiferer und die finstern Moralisten, die alle zum Zeitvertreib veranstaltete Schauspiele verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten dem Menschen nützlich zu seyn, sie den schönen Künsten zu benehmen suchen. Würden sie die Sachen genauer überlegen, so würden sie finden, daß es besser sey, anstatt die Schauspiele zu hindern, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert, und ihre innere Wirkksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände gereizt und in einige Wärme gesetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Mensch, der sich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen solchen Zustand der Gedankenlosigkeit ertragen: stellt er sich aber bey dem schon etwas mehr gebildeten Menschen oft ein, so verliert dieser dadurch seine Wirkksamkeit und die Wärme des Geistes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Wesen machen.

Also hat der Mensch kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung seiner innern Wirkksamkeit. Dadurch wird er immer verständiger, immer empfindsamer, vermehrt die Masse seiner Vorstellungen und damit auch die Fertigkeit sie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelnen Menschen begegnet, die, wenn sie in

einem einsamen Cabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungesellig werden, das würde auch einem ganzen Volke wiederfahren, das in thierischer Unthätigkeit lebte. Nun sind zu beständiger Unterhaltung der innern Wirkksamkeit nur zwey Mittel vorhanden; Geschäfte und Zeitvertreib. Zu Geschäften wird der Mensch durch die Noth getrieben; aber wenn sie auch sonst nichts verdriessliches haben, so ermüden sie zu sehr, als daß man ihnen beständig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man sie meist einsam, oder doch in gar zu sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Immer anhaltend würden sie den Menschen ungesellig machen, und außerdem noch seinen ganzen Gesichtskreis gar zu eng einschränken. Darum ist es nothwendig, daß sie mit angenehmem Zeitvertreib abwechseln, und daß dieser die Menschen in größerer Anzahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise gestattet.

Was ist also natürlicher, nützlicher, wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beste der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben angenehmen und zugleich nütlichen Zeitvertreib, der sie in größere Gesellschaften zusammenbringe, zu verschaffen? Ueberläßt man dieses dem Zufalle, so werden allerhand schädliche Folgen daher entstehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen, andere werden sich von gewinnfüchtigen Menschen, entweder zu abgeschmackten, unvernünftigen, oder zu unsittlichen Schauspielen verleiten lassen, welche die schlimmsten Folgen haben. Also gebe man einem fleißigen und arbeitsamen Volke wohl überlegte und nützliche Schauspiele.

In großen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz, oder halb müßigen

müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweyerley Schauspiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteneres für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feste und Feiertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zusammenkünfte, thun schon etwas zu gesellschaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es ist weder hinlänglich, noch nützlich genug. Besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlaßt würden, in größern Gesellschaften zusammen zu kommen, und da einen wahrhaftig nütlichen, und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesetzgebers würdig zu seyn.

Seltene Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf ausbeket! Nur etwas Geduld, wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen. Noch ist hier vom Schauspiel überhaupt, und nicht von Comödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspiels genießt, die ich selbst sehr ofte mit großem Vergnügen angesehen habe; theils die Gewohnheit, theils wirklich überlegte Veranstaltungen des Gesetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich solcher Arten von Schauspielen einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther zuschreibe. Auch darin nicht, daß ohne belästigenden Aufwand, und mit einiger Ueberlegung

und Klugheit, solche Schauspiele allmählig etwas mehr Form und Nutzbarkeit erhalten könnten. Also ist eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspielen gesagt wird, bloßes Hirngespinnst eines in Träumerey versunkenen Kopfes. Wenigstens nicht für die Länder, die das Glück genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen.

Aber ich verirre mich zu weit aus meiner Bahn, da hier eigentlich nur von den scenischen Schauspielen die Rede seyn sollte. Indessen scheint es doch nöthig, um das, was von dieser besondern Gattung zu sagen ist, einleuchtender zu machen, von der Nothwendigkeit und der Wirkung des Schauspiels überhaupt zu sprechen. Von der Nothwendigkeit haben wir gesprochen; aber die Wirkung des Schauspiels ist noch näher zu betrachten.

Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein großer und höchst wichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit großer Mühe und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruck vorbereitet.

Denn wird durch die Menge der Zuschauer, und wo dieses sich zugleich einfindet, durch eine gewisse Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung, und jeder Eindruck unglaublich verstärkt. Große und feyerliche Versammlungen haben dieses

I.

III.

4 117 10111

V.

De - i! tu mi

VI.

VII.

Der König Isra:el verk

ih:ren Streichen, den Rücken ih:

Aber

I. Er ler- no fröh der Welt sich wehn! sich lehr er, daß der Er- de

II. Götter auch Menschen sind. Mit die- se wird ihr Herz zu die- sem Gast ent- zündet.

III. Di- spe- ra- ta Por- cia al ve- der spirar lo sposo a passo lento lo se- gue fin al- la

Adagio.

pi- ra, e non fa- zia di la- gri- mar vuol con so- spi- rian- co- rainghiottir di do- lor car- boniar-

den- ti, in- terrom- pen- do sue lab- bra con tai- ac- cen- ti:

IV. O Schmach! o Fre- vel! Schande! Gra- u- en! Ich, die ich ihn ic.

V. *De - i!* tu mi di - fen - di? so - gno? son de - sto?

VI.

VII. Der Kö - nig Ihe - su - s verbrät sein An - ge - sicht vor Schmach und Spetzel nicht. Er hält die Wangen

Ih - ren Streichen, den Rücken ih - ren Schldgen dar. Zur Schlachtbank hin - ge - führt, thut er den Mund nicht

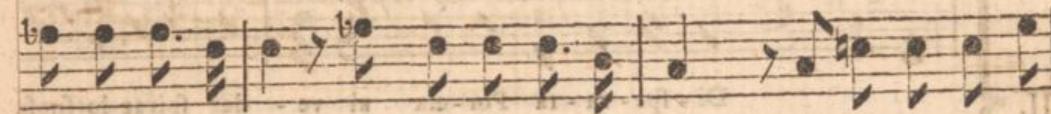
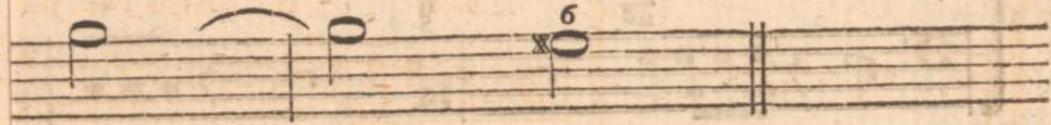
auf. Ge - rechnet un - ter Mi - se - thä - ter, steht er für sie zu Gott hin - auf.

VIII. Zur Schlachtbank hin - ge - führt, thut er den Mund nicht auf.

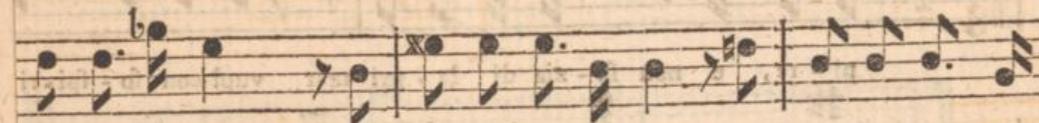
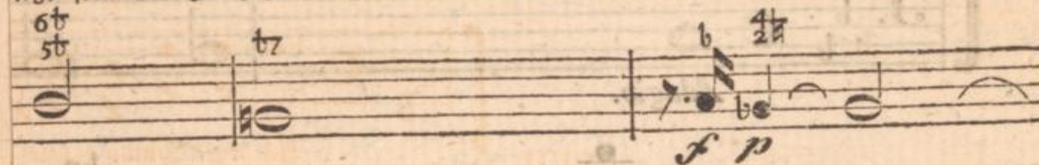
herauf



di - fen - di? so - gno? son - de - sto?



irgt sein An - ge - sicht vor Schmach und Spelchel nicht. Er hält die Wangen



ren Schldgen dar. Zur Schlachtbank hin - ge - führt, thut er den Mund nicht



wand, und mit einiger Ueberlegung und feyerliche Versammlungen haben diese

IX.

X

X

IX.

lu-di O dispie-ta-ta!

X.

vi-vo — sein Mi-lan ve-de-ran

XI.

XVI.

XVII.

Ach mein Zimma z nuel!

XVIII.

Himmel, jammert laut:

Aber

IX. *De s rechnet un, ter Mis, se s thd, ter, steht er für sie zu Gott hin, auf.*

X. *De s rechnet un, ter Mis, se s thd, ter, steht er für sie zu Gott hin, auf.*

XI. *er kehrt sein Antlitz hin zu dem an sel, ner Sel, te ge, kreuzig, ten Ver, brecher, ihm zu prophe, zern:*

XII. *aller Sommertag, wie in den kretischen Dabalschen Gängen* XIII. *- tag, wie in den kretischen Dabalschen Gängen*

XIV. *Ma o Cielo! che veggo mai? Frondo-se di - vengon le tue*

Allegro.

mani; dalle membra spunta- no ver- di rami; e in ar- bore can- giata tu mie voglie de-

Andante.

lu-di O dispie-ta-ta!

XV.

Caro Unulfo, guida-mi a lei. Se saprà, che son

vi-vo — sein Mi-lan ve-de-ram-mi — Qual conten-to - - -

XVI.

XVII.

Ach mein Zimma: nuel! Da liegt er, tief-se-büct im Staube, ringt dem Tod ent-gegen, blickt gen

Himmel, jammert laut:

XVIII.

Voi che inspi-raste i casti af-fet-ti al-le no-str'alme; Voi

— che al pu-di-co ime-ne-o fo-ste presen-ti, di-fen-de-te-la o Nu-mi!

XIX.

dieses
dabey
haltmif
und
Kraft
Man
Zufcha
glichen
Dichtes
und
dingt
Men
Alfo
Ehan
bey fe
mit e
Veran
werden
heiten
fien, l
fomeft
alltägl
das,
ner a
bat, v
fer W
Angeh
Griech
fänglic
legenb
Da t
Wirt
spiele
verlier
kung,
flatur
W
haupt
fo ver
fo vor
spiel
nem
das
ftellun
und e
liche
reue
deln f
men,
fi

dieses an sich, daß das, was man dabey sieht und hört, in dem Verhältniß der Menge der Zuschauer, und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekommt. Man sollte denken, daß jeder einzelne Zuschauer das, was alle andre zu gleicher Zeit fühlen, in sich vereinige. Nichts in der Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnimmt.

Also sind unstreitig öffentliche Schauspiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten, und mit einiger in die Augen fallender Veranstaltung, oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die stärksten, lebhaftesten, folglich auch wirkfamsten Eindrücke zu machen. Ein alltägliches Schauspiel, besonders das, was zu sichtbar das Gepräg einer ärmlichen Privatveranstaltung hat, verlieret einen großen Theil dieser Wirkung, besonders, wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist. In Griechenland und Rom wurden anfänglich die Schauspiele bloß bey Gelegenheit feyerlicher Festtage gegeben. Da thun sie allerdings die größte Wirkung. Unsere scenische Schauspiele, so wie sie meistens sind, verlieren einen großen Theil der Wirkung, die sie durch überlegtere Veranstaltungen haben könnten.

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache sich wirklich so verhalte, voraussetzen, daß dem so vorbereiteten Zuschauer ein Schauspiel vorgestellt werde, das nach seinem Inhalt lehrreich und wichtig sey; daß seinen Verstand wichtige Vorstellungen, in seinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaftig nützliche Gesinnungen und Bewegungen rege mache; daß er da Menschen handeln sehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundsätze und Gesinnungen sich könne zum Muster nehmen,

oder zur Warnung dienen lassen; daß er Handlungen sehe, deren einleuchtende Rechtschaffenheit und edle Größe sein Herz mit Liebe für die Jugend entflamme, oder auf der andern Seite abschreckende Beyspiele von der Niedrigkeit, Abscheulichkeit und den traurigen Folgen des Lasters: kann man alsdenn an der großen Wichtigkeit solcher Schauspiele noch zweifeln?

Kein Verständiger wird sich getrauen, einem solchen Schauspiel die höchste Nützlichkeit abzusprechen: man wird vielmehr dem Aristoteles Beyfall geben, der ihm die erste Stelle unter den Werken des Geschmacks anweist. Aber noch zweifeln viel verständige Männer, daß das Schauspiel so seyn könne; oder daß dabey, wenn es auch so wäre, gewisse höchst schädliche und verderbliche Mißbräuche, die man aus Erfahrung nur allzugewiß kennt, können vermieden werden. Was hilft es, sagt man, daß man die innere Möglichkeit eines wahrhaftig nützlichen Schauspieles einsehe, nachdem man aus Erfahrung weiß, daß bey der Ausführung einer so nützlich scheinenden Sache, sich so viel schädliches und verderbliches mit einschleicht, das die Vortheile noch weit überwiegt?

Wir wollen nicht verschweigen, daß nicht ziemlich durchgehends sich wirklich schwere Mißbräuche überall eingeschlichen, wo die scenischen Schauspiele gewöhnlich sind; wir wollen so gar gestehen, daß eben deshalb in manchem Orte die Schauspiele, so wie sie sind, mehr schaden, als nützen. Die verderblichen Folgen desselben sind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, sie hier anzuzeigen. Wäre diesen Uebel nicht abzuhelfen, oder wären die hiezu nöthigen Mittel, ohne in andere große Schwierigkeiten zu verfallen, nicht möglich, so wollten wir gerne die Sache aufgeben.

Aber

Aber sie scheint uns nicht ohne Rettung zu seyn. Es würde zwar eine sehr weitläufige Abhandlung erfordern, wenn wir uns über jede einzelne Schwierigkeit dieser Sache einlassen, und die Mittel anzeigen sollten, sie zu übersteigen. Wir wollen also bloß bey dem Wesentlichsten stehen bleiben.

Ohne Gründe und Gegengründe neben einander zu halten, und abzuwägen, begnügen wir uns, einige sehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuschlagen, wodurch der größte Theil, der den Schauspielen ist anhängenden schädlichen Folgen abgeholfen würde. Leicht würden diese Einrichtungen seyn, wenn man einen ernstlichen Vorsatz, bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtigt sind, voraussetzt. Dieses ist freylich ein Hauptpunkt, dessen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerst wäre nöthig, daß die Schauspiele von der gesetzgebenden Macht nicht bloß als Privatanstalten geduldet, oder geschützt, sondern als wirklich wichtige öffentliche Einrichtungen besorgt, und durch Gesetze gehörig eingeschränkt würden. Dieser Vorschlag hat keine Schwierigkeit; weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfordert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauspielen, wozu sich allemal leicht Rath fände. Verständige und redliche Männer, die die Aufsicht, wenigstens wechselsweise, und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fordern, auf sich nähmen, würden sich wol finden.

Die öffentlichen Schauspiele müßten nur auf gewisse Tage eingeschränkt werden: (die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten lassen wir hier aus der Acht) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigsten Einwohner Geschäfte treiben. Und ich würde

es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn selbst einige gottesdienstliche Feyerstage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen sich keine Schwierigkeiten; es sey denn, daß man besürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß seyn. Aber dieser Schwierigkeit, die nur in sehr großen Städten vorkäme, ist da so leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stück müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern, dazu für würdig, oder schicklich gehalten worden. Auch über diesen Punkt sehe ich keine Schwierigkeit, besonders, wenn diese Männer angewiesen wären, nicht zu entscheiden, was vorgestellt, sondern was nicht vorgestellt werden soll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, besteht darin, daß diesen Männern einige wahrhaftig gründliche Maximen, der Beurtheilung halber vorgeschrieben würden. Es läßt sich doch wol, ohne ein Solon, oder Lykurgus zu seyn, einsehen, was hier schädlich ist, oder nicht. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Policy des Schauspiels haben, und die Schauspieler unter ihnen, als ihrer besondern Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauspiel gehören, stehen.

Die Dichter, die das Glück hätten, Stücke, die die Erlaubniß der Vorstellung erhalten, gemacht zu haben, müßten, so wie es in Frankreich geschieht, nach Maafgebung des Beyfalls, den ihre Werke erhalten, aus den Einkünften der Schaubühne hinlänglich belohnet werden. An der Möglichkeit dieser Belohnung wird wol Niemand zweifeln. Die vorgeschlagenen Einrichtungen werden begreiflich machen, daß der Zulauf zum Schauspiel groß sey, daß folglich der Preis der Plätze sehr gering, und die Einnahme dennoch hinlänglich

seyn

XX.

XXIV.*

Laß den Bruder dich um = arme

Musical notation for XXIV.*, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a common time signature and a key signature of one sharp. It features a whole note G3, followed by a quarter rest, and then two quarter notes G3 and F#3.

XXIV.†

Laß den Bruder dich um

Musical notation for XXIV.†, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a common time signature and a key signature of one sharp. It features a whole note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3.

XXV.

Mit Ple = be wird ihr Herz zu

Musical notation for XXV., consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a common time signature and a key signature of one sharp. It features a whole note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3.

Die Jünger ken = nen sel = nen Dank

Musical notation for the first system of the second section, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a common time signature and a key signature of one sharp. It features a whole note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3.

an! dein Wille soll gescheh

Musical notation for the second system of the second section, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a common time signature and a key signature of one sharp. It features a whole note G3, followed by a quarter rest, and then a half note G3.

XX.

Klaue des Ungeheurs ent - riss! voll wahrer Bärtlich - keit - die Götter wiss - en es, voll

wahrer Bärtlich - keit

XXI.

Wohin? Ach! und nun bin ich hier! hier! - O Vers

rd - ster! sah der Himmel, sah die Erde je et - nen schändlichen Undank, ba - ren gleich dir?

XXII.

Spo - so, fi - glio, me - ta de miei so - spi - ri! Grim - al - do cru - del!

XXIII.

Confes - sarti - - (che fo?) chiederti - - (oh Dio! che angustia è questa!) il sacri - fi - zio, o

Padre - - la legge - - la con - forte - - (oh legge! oh sposa! oh sa - cri - fi - zio! oh forte!)

XXIV.°

Laß den Bruder dich umarmen! Nach seinem Volges fallen. es ist um ihn geschehn.

Musical notation for XXIV.° in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece consists of three measures. The first measure has a 7 above the bass line. The second measure has a 7 above the bass line. The third measure has a 2/4 above the bass line and an asterisk above the treble clef.

XXIV.+

Laß den Bruder dich umarmen!

oder $\begin{matrix} 3 & 4 & 6 \end{matrix}$ oder auch $\begin{matrix} 7 & 7 & 6 \end{matrix}$

Musical notation for XXIV.+ in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The piece consists of three measures. The first measure has a 6 below the bass line. The second measure has a 3 4 6 above the bass line. The third measure has a 7 7 6 above the bass line and an asterisk above the treble clef.

XXV.

Mit Hebe wird ihr Herz zu diesem Gass entzündet. Sie lagern sich. Er bricht das Brod, und saget Dank.

Musical notation for XXV. in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The piece consists of three measures. The first measure has a 6 below the bass line. The second measure has a 4 below the bass line. The third measure has a 6 below the bass line and an asterisk above the treble clef.

Die Jünger kennens nen Dank ic.

Musical notation for XXVI. (left part) in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The piece consists of two measures. The first measure has a 6 below the bass line. The second measure has an asterisk above the treble clef.

XXVI.

Du nimmst ihn nicht? Wohls

Musical notation for XXVI. (right part) in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The piece consists of two measures. The first measure has an asterisk above the treble clef. The second measure has a 4 above the bass line and an asterisk above the treble clef.

an! dein Wille soll geschehn. Erhelbert steht er auf von der erschaunten Erde, ges

Musical notation for XXVI. (middle part) in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The piece consists of three measures. The first measure has a 6 below the bass line. The second measure has an asterisk above the treble clef. The third measure has a 7 below the bass line and an asterisk above the treble clef.

streckt durch eines Engels Hand. Und seht! die Jünger hat einschummer äbermannt; hier liegen sie gestügt mit

Musical notation for XXVI. (bottom part) in 3/4 time, featuring a treble clef and a bass clef. The piece consists of three measures. The first measure has a 6 below the bass line. The second measure has a 9 below the bass line. The third measure has an asterisk above the treble clef.

en! Nach seinem Wolge fallen. es ist um ihn geschehn.

armen!

oder $\overset{3}{\circ}$ $\overset{4}{\circ}$ $\overset{6}{\circ}$ oder auch $\overset{7}{\circ}$ $\overset{7}{\circ}$ $\overset{6}{\circ}$

diesem Gast entzündet. Sie lagern sich. Er bricht das Brod, und saget Dank.

2c. XXVI. Du nimmst ihn nicht? Wohl!

1. Er = hel = tert steht er auf von der er = staunten Erde, ges

seyn

se
le
Z
sch
ni
ih
ni
wi
Lä
un
ten
ge
Nu
net
aus
ten
sehe
Die
dan
gnü
dern
dabe
büh
Ner
muß
beson
dern
muß
Sinn
durch
sieht
auch
wirre
einfach
dami
Eind
Nach
Di
gensche
tigung
spiele
Man
für w
Augen
sich be
ihre g
theilen
die ge
Zw

seyn würde, Dichter und Schauspieler reichlich zu belohnen, ohne dem Zuschauer beschwerlich zu fallen.

Ich halte dafür, daß diese Vorschläge allein schon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr ist anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, sondern sie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druk der Armuth schmacheten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erforderlichen Aufwand zu bestreiten. Aber es scheint unnöthig, sich über diesen Punkt ausführlicher einzulassen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauspieles besteht darin, daß sehenswürdige Sachen einer Menge Menschen zugleich vorgestellt werden, damit diese nicht nur einen sehr vergnügten, sondern auch zugleich in andern Absichten nützlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgestellt wird, muß der Menge verständlich und faßlich seyn; muß nicht bloß wenige Menschen von besonderm Stand und Lebensart, sondern das ganze Publicum interessieren; muß schon durch das Außerliche die Sinnen stark rühren, und schon dadurch interessant seyn. Was man sieht, muß höchst natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau bestimmt seyn, damit man es schnell fasse, und der Eindruck davon nicht erst bey längerem Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenschaften, muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauspiele nothwendig vor Augen haben. Man muß die versammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblick aus dem Gesichte verlieren, sich beständig an ihren Platz, und in ihre ganze Lage stellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkommt, die gehörige Wirkung thun werde.

Zweyter Band.

Ein Dichter, der für einsame Leser schreibt, kann fürtreffliche Dinge sagen, und einen Ausdruck dazu wählen, der höchst schicklich wäre, und beydes könnte in einem Schauspiele sehr unschicklich seyn. So kann eine Handlung für den, der sie episch oder historisch behandeln wollte, fürtrefflich, und zum Drama sehr unschicklich seyn. Hier muß der wesentliche Theil der Handlung, auf den das meiste ankommt, nothwendig vor unsern Augen vorgehen, und nicht bloß erzählt werden.

Diese Forderungen betreffen nur das Interessante und Anlockende des Schauspieles. In so fern es nun zugleich ein den schönen Künsten würdiges und nütliches Werk seyn soll, muß es auch noch andern Forderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauspieles nicht den unmittelbaren moralischen Nutzen, sondern jene, als die wesentlichen Forderungen vorzüglich vor Augen haben. Der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an. Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey. Der dramatische Dichter kann sich also dieses zur Maxime machen, daß er, um seinem Beruf gemäß zu handeln, die versammelte Menge unschädlich lebhaft zu belustigen, zugleich aber, so weit dieses mit jenem bestehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz. *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*

Unschädlich wird das Drama, wenn guter Geschmak alles, was man dabey sieht und höret, begleitet; wenn in Absicht auf die äußern Sitten, und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes, oder schändliches, als belustigend, annehm,

nehmen, oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergötzt, das, an dessen Vorstellung er das größte Wohlgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.

Es gehört viel Verstand, Kenntniß des Menschen, und große Erfahrung dazu, diesen Forderungen genug zu thun. Denn viel Dinge, die sehr interessant und unterhaltend sind, scheinen oft unschädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So ist es nicht nur an sich gar nicht schädlich, sondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden: Man interessirt sich mit ungemeiner Rührung für die leidende Jugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglück, oder widrigen Schicksal unschuldiger Menschen. Wir sehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauspiele durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört wahrhaftig Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht vielen schädlich werden sollen. Ein einziger besonderer Fall wird die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen. Gute, aber dabey etwas schwache Gemüther, finden die größte Wollust, an zärtlichem Mitleiden, und man hat zu befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe, durch rührend traurige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch sie veranlassen worden, nicht abgeschreckt, sondern sogar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr, als ein Beyspiel anführen, da schwache Menschen durch einen vermeyntlich erbaulichen, und daher beneidungswürdigen Tod hingerichteter Missethäter, verleitet worden, sich einen solchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beyspiele, daß offenbare und verabscheuungswürdige Laster bloß aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne etwas so lustiges angenommen haben, daß unbedachtsame

Menschen, nicht nur keinen Abscheu, sondern gar Reizung, oder Anlockung dafür gefühlt haben. Hievon hat man ein merkwürdiges Beyspiel an der berühmten comischen Oper, die unter dem Namen the Beggars Opera bekannt ist; darin die Lebensart und der Charakter des lüderlichsten Räubergesindels auf eine sehr comische Art geschildert wird. Man will in London, wo das Stück seit vielen Jahren ofte auf die Schaubühne kommt, zuverlässig erfahren haben, daß dadurch viele zu dieser verworfenen Lebensart verleitet worden. Deswegen ist es voriges Jahr in ernstliche Ueberlegung gekommen, dieses Lieblingsstück der Einwohner in London durch ein Gesetz von der Schaubühne zu verbannen. Daran hat der Verfasser des Stücks, der ganz andre Absichten dabey hatte, wol nicht gedacht.

So sind nach meinem Bedenken alle listige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die so häufig in Comödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zuletzt zu beschämen. Dieses beweiset nun hinlänglich, daß man große Vorsichtigkeit anwenden müsse, auch das mittelbar schädliche zu vermeiden.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhaft, dabey unschädliche Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspieles sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieses kann es durch vielerley Mittel werden, die so bekannt oder leicht zu entdecken sind, daß ich es für überflüssig halte, mich hierüber näher einzulassen. Es scheint auch, daß Stücke, die diesen Vortheil haben, zu unsern Zeiten immer gemeiner werden, als sie ehedem gewesen sind, da man die bloße Belustigung, oder bloß überhaupt leidenschaftliche Erschütterung

Zur 494 und 495 S,



XXXIII.

Dies bringet ihr den 2

6 5

XX

Es se Vorwand sey?

3b XXXIV

XX

XXXV.

Spo- sa, Fi- gli

6

Sein Petrus folgt, der ein s

4/2

Sogno? son desta? Oh Dei!

6 b

keine Haupthandlung zum Grunde **) S. Oper.

trau:ri:ger Ge:ber:de. Betrachtend steht der

XXVII.

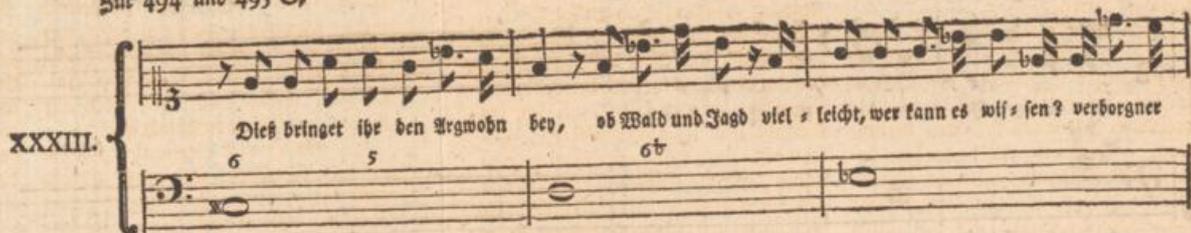
XXVIII. u. a. m.

XXIX. Ist das mein Jesus? Bin ich sein Freund? XXX. Ist das mein Je:sus, der am

Creuz: stirbt? Ist das mein Je:sus der am Creuz: stirbt? Ist das mein Je:sus, der am Creuz: stirbt?

XXXI. Göt:ter! wer er:ret:et dich? besser: Göt:ter! wer er:ret:et dich?

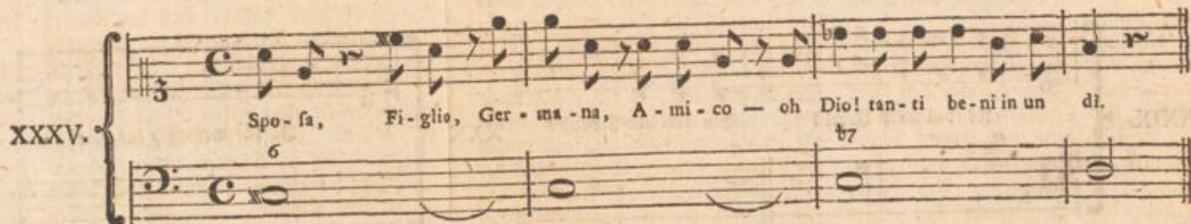
XXXII. Folgt dem Vergeh:n so schnell die Strafe nach? sollte heißen: Folgt dem Vergeh:n so schnell die Strafe nach?

XXXIII. 

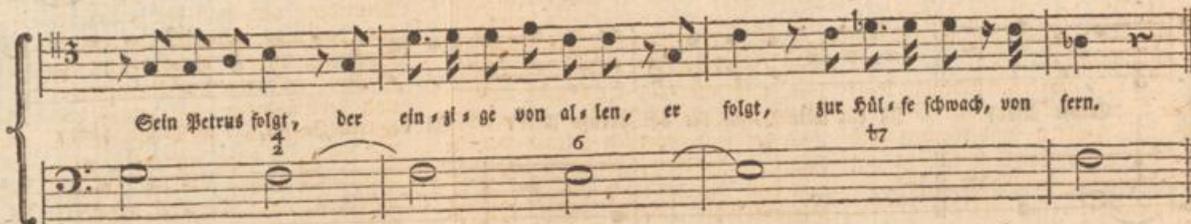
Dies bringet ihr den Argwohn bey, ob Wald und Jagd viel leicht, wer kann es wissen? verborgner



Heiße Vorwand sey? XXXIV. Ist das mein Jesus? Ist das mein Jesus?

XXXV. 

Spo-sa, Fi-glio, Ger-ma-na, A-mi-co — oh Dio! tan-ti be-ni in un di.



Sein Petrus folgt, der ein, zige von als len, er folgt, zur Hülfe schwach, von fern.



Sogno? son desta? Oh Dei! qual freddo gelo ricer-cando mi 'va di ve-na in vena!



ah Ga-ri-bal-do, in que-sto ca-so estre-mo, che far degg'io? Ven-di-car-ti.

zu den Recitativem gehörig

irgwohn bey, ob Wald und Jagd viel leicht, wer kann es wissen? verborgner

6b

V. *Il* das mein Je- sus? *Il* das mein Je- sus?

6 *

o, Ger- ma- na, A- mi- co — oh Dio! tan- ti be- ni in un di.

6b

is ge von al- len, er folgt, zur Hül- fe schwach, von fern.

6 b7

qual freddo gelo ricer- cando mi va di ve- na in vena!

b 6b

Der Schaubühne etwas so lustiges an- genommen haben, daß unbedachtsame man die bloße Belustigung, oder bloß überhaupt leidenschaftliche Erschütterung

ru
ge
H
ve
sp
dr
me
luf
spi
an
Ze
kör
den
göt
an
mi
tur
stel
int
bey
nen
abg

tum
dar
Art
die
kör
stin
wü
Ga
terk
reic
seyn

den
Ma
in
Pla
beh
Vor
spie
Ga
möl
gen
etw
gen
alle
kein

rung der Gemüther zum einzigen Nutzenmerk hatte.

Aber es ist Zeit, daß wir diesen Punkt verlassen, und nun auch die verschiedenen Gattungen des Schauspiels betrachten. Man könnte dreyerley Gattungen desselben bestimmen. Die erste würde die bloß belustigenden und unterhaltenden Schauspiele begreifen, wobey man gar keine andre Absicht hätte, als den guten Zeitvertreib; die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten, und nur bey besondern Feyerlichkeiten auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zweck abzielten.

Es wäre darum nützlich, diese Gattungen von einander zu unterscheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die sie behandeln, vor Augen haben könnten, um nicht bloß aufs unbestimmte zu arbeiten. Ueberhaupt würde das Wesentliche der ersten Gattung darin bestehen, daß sie unterhaltend; der zweyten, daß sie lehrreich; der dritten, daß sie national seyn müßten.

Die von der ersten Gattung würden keine genau bestimmte Wahl der Materie erfordern, und könnten auch in der Ausführung in Absicht auf Plan und Regelmäßigkeit weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauspiele könnten verschiedene zu dieser Gattung gezählt werden. Alle Comödien, die bloß lustig sind, ohne irgend eine besondere Absicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu schildern; alle Comödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde

haben, sondern gleichsam aus einzeln, schwach zusammenhängenden Scenen zusammengesetzt sind, *) können in diese Classe gerechnet werden. Auch die meisten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde sind sie nichts anders, als schwach, auch ofte gewaltsam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu schönen theatralischen Malereyen sollten Gelegenheit geben. Dabey kann man, ohne sich an die strengen Vorschriften, die wir für eine höhere Art der Oper gegeben haben, **) zu binden, wenn es auch nicht auf die natürlichste Weise zusammenhängt, alle schönen Künste zugleich in diesem Schauspiel zum Vergnügen der Zuschauer zusammenrufen.

Es wäre leicht noch eine weit größere Mannichfaltigkeit dieser Gattung des Schauspiels einzuführen. Da es bloß einen ergötzenden Zeitvertreib zum Grunde hat, so ist es gar nicht notwendig, daß man sich auf sittliche, oder leidenschaftliche Handlungen der Menschen dabey einschränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, seltsame und wunderbare Begebenheiten, besonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein sehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit, uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, sondern auch die sonderbaresten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem Himmelsstrich liegen, vorzustellen. In großen Städten, wo das Schauspiel ein alltäglicher Zeitvertreib ist, würde diese weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stücke, sehr erleichtern.

P p 2

Zu

*) S. Scene.

**) S. Oper.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauspielen diejenigen, die sittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabsicht haben; die so eingerichtet sind, daß der ganze Plan auf einen einzigen bestimmten Punkt eines allgemein sittlichen Unterrichts, oder einer bestimmten allgemeinen leidenschaftlichen Nührung, abzielet. Diese müssen so beschaffen seyn, daß unter beständiger angenehmen Unterhaltung des Zuschauers, alles auf den besondern Zweck den Zuschauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten, oder zu rühren, abzielet. In diese Classe gehören demnach die gewöhnlichen dramatischen Stücke, die Comödien und Tragödien. Weil ihr Zweck schon weit genauer bestimmt ist, als in der ersten Gattung, so ist auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung desselben, hier schon mehrern Schwierigkeiten unterworfen. Es gehöret schon viel dazu, eine Handlung auszudenken, oder anzuordnen, darin alles einzele auf den besondern Zweck des Dichters abzielet. Seiner Natur nach ist also diese Gattung des Schauspiels schon feltener, als die vorhergehende. Es wäre aber auch nicht rathsam, daß dergleichen Schauspiele täglich aufgeführt würden. Ein wichtiges Drama von dieser Gattung muß den, der es gesehen hat, lange beschäftigen, und mancherley Vorstellungen in ihm erweken, zu deren völliger Entwicklung und Festsetzung in dem Gemüthe, Zeit erfordert wird. Darum ist es besser, daß es nur selten, als daß alle Tage ein neues vorgestellt werde.

Da sie indessen nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erwekung allgemein menschlicher Empfindungen abzielen, so ist nicht nothwendig, daß der Inhalt bloß national sey. Es giebt Stücke, die in England und Frankreich eben so gute

Wirkung thun, als in Deutschland, und wo es überhaupt gleichgültig ist, aus welchem Land und aus welcher Zeit der Stoff genommen sey, wenn er nur die Menschlichkeit überhaupt interesirt. Hingegen können auch ganz bestimmte nationale Stücke aus fremden Ländern hier nichts helfen. Ganz französische, oder ganz englische Sitten würden unter uns für diese Gattung nichts taugen. Ein Stück von dieser Art könnte in Deutschland nur unter die Schauspiele der ersten Gattung gerechnet werden.

Von der dritten Gattung haben wir wenige Beispiele. Inhalt und Ausführung müßten die Absicht der Feyerlichkeit des Tages unterstützen und befördern helfen. Jeder Staat hat seine öffentliche politische Feste, zu deren Feyer die Gemüther sich von selbst etwas erwärmen, und wobey die Menschen insgemein in mehr, als gewöhnliche Empfindsamkeit gerathen. Wenn nun bey solchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauspiel hinzu käme, das besonders eingerichtet wäre, den besondern Eindruck, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterstützen; so könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man stelle sich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Fest zur Feyer der Epoche seiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauspiel beschlossen würde, das besonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verstärken; so wird man leicht begreifen, was für große Wirkung ein solches Schauspiel auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu ist nun schlechterdings ein Nationalstoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man stelle, sagt Rousseau, *) in Bern, Zürich, oder

im

*) S. neue Heloise II. Th. 7. Br.

Zur 495 G. A.

Er fühlet des Lothes

kann ihn nicht mehr fassen, den Sch

— — Fackeln. Mörder dringen ein,

XXXVI. — che mi credi fe - de - le,

muß ich in meines Königs

und,
ist,
cher
enn
aupt
uch
aus
fen.
ngli-
die-
Stück
land
sien

aben
und
der
igen
taat
fesse,
von
obey
als
zera-
Bele-
han-
ein-
Ein-
die
nter-
weifel
den.
st in
heit
spiel
s da-
psin-
ver-
grei-
ein
itber

ein
da
nden
sagt
oder
im

This page contains approximately 12 staves of handwritten musical notation. The notation is in a historical style, likely from the 18th century, and includes various note values, rests, and bar lines. Below the staves, there are several lines of faint, handwritten text, which appear to be lyrics or performance instructions. The paper is aged and shows some staining and wear, particularly along the right edge.

Er sah = tet des Lo = des sie = ben, sa = che Greuel. Auf ihm liegt die Sül = le gang. Er

kann ihn nicht mehr fas = sen, den Schmer = z, der ihn all = mächtig drückt. Er ruft: ic.

-- Tackeln. Wieder dringen ein, ich se = be Mörder: Ach! -- es ist um ihn ge = sche = hen!

XXXVI. -- che mi credi fe - de - le, che mi credi fe - dele ni - ma mi - a!

Moderato.
muss ich in meines Lenzes Morgen = rd = the in die = sen Zel = sen ir = ren? Hier al = lein, die

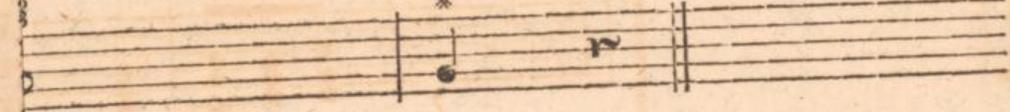
Sän = de ringend und ver = las = sen. der Göt = ter Spott, ein Raub der Ehle = re seyn?



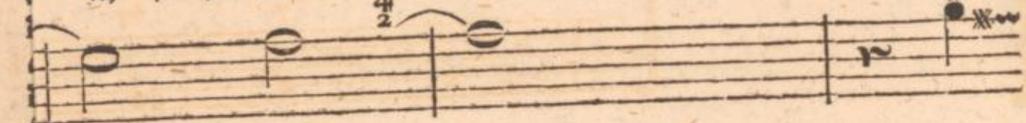
se = ben = sa = che Greuel. Auf ihm liegt die Höl = se ganz. Er



herz, der ihn all = mächtig drückt. Er ruft: r.



ich se = he Mörder: Ach! — es ist um ihn ge = sche = hen!



che mi credi fe = dele ni = ma mi = a!



Moderato.



ergen = ed = the in die = sen Fel = sen te = ren? Hier al = lein, die



Sur 495 n. 96 G.

spi-ri e pren-dii ba-c

vit-ti-ma al fu

XXXVIII.

- Daß er auf rau=be

Denk und sprich als ein Christ,

Largo.

Ein Strom quillt Sten und Wang' her, ab. Seht welch ein Mensch, seht welch ein Mensch!

Allegro.

Doch ich er: zt: tre zu klagen. Du wiesst nun glücklich, o Ka: bel. Un: aus: sprech: liche See: nen voll

Hehl, voll e: wiger Wonne brei: ten sich gegen dich aus, brei: ten sich ge: gen dich aus.

Adagio.

Oh del mio spo - so

l'om - braa-do-ra-ta, che inven-di-ca-ta or qui t'aggiri, mi-rai fo-

spi-ri e pren - dii ba - ci del - la tua spo - sa che di sua ma - no per te sol

vit - ti - ma al suol ca - dra.

XXXVIII. — Das er auf rau - her Bahn durchs Jammerthal mus ge - hen.

Denk und sprich als ein Christ, der auch im Heulen fro - lich ist.

XXXIX. ein Ges - genstand, e - wig, ein Ges - genstand — sah der Himmel, sah die Er - de —
ein Oel - baum und der Palmbaum — —

i del - la tua spo - sa che di sua ma - no per te sol

ol ca - dra.

er Bahn durchs Jammerthal muß ge - hen.

der auch im Heulen fröh - lich ist.

e
f
d
d
g
a
fe
il
he
lic
W
N
ste
ob
sch
ein
ter
eri

G
be
sch
ein
Ge
da
jele
Ga
tet
tes
Tu

alle
und

im Haag die ehmalige Tyranny des österreichischen Hauses vor. — Aber des Corneilles Trauerspiele schicken sich zu Nationalfesten nicht, und Pompejus oder Sertorius, gehen einem parisischen oder berlinischen Bürger nichts an. Selbst der Nationalstoff müßte für jede Feyerlichkeit besonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den besondern Zweck derselben haben. Als denn würde diese Gattung des Schauspieles das vornehmste und sicherste Mittel seyn, auf öffentliche Tugend abzielende Gesinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteste fühlbar zu machen. Dieser höchst schätzbare Vortheil, den man aus dem Schauspiel ziehen könnte, wird durchgehends versäümet. Selbst an den Orten, wo wirklich bey gewissen großen Feyerlichkeiten Schauspiele aufgeführt werden, läßt man sich selten einfallen, sie mit dem Fest übereinstimmend zu machen. Man hat bisweilen gesehen, daß ein öffentliches Fest, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben wird, durch die Vorstellung der Tartüffe von Moliere, oder eines Schauspieles dieser Art beschlossen worden. Wie abgeschmackt eine solche Verbindung von unbedeutenden Lustbarkeiten sey, darf nicht erinnert werden.

Es scheint überhaupt, daß die Gesetzgeber der ältern Welt, weit besser, als es in neuern Zeiten geschieht, eingesehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feste auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feste beynabe in jedem einzelnen Umstande bedeutend und im Ganzen sehr genau darauf eingerichtet gewesen, die Bürger des Staates in den Gesinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauspiele dieser Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfordern, als

die vorbergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, solche zu entwerfen und auszuführen. Da sie aber auch nur selten vorkommen, und da ein glücklich erfundenes Schauspiel auch bey der Wiederkehr des großen Festes, wofür es gemacht worden, wieder gebraucht werden könnte, so dürfte man um so weniger besorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darin zu leisten im Stande sind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten.

So viel sey überhaupt von der nützlichen Anwendung des Schauspieles und von der klugen Nutzung des allen Menschen natürlichen Hanges nach demselben gesagt.

Es wäre ein nützlichcs Unternehmen, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, alles, was man von den verschiedenen Schauspielen alter und neuer Völker weiß, zu sammeln. Man könnte manches daraus lernen, und vielleicht würde dieses Gelegenheit zu Erfindung neuer Gattungen geben. Aber da überhaupt das meiste, was wir hier angemerkt haben, mehr in die Classe angenehmer patriotischer Träume, als wirklich auszuführender Vorschläge gehöret; so wollen wir uns auch nicht länger hierbey aufhalten, sondern diesen Artikel mit der Betrachtung eines alten Grammatikers über gewisse Arten des Schauspieles beschließen, deren Erwägung wir denen, die unter uns sich mit Bearbeitung der Schauspiele abgeben, bestens empfehlen. Donat macht über die Spiele, die Neueas seinem verstorbenen Vater zu Ehren anstellt, folgende Betrachtung: *)

Non edicuntur Mimi, qui solis inhonestis et adulteris placent; per illos enim discitur, quemadmodum illicita fiant, aut facta noscantur.

Non edicuntur saltationes fluxæ,

*) S. Don. in Virg. Aen. L. V. 64.

in quibus saltator ille est melior qui perditorum iudicio membrorum virilium robur in saltationem vertit. Non edicitur funis futura temeritas, cuius angustum iter, ac pendulum in periculum magis, quam salutis securitatem devexum est. Omittit hæc vir fortis et egregius, nihil eum juvat illorum quæ scitis illis exhiberi, quibus possunt placere cum fiant.

Schauspieler; Schau- spielkunst.

Es ist dem äußersten Verderben und der höchst verächtlichen Gestalt zuzuschreiben, worinn das Schauspiel unter den Cäsarn in Rom gefallen war, und dem höchst pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwissenheit und des schlechten Geschmacks, aus denen sich Europa noch nicht überall losgewickelt, angenommen hatte, daß noch ist viele Bedenken tragen, dem Schauspieler und seiner Kunst den ehrenhaften Rang, der ihnen gebührt, zu geben. Und doch darf er, sowol wegen der ihm nöthigen Talente, als wegen des nützlichen Gebrauchs, den er davon machen kann, so gut, als irgend ein anderer Künstler auf die Hochachtung seiner Mitbürger Anspruch machen.

In den ältern Zeiten der athenischen und römischen Republiken waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspieler, und Sophokles genoss die Ehre, eines der Häupter des Staates zu seyn. Obgleich nun gegenwärtig die dramatischen Schauspiele noch nicht wieder zu ihrer ehemaligen Würde gelangt sind, so haben sie sich doch meistens theils ist weit genug über die ehemaligen Possenspiele empor gehoben, um den Schauspielern ihre völlige Künstlerehre wieder zu geben. Daß es hier und da noch schlechte Schauspiele, und Schau-

spieler von verächtlicher Lebensart giebt, muß dem ganzen Stande so wenig zugerechnet werden, als man es dem Stand der Dichter und Mahler zuschreibet, daß unzüchtige Gedichte, oder höchst unanständige Gemählde gemacht werden, und daß man unter Dichtern und Malern Menschen von niedriger Lebensart antrifft.

In Ansehung der Talente also kann der gute Schauspieler so wol, als ein anderer Künstler Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Plato fodert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapso disten, folglich dem Schauspieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeisterung seyn müsse. *) In der That scheint ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauspieler, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner sagt. „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmakt. Denn die Miene, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Affekt gesetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht wirklich gerührt worden, zum Gespötte. — Hier ist keine Mittelstraße, entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus.“ †) Der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action, oder des mündlichen Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauspieler; denn das, was bey ihm nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jenem Ausspruche bey dem Redner

*) In Jone.

†) Nam et vultus et vox et illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet ista res medium, sed aut lachrymas meretur aut risum. Quint, Inst. L. VI, c. 1.

ner das Vornehmste. Deswegen hat auch Cicero sich angelegen seyn lassen, von dem Schauspieler Roscius in diesem wichtigen Theile der Kunst zu lernen.

Man kann es demnach für eine ausgemachte Wahrheit halten, daß der Schauspieler so große Talente, als irgend ein Künstler, nöthig habe. Worin diese bestehen, und was für erworbene Fähigkeiten er noch darüber besitzen müsse, um ein Meister seiner Kunst zu seyn, hat Niemand besser entwickelt, als der Verfasser des Werks, das vor einigen Jahren in London unter dem Titel der Schauspieler herausgekommen ist, *) dessen fleißiges Lesen wir jedem Schauspieler auf das nachdrücklichste empfehlen.

Der Schauspieler muß so gut, als der Dichter, oder ein anderer Künstler, zu seinem Beruf geboren seyn, und kann, wo die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat, so wenig, als ein anderer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künstler, nur durch Übung vollkommen.

Bei dieser Kunst kommt es zwar hauptsächlich nur auf zwey Hauptpunkte an; auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Gebehrden; aber jeder hat erstaunliche Schwierigkeiten. Die erste Sorge wendet also der Schauspieler auf den Vortrag der Rollen, die er übernimmt; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Wirkung eines Drama beiträgt, als die Worte selbst. Dieses allein aber erfordert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne diese unmöglich ist, sich so vollkommen, als hier nöthig ist, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu setzen, und seinen Worten allen Nachdruck, und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Man muß so zu sagen in die Seelen anderer Menschen hineinschauen kön-

*) The Actor. London 1750. 8v.

nen. Und doch ist dieses nur erst ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrag. Denn der Schauspieler muß das, was er in Absicht auf die Wichtigkeit des Tones und des Nachdrucks fühlet, auch wirklich durch die Stimme leisten können. Daß hiezu erstaunlich viel gehöre, kann man nur daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieses Theils der Kunst, von den Uebungen der Schauspieler sagt. †)

Noch mehr Schwierigkeit hat der andere Punkt. Zum mündlichen Vortrag sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren dem Charakter der Person und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht, wie ein anderer, seine eigene Gebehrden, nimmt eine besondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich u. s. f. ist. Ich gestehe es, daß ich von den Talenten der Künstler keinen mehr bewundere, als diesen, sein ganzes äußerliches Betragen, nach jedem Charakter völlig schicklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeist, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menschen, was für eine erstaunliche Beugsamkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hiezu erfordert?

Auf den Regeln, die die Meister dieser Kunst vorschreiben, nicht um
P p 4 den

†) Et annos complures sedentes declamitant et quotidie antequam pronunciant vocem cubantes sensim excitant, eandemque, cum egerunt sedentes ab acutissimo sono ad gravissimum recipiunt et quasi quodammodo colligunt. De Orat. L. I.

den wahren Charakter zu treffen, denn dieses kann man nicht durch Regeln lernen, sondern einen gewissen theatralischen Anstand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meisten französischen Schauspielern, die auch am fleißigsten nach diesen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Wirkung derselben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu ofte, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestreckt ist, als die Regel es vorschreibt, und daß die Stellung der Füße und der Gang selbst, mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwischen den gefälligsten und schönsten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen, und des besten Tänzers ist immer ein erstaunlicher Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viel Schauspieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst gelernt haben, an sich, so wie man gar ofte an einem neuen Kleide noch einige Spuhren des Schneiders entdeckt. Dieses ist für den feinern Geschmack immer anstößig.

Wie Riccoboni so gar habe behaupten können, der Schauspieler müsse sich hüten, sich zu sehr in die Empfindung seiner Rolle hineinzusetzen, aus Furcht, die Regeln darüber zu vergessen, verstehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechische Schauspieler Polus das wahre Mittel getroffen habe, seine Zuschauer zu rühren. Er hatte die Rolle der Elektra vorzustellen, die ihren vermeyntlich gestorbenen Bruder beweint, indem sie seine Asche in einer Urne trägt. Der Schauspieler hatte einen geliebten Sohn verloren, und um sich in wahrhafte Traurigkeit zu versetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne, darin seines Sohnes Gebeine lagen, sich bringen. Daß

ihm dieses fürtrefflich geholfen, versichert uns ein alter Schriftsteller. †) Je mehr also der Schauspieler von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erweken kann, je sicherer wird er sie auch ausdrücken, und Zuschauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustrecken, oder die Füße weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorschreibt.

Scherz; Scherzhaft.

(Schöne Künste.)

Ursprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Nicht diejenigen scherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnügt und lustig sind; sondern die, welche bey ernsthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch lustige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erweken. Ob wir nun gleich hier den Scherz bloß in Absicht auf die schönen Künste zu betrachten haben, so scheint es doch nöthig, die verschiedenen Veranlassungen und Wirkungen desselben erst allgemein zu betrachten.

Man kann überhaupt zweyerley Absicht, oder Veranlassung zum Scherzen haben; entweder sucht man bloß sich und andere zur Fröhlichkeit zu ermuntern, oder man braucht ihn in der Absicht, etwas besonderes und näher bestimmtes damit auszurichten: in beyden Absichten kann er wichtig werden. Bey ernsthaften Geschäften,

*) Polus lugubri habitu Electrae indutus urnam e sepulchro tulit filii et quasi Orestis amplexus, opplevit omnia non simulacris neque incitamentis, sed luctu atque lamentis veris. A. Gell. Noct. Artic. LVII. c. 5.

ten, und bey mühesamen Verrichtungen thut oft ein beyläufiger Scherz ungemein viel zur Aufmunterung, und hindert das Erschlaffen der Aufmerksamkeit, oder das Gefühl der Abmattung. So kann auch eine mit Fleiß gesuchte, etwas anhaltende Ergößlichkeit fürtreffliche Wirkung thun, einem etwas eingesunkenen Gemüth eine neue Spannung und neue Wirkksamkeit zu geben. Dieses bestimmt also die eine der beyden Veranlassungen zum Scherz.

Will man ihn aber als einen Umweg zu Erreichung andrer Absichten brauchen; nämlich dazu, daß man Personen, oder Sachen lächerlich macht, um dadurch gewisse ernsthaft Absichten zu erreichen, die man sonst gar nicht, oder doch so leicht nicht würde erreicht haben; so kann er auch in dieser Absicht wichtig werden. Gar ofte kann man die Hindernisse, die bey Geschäften ein Zänker, oder ein Sophist in den Weg legt, auf keine kürzere Weise aus dem Wege räumen, als durch einen wol angebrachten Scherz, der entweder die uns im Weg stehende Person, oder die uns hindernde Sache so leichte macht, daß man ihrer nicht achtet. Dieses Mittels haben sich Sokrates und Cicero sehr ofte mit großem Vortheil bedienet. So kann man bisweilen durch bloßen Scherz beträchtlichen Vorurtheilen und sehr schädlichen Uebeln, die sich in dem sittlichen Leben der Menschen eingeschlichen haben, ihre Wirkung benehmen, und sie wol ganz vertilgen.

Die schönen Künste bedienen sich des Scherzes in beyden Absichten; entweder nur beyläufig, und mitten unter ernsthaften Vorstellungen; oder sie verfertigen Werke, die durchaus scherzhaft sind. Ehe wir aber die Anwendung des Scherzes betrachten, müssen wir seine Beschaffenheit und seine Wirkungen an sich erwägen.

Die eigentliche Natur des Scherzens besteht darin, daß man etwas lustiges spricht, oder thut, in der Absicht, andere dadurch zu belustigen. Wenn ein alter Mann mit einem jungen Mädchen verliebt thut, nicht um etwas von ihr zu erhalten, sondern sie aufgeräumt zu machen, so scherzt er: meynte ers im Ernste, so würde man sagen, er sey ein Sek. Wenn Anakreon sich, wie von der Liebe gequält anstellt, und sein Herz als ein Nest beschreibt, das voll junger Amovine sitzt; so scherzt er; aber der wirklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weise äußerte, würde nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lachte. Einerley Gegenstand kann Scherz oder Ernst seyn; nach der Absicht, die man dabey hat. Wer etwas einfältiges, oder lächerliches spricht, und meynet, er sage etwas kluges, spricht im Ernst, und eben dasselbe in der Absicht andre zu belustigen gesagt, ist Scherz.

Es scheinet also, daß das Lächerliche von dem Scherzhaften nicht wesentlich, oder nach der materiellen Beschaffenheit, sondern nach der Absicht dessen, der es an den Tag bringt, unterschieden sey. Da wir nun bereits die Beschaffenheit des Lächerlichen in einem besondern Artikel betrachtet haben, so wird dieser größtentheils auf die Anwendung des Scherzens eingeschränkt.

Man kann bey dem Scherz, wie vorher angemerkt worden, zweyerley Absicht haben; entweder bloß lustig zu seyn, sich und andern eine aufgeräumte Stunde zu machen; oder man scherzt in der Absicht, Thorheiten zu verspotten, und Narren lächerlich zu machen. Es kann geschehen, daß man beyde Absichten mit einander vereiniget; aber wir betrachten hier jede besonders.

Das bloß lustige Scherzen, wenn es mit guter Art geschieht, wovon

ich hernach sprechen werde, ist eine Sache, deren Werth die verständigsten Männer alter und neuer Zeit eingesehen haben. Hierüber denke ich, wie über viel andere Dinge, wie Cicero, der in einem sehr ernsthaften Werke dem bloß lustigen Scherz das Wort spricht, aber ihm zugleich seine Schranken anweist. „Leichtsinnig, sagt er, unbesonnen und mit völliger Nachlässigkeit, muß der Mensch nie handeln. Denn so sind wir von Natur nicht beschaffen, daß wir bloß zum Spielen und Scherzen gemacht zu seyn schienen; sondern vielmehr zum Ernst, zu einigen wichtigen und großen Dingen. Zwar sind Spiel und Scherz nicht zu verwerfen; aber man muß sich ihrer wie des Schlafes und anderer Erholungen bedienen, nachdem man wichtigeren und ernstlichen Geschäften hinlänglich obgelegten.“ †)

In der That ist die Munterkeit des Gemüthes, und, so bald man sich von wichtigeren Geschäften losgemacht hat, ein Hang, sich an Dingen, die uns vorkommen, zu vergnügen, und sie von der leichten Seite anzusehen, gar keine verächtliche Gabe des Himmels. Ein Mensch von munterem Gemüthe zieht sich nicht nur besser aus allen Schwierigkeiten des Lebens, als ein ganz ernsthafter, oder gar etwas finsterner Mensch; sondern hat noch dieses zu gut, daß er nie ganz böse wird. Es giebt unstreitig ungleich mehr ernsthafte, als lustige Bösewichte.

†) — ut ne quid temere ac fortuito inconsiderate negligenterque agamus. Nec enim ita generati a natura sumus, ut ad ludum jocumque facti esse videamur: sed ad severitatem potius et ad quadam studia graviora, atque majora. Ludo autem et joco uti quidem licet; sed sicut somno et quietibus cæteris, tum, cum gravibus seriisque rebus satisfecerimus. Cic. de Off. L. I.

Diese Gabe der Munterkeit kann, wo die Natur sie etwas karglich gegeben, durch scherzhafte Werke genährt und vermehret werden. Personen, die einen zu starken Hang zum Ernst fühlen, oder die durch etwas lang angehaltene ernstliche Anstrengung ihrer Kräfte die Munterkeit verloren haben, können scherzhafte Werke von großer Wichtigkeit seyn. Wer erkennt nicht, wie wichtig es für den sittlichen Menschen sey, nach verrichteten Geschäften sich an eine Tafel zu setzen, wo Munterkeit und feiner Scherz eine Verrichtung, die wir mit den Thieren gemein haben, zu einer Geist und Herz erquickenden Wollust machen?

Den schönen Künsten liegt eben so gut ob, diese heilsame Munterkeit zu befördern, als die Gesinnungen der Rechtschaffenheit lebhaft zu erwecken. So wie den ehemaligen Arkadiern wegen ihres rohen Charakters die Musik zu einem Nationalbedürfnis geworden war, so könnten auch scherzhafte Werke, wenn nur die Museen und Grazien ihr Siegel darauf gedruckt haben, einer Nation, deren Charakter zu heftig, oder zu finstern Ernst genügt wäre, die wichtigsten Dienste thun. Man kann sie als Mittel zu vollkommenerer Bildung des Charakters einzelner Menschen und ganzer Völker brauchen.

Und wenn wir auch ihre Wirkung endlich bloß als vorübergehend ansehen, wenn sie auch nur, um mich des Horazischen Ausdrucks zu bedienen, laborum dulce lenimen, und als schmerzstillende und lindernde Arzneymittel zu brauchen wären, so würde dieses allein ihnen einen beträchtlichen Werth geben.

Heil also den jovialischen Köpfen, deren geistreiche Scherze unsern von Arbeit ermüdeten Geist erquickten, die uns die Stunden des Unmuths verkürzen, und die das von Arbeit oder Verdruß schlaffe Gemüthe mit erquickenden

fenden

Teuden Arzneyen wieder zur Munterkeit bringen. So verächtlich einem Philosophen der lechzende und nach Wollust schmachtende Schwarm der Bacchanten und Faunen ist, die alle Flüsse der Erde in Wein, und jeden Ort, den sie betreten, in einen Hain der Venus verwandelt zu sehen wünschten, so schätzbar sind ihm jene nüchternen Lacher, die ihn auch in einem öden Hain auf die Spuhren scherzender Najaden führen.

Es ist anmerkungswürdig, daß die wahre Gabe zu scherzen selten leichtem Köpfen und Menschen, deren Charakter herrschende Fröhlichkeit ist, zu Theile wird. Die vorzüglichsten Scherzer sind diejenigen, in deren Charakter viel Ernst und große Gründlichkeit liegt, und die deswegen zu wichtigen Arbeiten aufgelegt sind. Der nüchterne, zu den größten Geschäften tüchtige Cicero, konnte mit Recht über den unwisigen Antonius, der sein Leben in Schwelgerey und lustigen Gesellschaften zugebracht hatte, spotten. Dieses trifft in der That noch allezeit ein, und dadurch scheint die Natur selbst angezeigt zu haben, wie nahe der wahre Scherz mit dem Ernst verwandt sey.

Doppelt wichtig ist aber der Scherz, der Verspottung der Thorheit und Beschimpfung des Lasters zum Grunde hat. Ein großer Kunstrichter hat angemerkt, daß der Scherz unwiderstehliche Macht auf die Gemüther habe. †) Wo ächter Scherz die Thorheit angreift, da wird sie unausbleiblich beschämt. Wird der Thor nicht selbst durch dieses einzige mögliche Mittel geheilet, so wird doch gewiß der, der davon noch nicht angestekt ist, davor verwahret.

Dieses mag von dem Werth des Scherzens überhaupt hinlänglich seyn. Nun sollten wir auch die wahre Art

†) Habet vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest. Quintil. Inst. L. VI. c. 3.

und den, den schönen Künsten anständigen Geist desselben bestimmen. Aber da müssen wir mit Cicero sagen: Cujus utinam artem aliquam haberemus! Ein Deutscher hat versucht, die Kunst zu scherzen zu lehren; †) aber wehe dem, der sie daraus zu lernen glaubt. „Es giebet zwey Arten des Scherzes, sagt Cicero, der die Sache wichtig genug hielt, sie in seinem fürtrefflichen Werk von den Pflichten des Menschen, abzuhandeln: die eine ist unedel, muthwillig, schändlich und garstig; die andere von gutem Geschmak, feinem Sitten anständig, geistreich und sehr belustigend.“ ††) Er giebt hernach noch als Kennzeichen des schlechten Scherzes nicht nur die Niedrigkeit seines Stoffs und Ausdrucks, sondern auch die Ausgelassenheit und den Muthwillen desselben an, der darin besteht, daß man ihn, zur Zeit, oder Unzeit, als ein Geschäft treibet.

Die wesentliche Eigenschaft des guten Scherzes ist ohne Zweifel das, was Cicero das Salz desselben nennt, und was nichts anders ist, als der feine Wit, der sich besser empfinden, als beschreiben läßt. Je weniger in die Augen fallend, je subtiler die Mittel sind, wodurch das Lustige in einer Sache an den Tag kommt: je verborgener es Menschen von wenig Scharfsinn, und von größerem Gefühl ist, je mehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Lustige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzu- bringen, deren Grund durch geringes

†) Matthäus Delius aus Hamburg, dessen Werk de Arte jocandi sich im zweyten Theile der Sammlung, die unter dem Titel Deliciae poetarum Germanorum herausgekommen ist, befindet.

††) Duplex omnino est jocandi genus: illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. De Off. L. I.

ringes Nachdenken entdeckt wird, so wird der Scherz frostig; braucht man dazu Begriffe und Bilder, die plump, grob, sinnlich sind und auch dem unwisigsten Menschen von bloß körperlichem Gefühl einfallen, so wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf bloß künstliche von keinem natürlichen Grund unterstützte Aehnlichkeiten, Wortspiele u. d. gl. so wird er gezwungen und abgeschmackt.

Wir haben leider eine so große Menge scherzhaft seynwollender Dichter in Deutschland, daß es leicht wäre, beynabe alle mögliche Gattungen des schlechten Scherzens durch Beyspiele, die man überall bey ihnen antrifft, kennbar zu machen. Es möchte bey dem so sehr ausgelassenen Hange zum Scherzen, der bey uns so herrschend geworden, heilsam seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, diese Beyspiele als Muster, wie man nicht scherzen solle, zu sammeln, und jungen Dichtern zur Warnung vorzuhalten.

Bis ist kann man eben nicht sagen, daß der ächte Scherz eine gemeine Gabe der deutschen witzigen Köpfe sey. Die Alten glaubten, daß das, was bey den Griechen *αἰεῖοσυνη*, bey den Römern *urbanitas*, hieße, und daß nichts anders ist, als ein in der größern Welt und in feinern Gesellschaften gebildeter Geschmack, zum guten Scherz nothwendig sey. Aber gar viele unsrer jungen Dichter, deren Welt eine finstere Schule, und nach dieser ein kurzer, und meist in jugendlicher Ausgelassenheit zugebrachter Aufenthalt auf einer Universität, gewesen ist, glauben zum Scherzen aufgelegt zu seyn, weil sie muthwillig seyn können.

Doch sind wir auch nicht ganz von Männern entblößt, die im wahren Geschmack zu scherzen wußten. Schon vor mehr, als zweyhundert Jahren, machte der Straßburgische Rechtsgelehrte, Johann Fischart, durch äch-

tes Scherzen dem deutschen Witz Ehre. Logau und Wernike wußten zu einer Zeit, da die deutsche Litteratur noch in der Kindheit war, nicht ohne Feinheit zu scherzen. Aber Hagedorn hat, wie in manchem andern Punkte des guten Geschmacks, also auch hierin die Bahn erst recht eröffnet. Liscov, Rost und Rabener sind bekannt genug, und auch Zacharia, wiewol er sich an weniger interessante Gegenstände gemacht, hat in seinen comischen Gedichten die Gabe zum Scherzen gezeigt. Daß Wieland den feinsten Scherz in seiner Gewalt habe, hat er bis zum Ueberflus gezeigt. Nur schade, daß seine Muse durch die Gesellschaft unzüchtiger Faune an ihrer ehemaligen Keuschheit großen Schaden gelitten. Dieser Mann, dessen Genie und außerordentlichen Talente ich so sehr, als jemand erkenne, nehme es mir nicht übel, wenn ich hier frey gestehe, daß es mir noch nie begreiflich geworden, wie sein so scharfer Verstand ihm hat erlauben können, gewisse Stellen in seinen comischen Gedichten, die die muthwilligste Phantasie entworfen hat, stehen zu lassen. Die so seltene Gabe zu scherzen, die er in einem hohen Grad besitzt, und an so vielen Stellen seiner Schriften so glücklich angewendet hat, sollte er sie nicht als ein kostbares Geschenk der Natur ansehen, die nie zu Reizung gewisser Lüste, die an sich schon zu viel Reizung haben, anzuwenden ist? Der Jugend ist offenbar mit solchen Reizungen nicht gedient; †) und erschöpfte

†) Ich erstaunte, als ich ganz neulich aus der hallischen gelehrten Zeitung vernahm, daß ein gewisser Schulmann in Sachsen, einige auserlesene Stücke des Lucians, die er in griechischer Sprache für seine Schüler abdrucken lassen, hier und da mit Stellen aus Wielands comischen Gedichten erläutert habe. Man sehe in den halli-

schöpft Wollüstlinge verdienen die wol, daß ein Mann von Verstand ihnen helfe die Einbildungskraft zu erhitzen?

S c h i f f.

(Baukunst.)

So nennt man in großen Kirchen, deren inwendiger Raum drey Hauptabtheilungen hat, den Hauptraum in der Mitte, zum Unterschied der beyden schmälern Seitenabtheilungen, die man Absseiten nennt, und die eigentlich nur als Gänge nach dem Schiff anzusehen sind; wiewol sie auch ofte noch, wie das Schiff, Sitze für die Zuhörer haben. Es ist schwerlich zu sagen, woher dieser Raum den Namen bekommen habe, der auch im Französischen Nef heißt, welches ehemals auch ein Schiff bedeutete. Denn es ist kaum wahrscheinlich, daß das griechische Wort ναος, welches den innern Raum eines Tempels bedeutet, mit dem Worte ναυς, das ein Schiff bedeutet, sollte verwechselt worden, und daher der Name Schiff entstanden seyn.

S c h i k l i c h.

(Schöne Künste.)

Man nennt in überlegten Handlungen und Werken dasjenige schicklich, was zwar nach der Natur der Sache nicht ganz nothwendig, aber doch so natürlich erwartet wird, daß der Mangel desselben, als eine Unvoll-

hallischen neuen gelehrten Zeitungen das 95 Stück vom Jahr 1773. Man siehet hieraus, wie so gar leicht gewisse Dinge von Unverständigen gemißbraucht werden! hat denn die Tugend nöthig, zum Muthwillen angeführt zu werden? Wird sich nicht Herr Wieland ärgern, daß man das, was er für Männer, und zwar nur für die feinem Köpfe geschrieben hat, den Schulknaben zum Spiel vorlegt?

kommenheit würde bemerkt werden. Es ist eben nicht nothwendig, aber schicklich, daß verschiedene Stände und Alter der Menschen auch in der Kleidung etwas unterscheidendes haben; unschicklich ist es, daß eine alte Matrone sich wie ein junges Mädchen kleide.

In Werken der Kunst muß das Schickliche überall mit Sorgfalt und guter Beurtheilung gesucht, und eben so sorgfältig alles Unschickliche vermieden werden. Denn außer den besondern Absichten, in denen solche Werke gemacht werden, müssen sie überhaupt auch dienen, unsern Geschmak feiner und richtiger zu bilden. Zu dem ist ein Werk, das untadelhaft wäre, wo aber Dinge, die schicklich gewesen wären, weggelassen worden, nie so vollkommen, als das, wo diese noch vorhanden sind. Da noch über dem der Künstler sich in allem, was er macht, als einen scharfsinnigen und sehr verständigen Mann zeigen muß; so gehört es auch zur Kunst, daß er genau überlege, nicht nur, ob in seinem Werke nichts Unschickliches sey, sondern ob auch nichts Schickliches darin fehle.

So muß der Baumeister sich nicht bloß vor der Unschicklichkeit in Acht nehmen, an dem Haus eines Privatmannes nichts anzubringen, was sich nur für Palläste schicket; sondern auch überlegen, ob er dem Gebäude, das er entwirft, alles Schickliche wirklich gegeben habe. Denn ganz schicklich ist es, daß jede Art der Gebäude, durch das, was sich vorzüglich dazu schicket, sich von andern Arten auszeichnen. So ist es schicklich, daß an einem Zeughaus Kriegstrophäen, an einer Kirche hingegen Zierrathen, die andächtige Vorstellungen erwecken, angebracht werden.

Die Beobachtung des Schicklichen und Vermeidung alles Unschicklichen ist eine Gabe, die nur den ersten Künstlern in jeder Art gegeben ist,
die,

die, außer dem nothwendigen Kunstgenie, auch den allgemeinen Menschenverstand und allgemeine Beurtheilungskraft in einem vorzüglichen Grad besitzen. Zur Vermeidung des Unschicklichen giebt Horaz dem Dichter viel sùrtreffliche Regeln, und seine Ars poetica sollte, auch bloß in dieser Absicht, das tägliche Handbuch jedes Dichters seyn.

Die größte Sorgfalt über diesen Punkt erfordert die Behandlung der Sitten im epischen und dramatischen Gedicht, besonders, wenn der Dichter fremde Sitten zu schildern hat. Es wird mehr, als glückliche Einbildungskraft, erfordert, jeden Menschen gerade so handeln und sprechen zu lassen, wie es sich für seinen Gemüthscharakter, seinen Stand, sein Alter und für die Umstände, darin er sich befindet, schicket.

Schlagschatten.

(Mahlerey.)

Der Schatten, den wol erleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen. Nicht jeder Schatten ist Schlag Schatten, sondern nur der, der sich auf dem Grund, auf den er fällt, bestimmt abschneidet, dessen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perspektiv können bestimmt werden, welches allemal angeht, wenn die Schatten von einem bestimmten Licht, als von der Sonne, oder dem durch eine Oeffnung einfallenden Tageslicht, verursacht werden. Daher wird die Zeichnung der Schlagschatten in der Perspektiv gelehret, deren Grundsätze man nothwendig wissen muß, um in diesem Stück nicht zu fehlen. Es ist ganz leicht, die Lage, Form und Größe der Schlagschatten auf einer Grundfläche zu bestimmen, so bald man die eigentliche Höhe und Richtung des Lichtes bestimmt anzugeben weiß; aber diese Schatten müssen hernach, so wie jede auf der

Grundfläche liegende Figur nach den Regeln der Perspektiv auf den Grund des Gemähltes gezeichnet werden. Wer sich angewöhnet, nach den Regeln der freyen Perspektiv, die Herr Lambert gegeben hat, *) zu arbeiten, hat diese doppelte Zeichnung nicht nöthig, und kann sich durch die sehr leichten Regeln, die der scharfsinnige Mann in seiner Anleitung zur perspektivischen Zeichnung gegeben hat, leicht helfen.

Schluß.

(Musik.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Cadenz, wodurch ein ganzes Tonstück geendiget wird. Von den Cadenzen überhaupt, und den verschiedenen Arten derselben ist bereits in einem besondern Artikel gesprochen worden, **) so daß hier bloß dasjenige in Betrachtung kommt, was die so genannte Finalcadenz, oder der Hauptschluß besonderes hat.

Weil der Schluß eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herstellen soll, so muß die Cadenz allemal in die Tonica des Stücks geschehen. Sollte aber auf das Stück entweder unmittelbar, oder bald hernach noch ein anderes neues Stück folgen; so gieng es eben deswegen an, daß der Schluß des vorhergehenden Stücks in die Dominante der Tonica des folgenden Stücks geschähe.

Da ferner die herzustellende Ruhe, und völlige Befriedigung einigen Nachdruck und einiges Verweilen auf dem letzten Ton erfordert; weil ein sehr kurz anhaltender und wie im Vorbeygehen angeschlagener Ton nicht vermögend ist, diese Ruhe zu bewürken, so muß der eigentliche Schluß nicht auf die letzte Zeit des Taktes fallen, sondern in ungeradem Takt allemal auf

*) S. Perspektiv.

**) S. Cadenz.

auf die erste, in geradem $\frac{4}{4}$, auf die erste, oder mitten in den Takt, so daß der letzte Ton noch einen halben Takt lang anhalten und sich zur Befriedigung des Gehörs allmählig verlieren könne.

Diesemnach ist es ein beträchtlicher Fehler, wenn man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt, den Schluß auf die dritte Note des Takts legte. In den zusammengesetzten Taktarten, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, trifft man ofte den Schluß in der Mitte des Taktes, als in $\frac{6}{4}$ auf dem vierten Viertel an. Alsdeun aber ist das Rhythmisches der Taktart von dem einfachen $\frac{3}{4}$ Takt so unterschieden, daß das vierte Viertel ein größeres Gewicht erhält, und der Schluß darauf geleyet werden kann. *)

In schottländischen Tänzen und Liedern trifft man häufig den Schluß auf dem letzten Takttheil an. Wenn man mit Fleiß etwas leichtfertiges; oder eine Eil zu einer andern Verriehung dadurch ausdrücken will, so ist ein solcher Schluß gut; sonst hat er in der That etwas widersinniges.

Schlüssel.

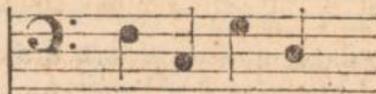
(Musik.)

Ein Zeichen, welches auf eine der fünf Linien des Notensystems gesetzt wird, vermittelt dessen man erkennen kann, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonsystems derselbe soll genommen werden. Weil also dieses Zeichen den Aufschluß zu richtiger Kenntniß der durch Noten angezeigten Töne giebt, so hat man ihm den Namen des Schlüssels gegeben.

Der Schlüssel trägt den Namen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeigt an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, denselben Ton andeuten, dessen Namen

*) S. Takt.

der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen denn Töne, die um so viel diatonische Stufen höher, oder tiefer, als der Schlüsselton liegen, so viel Stufen von der Schlüssellinie, bis auf die Stelle der Note zu zählen sind. Folgendes Beyspiel dienet zur Erläuterung.



Der Schlüssel F trägt den Namen des vierten Tones, unsrer diatonischen Octave, nämlich F. Also bedeutet jede Note, die auf der Linie steht, welche diesen Schlüssel durchschneidet, den Ton F. Die zweyte Note des Beyspiels steht auf der vierten Stufe unterwärts, folglich bedeutet sie den Ton C, der von F der vierte ist, wenn man diatonisch absteiget. Die dritte Note steht auf der zweyten Stufe über der Schlüssellinie, stellt also die Secunde von F, oder G vor u. s. f.

Man siehet hieraus, daß ein einziger Schlüssel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzuzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verschiedene Schlüssel eingeführt, und sie noch überdem auf verschiedene Linien gesetzt, und dadurch eine beträchtliche Erleichterung des Notenlesens verschaffet.

Außer dem schon angezeigten F Schlüssel braucht man noch diesen, C , der den Ton C anzeigt; und diesen G , der den Ton g bezeichnet.

Weil es nun zum Verstand der Notenschrift nicht hinlänglich ist, daß man die Stufe der Octave, wo der Ton sitzt, wisse, sondern auch die Octave selbst, in welcher er sich befindet, angedeutet werden muß, so hat man dieses dadurch erhalten, daß man für jede der vier Hauptstimmen, in welche der Umfang des Systems

stems eingetheilt wird, entweder einen besondern Schlüssel braucht, oder denselben Schlüssel für jede Hauptstimme in eine besondere Linie setzt. Dieses wird durch folgende Beyspiele deutlich werden.



Hier findet man denselben Schlüssel C auf dreyerley Weise gesetzt. Die erste bedeutet den Umfang der Discantstimme, woraus erhell daß die Noten auf der untersten Linie des Systems, den Ton \bar{c} anzeigen. Die zweyte Art, da der C Schlüssel auf der mittelsten Linie des Notensystems steht, bedeutet den Umfang der Altstimme. Also müssen die auf der Schlüsselinie stehenden Noten ebenfalls den Ton \bar{c} anzeigen. Die dritte Art, da der Schlüssel in der vierten Linie steht, macht den Tenorschlüssel aus, und auf dieser Linie stehen ebenfalls die Noten, die den \bar{c} anzeigen.

Hieraus nun werden auch folgende Schlüssel verständlich seyn:



Die beyden ersten Violinschlüssel ge- insgemein
auch für andre wiewol sie
selbst für Singe mente, und
werden. Die and gebraucht
haupt Basschlüssel. heißen über-
von ist für den gemeinen Bass, als Der erste da-
eine der vier Hauptstimmen; der
zweyte ist für einen tiefern, und der
dritte für einen höhern Bass.

Schlusstein.

(Baukunst.)

Ist der mittelste oder oberste Stein eines gemauerten Bogens, oder Ge-

wölbes. Es gehöret zum Mechanischen der Baukunst, zu wissen, wie der Schlusstein müsse beschaffen seyn, daß der Bogen, oder das Gewölbe dadurch seinen festen Schluß und seine Hältniß bekomme. Wir betrachten ihn hier nur, in so fern er unter die Zierrathen der Baukunst kann gerechnet werden.

Man ist gewohnt, die Schlussteine der großen Bogen bey Portalen, Thüren und Bogenstellungen von den andern Steinen zu unterscheiden, und gar ofte wird er mit mancherley Schnitzwerk verzieret. Die besondere Auszeichnung des Schlussteines, wenn sie auch in nichts bestünde, als daß man ihn über die Fläche der Mauer etwas heraustreten ließe, scheint darin ihren Grund zu haben, daß es natürlich ist, das Ansehen der Festigkeit dadurch zu vermehren, daß man den Stein, auf den das meiste ankommt, dem Auge merkbar mache, und denn auch noch darin, daß dadurch das nakende und etwas kahle Ansehen eines großen Bogens etwas gemindert wird. Wie denn überhaupt diese Neußerung eines etwas subtilen Geschmacks sich darin überall zeigt, daß bey ganz einförmigen Gegenständen, da ein Mittelpunkt ist, dieser insgemein mit einem Knopf, oder einer andern Zierrath besonders ausgezeichnet wird.

Will man sie etwas zierlich machen, und nicht glatt lassen, so werden sie nach Art der Kragsteine oben mit einem kleinen Gesims versehen, und wie doppelte Rollen oder Voluten ausgehauen. Es ist an einem andern Orte angemerkt worden, *) woher die Gewohnheit gekommen, Schlussteine, als angeheftete Menschentöpfe zu bilden. Diese Zierrath, die in der Ruh- und Nachsicht ganz wilder Völker ihren Ursprung hat, ist eben nicht zu empfehlen.

Aber

*) S. Masken S. 215.

Aber völlig ungeremt ist es, an die Schlusssteine lebendige Menschen- oder gar als Engelköpfe auszuhauen. Denn auch die ausschweifendste Einbildungskraft wird keinen Grund entdecken, warum lebendige Wesen den Kopf aus einer Mauer herausstrecken.

S c h m e l z.

(Mahlerey.)

Die Schmelzmahlerey, die man auch insgemein Emailmahlerey nennt, hat ihre eigenen beträchtlichen Vorzüge, derenthalber sie verdienet, als eine besondere Gattung beschrieben zu werden, ob sie gleich eigentlich in die Classe des Encaustischen gehört. Sie hat dieses eigene, daß sie mit glasartigen Farben, die im Feuer schmelzen, mahlt, die hernach auf den Grund eingebrannt werden, dadurch auf demselben sehr sanft verfließen, und also sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit, noch durch Staub und andre den gewöhnlichen Gemälden schädliche kleine Zufälle schadhafft werdende Gemälde geben. Der Grund, auf den gemahlt wird, muß also feuerfest seyn. Er besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellain, oder aus Metall, welches mit einem undurchsichtigen, meistentheils weißen Glasgrund überzogen ist.

Auf Gefäße von gebrannter Erde haben die Alten schon vielfältig gemahlt, wie die häufigen Campanischen Gefäße, die man unter den Ruinen der alten Gebäude in Italien findet, beweisen. Wir können dieses aber nicht wol zu der Schmelzmahlerey rechnen, weil diese Gefäße matt sind, und den glasartigen glänzenden Ueberzeug, den man Glasur nennt, nicht haben, auf den die Schmelzmahlerey gesetzt wird.

Die Mahlerey auf Glasurgrund an gebrannten irdenen Gefäßen mag um den Anfang des XVI Jahrhunderts
Zweyter Theil.

aufgekommen seyn. Wenigstens sind mir keine ältern Werke dieser Art bekannt. Aber viel später ist, wie man durchgehends versichert, die Erfindung, metallene Platten mit einem Glasurgrunde zu überziehen, und darauf mit Schmelzfarben zu mahlen. Sie wird einem französischen Goldschmidt, Namens Jean Toutin aus Châteaudon zugeschrieben, und in das Jahr 1632 gesetzt. †) Daß aber die Alten schon Schmelzfarben gehabt, beweist die sùrtreffliche Antike, die ich im Artikel Mosaisch gedacht habe, und die alten Glaspasten. *) Auch habe ich unter verschiedenen in meiner Gegenwart aus den Ruinen eines römischen Gebäudes, von den Zeiten der spätern Kaiser herausgegrabenen goldenen Juwelen einen Ring gesehen, dessen Beschaffenheit mich auf die Vermuthung brachte, daß anstatt eines Edelsteins, Email auf das Gold eingeschmelzt gewesen.

Folgendes wird dem über diese Materie noch ununterrichteten Leser einen Begriff von dem Verfahren bey dieser Art Mahlerey geben.

Man nimmt eine sehr dünn geschlagnene und von allen kleinen Schieferchen wol gereinigte Platte, insgemein von Gold, oder Kupfer; auf diese streuet man erst auf der unrecten Seite, die ~~mit~~ soll bemahlt werden, fein gestoßenen weißen Schmelz, oder eine in nicht gar zu heftigem Feuer fließende glasartige undurchsichtige Materie, setzt die Platte in ein Kohlfeuer, und läßt den Schmelz auf der Platte anfließen. Eben so wird hernach auch die gute Seite der Platte, aber etwas diker und vorsichtiger überzogen, damit diese Seite überall gleich,

†) S. Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcellaine, précédé de l' Art de peindre sur l'émail &c. par Mr. d'Arçais de Montami. à Paris 1765.

*) S. Pasten.

gleich, mit einem reinen weißen Grund, ohne Gruben, Rissen oder Flecken überzogen sey.

Auf diesen Grund wird nun gemahlt. Die Farben sind ebenfalls von glasartigen, durch metallische Theile gefärbten Materien, die aber leichter im Feuer fließen, als der Schmelz, den man zum Grund der Platte genommen hat. Diese Farben werden sehr fein gerieben, und mit Wasser, oder mit Lavendelöl angemacht, damit sie, wie Wasserfarben in den Pinsel fließen, und zum Mahlen tüchtig werden.

Die Umriffe zeichnet man mit einer rothen Eisenfarbe, die denen darüber kommenden Farben keinen Schaden thut, und denn setzt man die Platte ins Feuer, damit diese Umriffe sich auf dem Grund einbrennen. Erst hierauf werden die Farben aufgetragen. Die nun am sorgfältigsten verfahren, legen zuerst das Gemälde nur mit leichten Tinten an, die sie wieder besonders einbrennen. Hierauf mahlen sie die Platte etwas mehr aus, und brennen die neuen Farben wieder ein. Und so wird die Bearbeitung vier bis fünf mal wiederholt, bis der Künstler mit seiner Arbeit zufrieden ist. Geringe Sachen werden auf einmal ganz ausgemahlt und eingebraunt.

Man mischt unter alle Farben mehr oder weniger Fluss, das ist, in Staub zerriebenes, sehr durchsichtiges Glas, ohne alle Farbe, das nicht nur für sich sehr leicht fließt, sondern auch die Schmelzfarben leichter fließend macht. Wenn man also ein schon ziemlich fertiges Gemälde noch einmal bearbeiten will, so darf man nur etwas mehr Fluss, als vorher unter die Farben mischen, damit die neuen Farben sich einbrennen, ohne daß die schon vorhandenen wieder ins Fließen kommen.

Dieses ist überhaupt das Verfahren bey dieser Art. Es ist aber mit

mancherley Schwierigkeiten verbunden, und erfordert viel Kunstgriffe, die hier nicht können beschrieben werden. Man hat nicht alle mögliche Haupt- und Mittelfarben, wie bey der Delmahlerey, und weil viel Arten der Emailfarben sich im Feuer ändern, so gehört hier eine große Erfahrung zu guter Behandlung des Colbrits. Mehrere Nachrichten hiervon findet man in dem vorher angezogenen Werk, und in dem *Traité pratique*, den der Abt Pernetz seinem *Dictionnaire portatif de peinture &c.* vorgesezt hat.

Außer dem schon erwähnten Toutin, haben sich vornehmlich Jean Petitot aus Genf, und dessen Schwager Jaques Bordier großen Ruhm und beträchtliches Vermögen durch diese Mahlerey erworben.*) Nach diesen haben sich Zink ein Schwede, der lang in England gearbeitet hat, Mayrens ebenfalls ein Schwede, und in Frankreich Rouquet, Liotord und Durand besonders darin hervorgethan.

Schneke. Voluie.

(Baukunst.)

Ein großes Hauptglied an den vier Ecken des Knaufs der ionischen auch der römischen Säulen, nach Art einer Schneke gewunden. Es ist bereits im Artikel Ionisch hinlänglich davon gesprochen worden.

Schnitzwerk.

(Bildhauerey.)

Unter den Ueberbleibseln der griechischen und römischen Bildhauerkunst findet sich nichts häufiger, als historische und allegorische Vorstellungen, da die in Marmor gehauenen Figuren mehr oder weniger erhaben aus dem Marmor hervorste-
Dieses

*) S. Zäcklins Leben der schweizerischen Mahler.

Dieses Schnitzwerk, das die Italiäner Relievo nennen, stellt also Schilderereyen in Marmor ausgehauen vor, aber so, daß die Bilder, wie auf den Münzen, nur zum Theil über den flachen Grund des Marmors heraustrreten, daher solche Arbeit der Beschädigung weniger unterworfen ist, als die Statuen, denen durch Stoßen oder Umstürzen gemeiniglich die Arme, Beine oder Köpfe abgebrochen werden.

Dergleichen Schnitzwerk, das die Stelle der Gemälde vertreten sollte, wurde an Tempeln und andern großen Gebäuden an schicklichen Orten in die glatte Mauer, etwas vertieft eingesezt, und man konnte natürlicher Weise versichert seyn, daß diese Art Gemälde ziemlich wol erhalten bis auf die späteste Nachwelt kommen würde.

Unter den römischen Kaisern hatte man den Einfall, dergleichen Schnitzwerk an den Schaften großer zum Andenken vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Plätzen aufgerichteter Säulen anzubringen, und noch ist stehen in Rom zwey solche Säulen, davon die eine dem Antonius, die andre dem Trajanus zu Ehren gesezt worden. Aber sehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihre Obeliskten eingehauen.

Man unterscheidet zwey Arten dieses Schnitzwerks; eine erhabenere, da die Figuren stark und oft viel über die Hälfte ihrer Dike aus dem Grund hervorstehe; und eine flächere, da sie unter der Hälfte ihrer Dike heraustr stehen: jene Art wird von den Italiänern alto relievo; diese basso relievo genennt. Hievon haben wir an einem andern Orte mit mehrern gesprochen. *)

*) S. Flaches Schnitzwerk.

S ch ö n.

(Schöne Künste.)

Die Untersuchung über die Natur und Beschaffenheit des Schönen, die an sich schon schwer genug ist, wird dadurch noch beträchtlich schwerer gemacht, daß das Wort vielfältig von Dingen gebraucht wird, die gefallen, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nichts erkennen. Wir müssen also vor allen Dingen versuchen, den eigentlichsten und engestem Sinn des Worts zu bestimmen.

So gewiß es ist, daß alles Schöne gefällt, so gewiß ist es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn schön genennt werden kann. Das Schöne macht nur eine von den mehrern Gattungen der Dinge, die gefallen, aus, und um sie von andern unterscheiden zu können, müssen wir diese Gattungen alle betrachten. Wir wollen aber, ohne uns in schwerfällige und tief sinnige Speculationen einzulassen, bloß bey dem stehen bleiben, was die allgemeine und tägliche Erfahrung darüber an die Hand giebt.

Diese lehret uns ohne Zweydeutigkeit, daß einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erweken, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nicht den geringsten Begriff haben. Von dieser Gattung sind alle Gegenstände, die bloß einen angenehmen Reiz in die Gliedmaassen der Sinnen verursachen, an dem die Ueberlegung und die Kenntniß der Beschaffenheit des Gegenstandes, der ihn verursacht, nicht den geringsten Antheil haben. In Grunde haben wir in diesem Fall nicht an der Sache, die uns das Vergnügen macht, sondern bloß an der Empfindung, die sie bewirkt, unser Wohlgefallen. Wir wissen so gar ofte nicht, wo der Gegenstand, der uns dieses Vergnügen macht, ist, noch was er ist; wir empfinden und lieben bloß seine Wirkung, ohne uns

mit ihm selbst zu beschäftigen. Dies ist um so viel unzweifelhafter, da wir mehrere Arten dieses Vergnügens mit den Thieren gemein haben, die sich gewiß nie bey Betrachtung der Gegenstände, die auf sie wirken, aufhalten. Diese Dinge haben eine unmittelbare, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unsre Bedürfnisse, und machen eigentlich die Classe aus, der man den Namen des Guten gegeben hat. Nur Kinder sagen von Speisen, sie schmecken schön; wer mehr unterscheiden gelernt hat, sagt, sie schmecken gut.

Hingegen giebt es auch Dinge, die nicht eher gefallen, bis man sich eine deutliche Vorstellung von ihrer Beschaffenheit gemacht hat. Zuerst beschäftigen sie bloß den Verstand, und erst hernach, wenn dieser eine gewisse Beschaffenheit an ihnen deutlich erkennet, fangen sie an zu gefallen. Wer nicht im Stand ist, nachzudenken, oder jene Beschaffenheit einzusehen, dem bleiben sie völlig gleichgültig. In diese Classe gehört alles, was durch Vollkommenheit gefällt, wie die Maschinen, die so verständig eingerichtet sind, daß sie dem Zweck völlig entsprechen; ingleichen, was durch Wahrheit gefällt, wie ein Beweis, darin die einzelnen Begriffe und Sätze so verbunden sind, daß eine völlige Ueberzeugung aus ihrer Vereinigung entsteht.

Nun giebt es noch eine dritte Classe der Dinge, die Wolgefallen erwecken. Diese liegt zwischen den beyden vorhergehenden so in der Mitte, daß sie etwas von der Art der einen und der andern an sich hat. Die Beschaffenheit der Gegenstände reizt unsre Aufmerksamkeit; aber ehe wir sie deutlich erkennen, ehe wir wissen, was die Sachen seyn sollen, empfinden wir ein Wolgefallen daran. Diese Gegenstände machen unsers Erachtens die Classe des eigentlichen Schönen aus.

Eine nähere Betrachtung dessen, was jede dieser drey Classen der Dinge, die uns gefallen, besonderes und eigenthümliches hat, läßt uns bald folgendes bemerken. 1. Das Gute gefällt uns wegen seiner materiellen Beschaffenheit, oder wegen seines Stoffes; der ohne Rücksicht auf seine Form, eine natürliche Kraft hat, unmittelbar angenehme Empfindungen zu erwecken. 2. Das Schöne gefällt uns ohne Rücksicht auf den Werth seines Stoffes, wegen seiner Form, oder Gestalt, die sich den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand in andern Absichten brauchbar machte. 3. Das Vollkommene gefällt weder durch seine Materie, noch durch seine äußerliche Form, noch durch seine innere Einrichtung, wodurch es ein Instrument oder Mittel wird, irgend einen Endzweck zu erreichen. Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereinigt vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben, die darin spielen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen.

Es ist aber hier der Ort nicht, diese drey Classen der Dinge, die Gefallen erwecken, näher zu betrachten, und das, was jede von der andern unterscheidet, genau anzuzeigen. Nur den eigentlichen Charakter des Schönen haben wir hier näher zu entwickeln.

Einige Philosophen haben gelehret, die Schönheit sey nichts anders, als Vollkommenheit, in so fern sie nicht deutlich eingesehen, sondern nur klar, aber völlig verwickelt gefühlt werde. Aber diese Erklärung ist nicht allgemein wahr. Es giebt, wie wir hernach sehen werden, eine Schönheit, die diesen Charakter hat; aber nicht alles Schöne ist von dieser Art. Die Vollkom-

Vollkommenheit einer Sache läßt sich weder deutlich erkennen, noch undeutlich fühlen, wenn man nicht entweder bestimmt weiß, oder doch mit einiger Klarheit sühlet, was die Sache seyn soll. Dieses ist aus dem Begriff der Vollkommenheit klar. *) Nun giebt es unzählige Dinge, die wir schön nennen, ob wir gleich nicht den geringsten Begriff von ihrer Bestimmung haben, und weder erkennen, noch sühlen, was sie eigentlich seyn sollen. Doch könnte man sagen, das Schöne sey die Vollkommenheit der äußern Form, oder Gestalt. Ob wir nun gleich die besondern Gestalten, als der Thiere und Pflanzen, nicht nach der jeder eigenen Vollkommenheit beurtheilen können, da wir das besondere Ideal, was jede seyn soll, nicht besitzen; so wissen wir doch überhaupt, daß die mannichfaltigen Theile in ein wohlgeordnetes Ganze sollten vereinigt werden, und in so fern haben wir einen allgemeinen Begriff von der Vollkommenheit der Form.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen wollen wir versuchen, den Begriff des eigentlichen Schönen, so viel uns möglich seyn wird, zu entwickeln. Es interessiert also durch seine Form, bloß in so fern sich dieselbe den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ohne Rücksicht auf seinen Stoff, oder auf seine mechanische Beschaffenheit, nach der es, als ein zu gewissem Gebrauch bestimmtes Instrument angesehen wird. Für den Eigennütigen ist Schönheit nichts; weil man sie durch bloßes Anschauen genießt; für den speculativen Kopf, ist sie etwas sehr geringes, weil ihre Beschaffenheit nicht deutlich kann erkannt werden. Der Liebhaber des Schönen steht zwischen dem bloß Materiellen, ganz sinnlichen Menschen, und dem, der bloß Geist und Verstand ist, in der

*) S. Vollkommenheit.

Mitte. An diesen gränzt er wegen des Wohlgefallens, das er an Speculationen der Einbildungskraft hat, und an jenen, weil er lüstern ist, nach feinem Reizungen der Phantasie.

Aber wie muß jene Form, wodurch das Schöne gefällt, beschaffen seyn? Auch in Ansehung dieser liegt das Schöne dergestalt zwischen dem Guten und dem Vollkommenen, daß es an beyde gränzet. Ein Theil seines Werthes, wird durch unmittelbares aber feineres Gefühl bestimmt, wie der Werth des Guten, und ein Theil aus Erkenntniß, die aber bey dem Schönen nicht bis auf die Deutlichkeit steigt. Darum wäre es ein vergebliches Unternehmen, die völlige Entwicklung seiner Beschaffenheit zu suchen.

Doch ist es nicht so, wie das Gute, daß man außer dem unmittelbaren Gefühl seiner Wirkung gar nichts daran erkennt; nur muß man nicht eine völlig deutliche Entwicklung seiner Beschaffenheit verlangen, wie man sie von dem Vollkommenen geben kann. Wenn wir bey bloß klaren Begriffen stehen bleiben, so läßt sich allerdings von der Form, daran die Phantasie Gefallen findet, verschiedenes angeben.

So viel ich davon habe bemerken können, lassen sich die Eigenschaften des Schönen auf drey Hauptpunkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrachtet, muß bestimmt, und ohne mühsame Anstrengung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannichfaltigkeit sühlen lassen, aber in der Mannichfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannichfaltige muß so in Eines zusammenfließen, daß nichts einzelnes besonders rühret. Wir wollen so gut wir können, diese drey Hauptpunkte etwas näher entwickeln.

1. Daß ein Gegenstand, der uns durch sein äußerliches Ansehen gefallen soll, ein Ganzes, und nicht ein Bruchstück von einem Ganzen seyn

müsse, ist anderswo hinlänglich gezeigt worden *), daß er wohl begränzt und bestimmt in die Sinnen, oder in die Phantasie fallen müsse, ist daher leicht abzunehmen, daß das Ungewisse in seiner Begränzung uns zweifelhaft macht, ob es ganz sey, und daß es der Klarheit der Vorstellung schadet. Die Ungewißheit, ob man eine Sache recht sehe, oder nicht, hat nothwendig etwas Beunruhigendes, folglich Unangenehmes an sich. Daß der Gegenstand ohne mühsame Anstrengung müsse gefaßt werden, ist nicht weniger klar; weil jede Bestrebung, so lange man ungewiß ist, ob sie das Ziel erreichen werde, etwas unangenehmes hat,

Dieses letzte ist aber nicht so zu verstehen, daß das Schöne nothwendig auf den ersten Blick, ohne Anstrengung von Seite des Beobachters in die Augen fallen müsse. Vielmehr geschieht es gar ofte, daß durch vorhergegangene Bemühung die Sache richtig zu fassen, das Vergnügen des Anschauens desto lebhafter wird. Der Sinn jenes Ausspruchs ist dieser, daß die Gestalt der Sache, wenn es gleich Mühe gekostet hat, sie zu fassen, nun, da sie einmal gefaßt worden, ohne anhaltendes Bestreben gefaßt werde. Man sieht hieraus zugleich, warum nicht jedes Schöne jedem Menschen gefällt. Ein kurzsichtiger, der ein großes Gebäude nicht auf einmal übersehen kann, wird es nicht schön finden. Je ausgedehnter die Kraft ist, etwas bestimmt zu fassen, je fähiger ist man auch Schönheit zu empfinden, die geringeren Kräften nicht fühlbar sind.

Daß die Größe der Schönheit von jedem nach dem Maaße seiner Fähigkeit mehr oder weniger auf einmal zu fassen, geschäht werde, und daß das, was für ungeübte, sowol innere als äußere Sinnen, die höchste Schönheit ist, dem, dessen Geschmak eine

*) S. Ganz.

weitere Sphäre umfaßt, nur mittelmächtig schön seyn könne, ist eine wichtige Bemerkung. Wenn wir dieses aus der Acht lassen, so stoßen wir bey der Untersuchung über die Schönheit auf Widersprüche, die nothwendig verwirren. Denn daß ein Mensch Schönheit findet, wo ein anderer sie zu vermissen glaubt, kommt gar nicht, wie man sich ofte fälschlich einbildet, daher, daß unsre Begriffe über das Schöne wankend wären, oder daß die Schönheit an sich nichts bestimmtes sey. Die Schönheit hat dieses mit der Größe gemein; einer findet klein, was einem andern groß scheint, und ein im Ueberfluß erzogener Mensch nennt Armuth, was manchem andern Reichthum wäre. Darum fällt es keinem Menschen von Verstand ein, zu behaupten, ein geringer Grad der Größe, sey keine Größe, und ein geringes Vermögen, sey kein Vermögen. Warum sollte man denn sagen, ein geringer Grad der Schönheit sey keine Schönheit?

Was Aristoteles vom Schönen sagt, daß es weder sehr groß noch sehr klein seyn müsse, hat hierin seinen Grund. Was für uns zu groß oder zu klein ist, kann im Ganzen nicht ohne beständig anhaltendes Bestreben gefaßt werden.

2. Daß das Schöne Mannichfaltigkeit müsse fühlen lassen, ist auch leicht zu begreifen. Was einfach oder ohne Theil ist, kann wol auf die Empfindung aber nicht auf die Vorstellungskraft wirken. Was aber bloß Menge der Theile hat, ohne Verschiedenheit, kann kein Nachdenken, kein Verweilen der Vorstellungskraft bey dieser Menge veranlassen, weil die Theile nichts verschiedenes haben; die bloße Anzahl derselben hat keinen Reiz für die Phantasie, die sie nicht beschäftigen kann. Denn sobald sie einen gefaßt hat, hat sie zugleich alle gefaßt. Aber wo Mannichfaltigkeit da ist, da würkt jeder Theil etwas zum

zum Ganzen. Man wird in eine angenehme Ueberraschung gesetzt, zu sehen, wie so vielerley Dinge, doch nur ein Ding ausmachen. Damit aber das Mannichfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin seyn. Diese wirken Faßlichkeit in der Menge. *)

3. Von diesem Mannichfaltigen muß kein Theil besonders und für sich rühren; weil er die Faßlichkeit des Ganzen hindern würde, indem er die Kraft der Aufmerksamkeit auf sich zöge. Darum muß, in Absicht auf die Größe der Theile, jeder ein gutes Verhältniß zum übrigen haben; und in andern Absichten z. E. Form, Farbe und anderer in die Sinnen oder Phantasie fallenden Eigenschaften, gute Uebereinstimmung oder Harmonie. Wo die Menge kleinerer Theile groß ist, da müssen sie in größern Gruppen zusammenhangen, damit man nicht das kleinste mit dem Ganzen, sondern mit dem Haupttheil, davon es ein Glied macht, zu vergleichen habe. Alles dieses ist in andern Artikeln weiter ausgeführt worden. **) Dieses erlaubt uns die Eigenschaften des Schönen hier bloß anzuzeigen, ohne die Sachen weitläufig auszuführen.

Wo alle diese Eigenschaften sich zusammen finden, da ist Schönheit: Aber darum noch nicht jene paradisische oder himmlische Schönheit, deren Genuß Glückseligkeit ist. Das Schöne, dessen Eigenschaften wir angezeigt haben, erweckt Wolgefahlen; aber es bleibet in der Phantasie und berührt das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche. Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran. Virtuosen von der leichtern Art, die gleichsam

*) S. Ordnung.

**) S. Ebenmaaß; Einörmigkeit; Glied; Gruppe; Harmonie.

von Dünsten und Luft leben, und auch von bloßem Hauch der Luft in Bewegung gesetzt werden, sprechen oft mit Entzücken von dieser Schönheit; die Täuschung macht sie schon selig.

Im Grund ist dieses Schöne nur die äußere Form, oder das Kleid, in dem sowol gute als schlechte Dinge erscheinen können. Es giebt ihnen noch keinen inneren Werth, sondern dienet bloß die Aufmerksamkeit zu reizen, daß man mit Wolgefallen auf diese schön bekleidete Dinge sieht.

Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Diese erweckt nicht bloß Wolgefahlen, sondern wahre innere Wollust, die sich ofte der ganzen Seele bemächtigt, und deren Genuß Glückseligkeit ist. Wir begnügen uns die Art und das eigentliche Wesen dieser Schönheit nur an einem besondern Falle zu beschreiben, um ein sinnliches Bild davon zu geben, vermittelst dessen der Begriff dieser höhern Schönheit faßlich werde. Dieses Bild ist der Inhalt des folgenden Artikels.

Schönheit.

Daß die menschliche Gestalt der schönste aller sichtbaren Gegenstände sey, darf nicht erwiesen werden; der Vorzug, den diese Schönheit über andre Gattungen behauptet, zeigt sich deutlich genug aus ihrer Wirkung, der in dieser Art nichts zu vergleichen ist. Die stärksten, die edelsten und die seligsten Empfindungen, deren das menschliche Gemüth fähig ist, sind Wirkungen dieser Schönheit. Dieses berechtigt uns, sie zum Bild oder Muster zu nehmen, an dem wir das Wesen und die Eigenschaften des höchsten und vollkommensten Schönen anschauend erkennen können.

Gelunget es uns die Beschaffenheit dieser Schönheit zu entwickeln, so

Haben wir eben dadurch zugleich den wahren Begriff der höchsten Schönheit gegeben, die das menschliche Gemüth zu fassen im Stand ist.

Bei der großen Verschiedenheit des Geschmacks und allen Widersprüchen, die sich in den Urtheilen ganzer Völker und einzelner Menschen zeigen, wird man nach genauerer Untersuchung der Sache finden, daß jeder Mensch den für den schönsten hält, dessen Gestalt dem Auge des Beurtheilers den vollkommensten und besten Menschen ankündigt. Können wir dieses außer Zweifel setzen, so werden wir auch etwas Gewisses von der absoluten Schönheit der menschlichen Gestalt anzugeben im Stande seyn.

Gar viel besondere Bemerkungen über die Urtheile von Schönheit, beweisen den angegebenen allgemeinen Satz. Nach aller Menschen Urtheil sind erkannte physische Unvollkommenheiten des Körpers der Schönheit entgegen. Plumpe, zu schnellen und mannichfaltigen Bewegungen untüchtige Glieder, ein abgefallener schwacher Körper, Steifigkeit in Gelenken, kurz, jede Unvollkommenheit, die die Berrichtungen, die jedem Menschen nöthig sind, schwer oder unmöglich machen, ist auch, nach dem allgemeinen Urtheil der Menschen, ein Fehler gegen die Schönheit. Daß diese Beariffe überhaupt in unser Urtheil über Schönheit einfließen, ist ferner daraus offenbar, daß die weibliche Schönheit andre Verhältnisse der Gliedmaßen erfordert, als die männliche. Auch der unachtsamste Mensch empfindet es, daß das männliche Geschlecht zu schwerern, mühsamern, kühnern Berrichtungen geböhren ist, als das weibliche, und eben daher entstehet das Gefühl, daß zartere Gliedmaßen, die etwas weichlicheres haben, zur weiblichen, und stärkere, etwas dauerhaftes und kühneres anzeigende, zur männlichen

Schönheit gehören. Auch das Verschiedene in der Schönheit des Kindes, des Jünglings und des Mannes, das gewiß alle Menschen empfinden, bestärket dieses. Ein Kind, es sey von dem einen, oder andern Geschlecht, das die Bildung des reifen Alters hätte, würde für häßlich gehalten werden. Offenbar nicht deswegen, daß die Gestalt der Erwachsenen in der Größe des Kindes unangenehm sey. Der Mahler bildet sie uns noch kleiner vor, und sie bleibet schön; also deswegen, weil das Außere mit dem innern Charakter nicht übereinkommt, weil das Kind zu dem, was es seyn soll, solche Gliedmaßen nicht braucht.

Ueberhaupt also wird nach der allgemeinen Empfindung dieses nothwendig zur Schönheit erfordert, daß die Form des Körpers die Tüchtigkeit so wol des Körpers überhaupt, als der besondern Glieder zu den Berrichtungen, die jedem Geschlecht und Alter natürlich sind, ankündige. Alles, was ein Geschlecht von dem andern, als der Natur gemäß erwartet, muß durch das Ansehen des Körpers versprochen werden, und die Gestalt ist die schönste, die hierüber am meisten verspricht.

Aber diese Anforderungen beruhen nicht bloß auf äußerliche Berrichtungen und körperliche Bedürfnisse. Je weiter die Menschen in der Bervollkommung ihres Charakters gekommen sind, je höher treiben sie auch die Forderungen dessen, was sie erwarten. Verstand, Scharfsinn, und ein Gemüthscharakter, wie jeder Mensch glaubt, daß ein vollkommener Mensch ihn haben müsse, sind Eigenschaften, die das Auge auch in der äußern Form zur Schönheit fodert. Ein weibliches Bild, das Wollust athmet, dessen Gestalt und ganzes Wesen Leichtsinn und Muthwillen verräth, ist für den leichtsinnigen Wollüstling die höchste Schönheit, an der
aber

aber der gesetere und in dem Besitz seiner Geliebten mehr als muthwillige Wollust erwartende Jüngling noch viel aussetzen würde.

Auch die Urtheile über die Häßlichkeit bestätigen unsern angenommenen Grundsatz. Was alle Menschen für häßlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermuthung, daß in dem Menschen, in dessen Gestalt es ist, auch irgend ein innerer Fehler gegen die Menschlichkeit liege, der durch äußere Mißgestalt angezeigt wird. Wir wollen der verwachsenen und ganz ungestalteten Gliedmaassen, die jedermann für häßlich hält, nicht erwähnen; weil es zu offenbar ist, daß sie überhaupt eine Untüchtigkeit zu nothwendigen Verrichtungen deutlich anzeigen; sondern nur von weniger merklichen Fehlern der Form sprechen.

Die Bildung eines Menschen sey im übrigen wie sie wolle, so wird jedermann etwas häßliches darin finden, wenn sie einen zornigen Menschen verräth: oder wenn man irgend eine andre herrschende Leidenschaft von finsterner übelthätiger Art darin bemerkt, und keine Gestalt ist häßlicher, als die, die einen ganz widersinnigen, mürrischen, jeder verkehrten Handlung fähigen Charakter anzeigt. Aber auch darin richtet sich das Urtheil, oder der Geschmack, nach dem Grad der Vervollkommenung, auf den man gekommen ist. Unter einer Nation, die schon zu Empfindungen der wahren Ehre und zu einem gewissen Adel des Charakters gelangt ist, ist das Gepräg der Niederträchtigkeit, das man bisweilen tief in die Physionomie eingedrückt sieht, etwas sehr häßliches; aber es wird nur von denen bemerkt, die jenes Gefühl der Würde und Hoheit besitzen.

Vielleicht möchte jemand zweifeln, daß jede Schönheit der Gestalt etwas von innerlicher Vollkommenheit oder Güte, oder jede Häßlichkeit etwas von dem Gegentheil anzeige. Wir

müssen diesen Punkt näher erwägen.

Jede Schönheit ist eine gefällige Gestalt irgend einer wirklichen Materie, das ist, sie haftet in einem in der Natur vorhandenen Stoff. Dieser, wenn er auch leblos ist, hat seine Kraft, das ist, er trägt das Seinige zu den in der Natur beständig abwechselnden Veränderungen bey, und hat seinen Antheil an dem, was in der Welt Gutes oder Böses geschieht, kann folglich nach der besondern Art seiner Wirksamkeit, (nach den eingeschränkten menschlichen Begriffen zu reden) unter gute oder böse Dinge gehören. Ich getraue mir die Kühne Vermuthung zu wagen, daß jede Art der Schönheit in dem Stoff, darin sie haftet, etwas von Vollkommenheit oder Güte anzeige.

Aber wir wollen, ohne uns auf Hypothesen und Speculationen zu verlassen, den angeführten Zweifel, ob innere Fürtrefflichkeit und Verderbniß sich durch äußere Schönheit und Häßlichkeit ankündigen, aus unzweifelhaften Erfahrungen aufzulösen suchen.

Es kann gar nicht geläugnet werden, daß es verständige und unverständige; scharfsinnige und einfältige, gutherzige und boshafte, edle, hochachtungswürdige und niedrige, recht verworfene Physiomien gebe, und daß das, was man aus der äußerlichen Gestalt von dem Charakter der Menschen urtheilet, nicht bloß aus den Gesichtszügen, sondern aus der ganzen Gestalt geschlossen werde. Die unläugbaren Beyspiele, da entscheidende Züge des Charakters sich von außen zeigen, sind völlig hinlänglich die Möglichkeit zu beweisen, daß die Seele im Körper sichtbar gemacht werde. Eben so unläugbar ist auch dieses, daß das, was in der äußern Gestalt gefällt, niemals etwas von dem Inneren des Menschen anzeigt, was Mißfallen erwecke, es sey denn,

daß dieses aus Irrthum oder Vorurtheil entstehe, wie wenn z. B. einer zärtlichen aber etwas schwachen Mutter die edle Kühnheit im Charakter ihres Sohnes mißfiel, ob sie gleich den Ausdruck derselben in der Gestalt mit großem Wohlgefallen sieht. Dergleichen Ausnahmen schränken die Allgemeinheit des Satzes, daß hier auch das Zeichen gefalle, so oft die bezeichnete Sache gefalle, nicht ein.

Also kann die äußere Gestalt den innern Charakter des Menschen ausdrücken, und wenn es geschieht, so hat das Wohlgefallen, das wir an dem innern Werth des Menschen haben, den stärksten Antheil an der gefälligen Wirkung, die die äußere Form auf uns thut; wir schätzen das an der äußern Gestalt, was uns in der innern Beschaffenheit gefällt. Wir sehen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Wirksamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter
den Rosen der Wangen
Sehn wir ein höheres Licht ein helleres
Schönes hervorgehen. *)

Noch ehe sich der Mund öffnet, ehe ein Glied sich bewegt, sehen wir schon, ob eine sanftere oder lebhaftere Empfindung jenen öffnen, und diese bewegen wird. In der vollkommensten Ruh aller Glieder, bemerken wir zum voraus, ob sie sich geschwind oder langsam, mit Anstand, oder ungeschickt bewegen werden.

Hier können wir von der bloßen Möglichkeit der Sache auf ihre Wirklichkeit schließen; weil sie allen übrigen wohlthätigen Veranstaltungen der Natur vollkommen gemäß ist. Es war nothwendig, wenigstens heilsam, den Menschen ein Mittel zu geben, Wesen seiner Art, mit denen er nothwendig in Verbindung kommen mußte, und die so sehr kräftig auf seine Glückseligkeit wirken, schnell kennen zu lernen. Die Seelen der

*) Die Sündfluth 11 Ges.

Menschen sind es, die unser Glück oder Unglück machen, nicht ihre Körper. Also mußten wir ein Mittel haben, diese schnell zu erkennen, zu lieben, oder zu scheuen. Schneller, als durch das Anschauen der sichtbaren Gestalt, konnte es nicht geschehen. Da dieses möglich war, warum sollten wir länger daran zweifeln, daß der Körper nichts anders, als die sichtbar gemachte Seele, der ganze sichtbare Mensch sey? Kann es einem verständigen Menschen zweifelhaft seyn, daß die Natur durch die höchst liebliche und einnehmende Gestalt, die der Kindheit eigen ist, Wohlwollen gegen dieses Hülf- und Gunstbedürftige Alter habe erwecken wollen? Hat sie nicht so gar in die sichtbare Gestalt der Thiere etwas gelegt, das den Verständigen vor ihnen warnet, oder sie suchen macht?

Freylich ist ein Mensch scharfsinniger, als der andere, in der äußern Form zu sehen, was er sehen sollte. Die Gewohnheit, in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen, als aus seinem Ansehen zu urtheilen, hat den angeborenen Instinkt, ihn aus dem äußerlichen Ansehen zu schätzen, sehr geschwächt; und wir sind überhaupt in unsrer Denkungsart und in unsern Sitten so vielfältig über die Schranken der Natur herausgetreten, daß unser Urtheil über Menschen, und unsere Ansprüche auf sie nothwendig in vielen Stücken willkürlich sind. Wenn aber diesem zufolge das Ideal, das sich jeder von dem vollkommenen Menschen macht, von dem, wozu die Natur ihn hat machen wollen, abweicht, so werden nothwendig unsre Urtheile über die äußere Gestalt in manchem Punkt unrichtig seyn.

Aber so sehr ist der Instinkt den ganzen Werth des Menschen aus dem Ansehen zu beurtheilen, nicht überall geschwächt, daß nicht selbst die

die ungeübte Jugend sich desselben oft glücklich bediente. Wie oft ist nicht ein einziger Blick eines unerfahrenen, aber durch das Unnatürliche in den Sitten noch unverdorbenen Mädchens weit glücklicher und richtiger, als die Ueberlegung ihres Vaters, zu unterscheiden, ob ein Jüngling sie glücklich oder unglücklich machen werde? Selbst in diesem Punkt beweiset eine oft fehlgeschlagene Wahl nichts gegen unsern Satz; weil in unserm etwas unnatürlichen Zustande das, wodurch die Menschen hätten glücklich werden sollen, bisweilen ihr Unglück am meisten befördert; und weil Vorurtheile, die allen Anschein der Wahrheit haben, uns ofte zu falschen Erwartungen und widernatürlichen Ansprüchen verleiten, die nicht erfüllt werden können.

Noch müssen wir eine Hauptanmerkung nicht übergehen, die zu richtiger Beurtheilung dieser Sache höchst nothwendig ist. Sowol das äußere Ansehen des Menschen, als sein innerer Werth, zwischen welchen unserer Meynung nach, die Natur eine vollkommene Uebereinstimmung bewirkt hat, können durch Zufälle, oder vorübergehende Irrungen so verstellt werden, daß ein überaus scharfes Aug und mehr, als gemeine Urtheilskraft erfordert werden, wenn man sich in seinem Urtheil über die wahre Beschaffenheit der Sache nicht betrügen will. Krankheiten und andre unglückliche Zufälle, können die schönste Leibesgestalt entweder für eine Zeitlang verdunkeln, oder für immer verderben. Wie wenig Menschen sind in solchen Fällen im Stande, die ursprüngliche Anlage zu einer vollkommenen Gestalt unter der zufälliger Weise verdorbenen Form, noch zu erkennen? Wer aber dieses nicht kann, wie soll er die natürliche Harmonie der Gestalt mit dem innern Werth bemerken können?

Noch weit mehr betrügen sich nur zu viel Menschen in ihren Urtheilen über den innern Charakter. Wie ofte geschieht es nicht, daß ein Jüngling, den eine vorübergehende Leidenschaft, oder eine bloß zufällige Verblendung, zu allerhand Ausschweifungen verleitet, die die Anlagen des edelsten Charakters so verdunkeln, daß schwache Beurtheiler ihn für einen schlechten Menschen halten, da er sich doch bald hernach in dem fürtrefflichen Charakter zeigt, den sein äußeres Ansehen zu versprechen schien? Wie das schönste Gesicht durch Staub und Schweiß und eine vorübergehende Verunstaltung auf eine Zeitlang unkenntlich wird, so geschieht es auch in Ansehung des innern Charakters.

Und so kann im Gegentheil der Mensch von einem wirklich schlechten Charakter durch Zwang, Verstellung und aus andern ebenfalls bloß zufälligen oder vorübergehenden Ursachen, von halben Kennern der Menschen für edel gesinnt und rechtschaffen gehalten werden, ob er gleich im Grunde nichts werth ist.

Diese Anmerkungen können den, dem es der Erfahrung entgegen scheint, daß die äußere Gestalt mit dem inneren des Menschen harmonire, belehren, daß es bey den mannichfaltigen Vorurtheilen, die unnatürliche Sitten in uns veranlassen, und bey den vielfältigen zufälligen Verdunkelungen der äußern und inneren Gestalt in manchem Falle gar keine leichte Sache sey, so wol über die Schönheit, als über den innern Werth der Menschen richtig zu urtheilen. Man muß sich deswegen hüten, jeden anscheinenden Widerspruch in dieser Sache, für einen Beweis zu halten, daß das äußere Ansehen des Menschen keine Versicherung seines innern Werths gebe. Aber es ist Zeit wieder auf die Hauptsache zu kommen.

Da wir gezeigt haben, daß die mannichfaltig unrichtigen Urtheile und die

die betrogenen Erwartungen, denen zufolge man das äußere Ansehen für ein betrügerisches Kennzeichen des innern Werths hält, nicht vermögend sind, unsern allgemeinen Satz verdächtig zu machen; so halten wir uns, alles wol überlegt, berechtigt zu behaupten, daß die Gestalt, und das ganze äußere Ansehen des Menschen, denen, die zu fassen und zu urtheilen im Stande sind, seinen wahren Werth erkennen lassen, und ziehen daraus für den Begriff der Schönheit diesen Schluß: daß derjenige der schönste Mensch sey, dessen Gestalt den, in Rücksicht auf seine ganze Bestimmung vollkommensten und besten Menschen ankündigt.

Diesem zufolge müssen die Urtheile über Schönheit nothwendig eben so verschieden seyn, als die Begriffe über den Werth des Menschen von einander abgehen: diejenigen, die über diesen Werth einseitig urtheilen, werden auch eben so einseitige Urtheile über Schönheit fällen, und indem einige bloß auf Gesundheit, und eine athletische Gestalt sehen, werden andere bloß auf den sittlichen Charakter des Gesichtes Achtung geben.

Sind wir nun gleich nicht im Stande, die sichtbare Schönheit dem Bildhauer, oder dem Mahler weder zu beschreiben, noch vorzuzeichnen, so können wir ihm doch sagen, was sie ausdrücken müsse, und wie verschieden der Charakter der weiblichen Schönheit von dem, der der männlichen eigen ist, seyn müsse. Wir können ihm sagen, daß er die höchste Schönheit nur in dem reifen männlichen Alter antreffen werde, in welchem jedes der beyden Geschlechter die höchste Stärke aller natürlichen Fähigkeiten erreicht. Wir können ihm ferner versichern, daß die männliche Gestalt nicht vollkommen schön seyn könne, wenn sie nicht die Begriffe von voller Gesundheit und Leibesstärke, von Lüchlichkeit zu mannichfaltigen Be-

wegungen der Gliedmaassen; von Verstand, Muth und Kühnheit, doch ohne Wildheit, und von Wohlwollen, ohne Schwachheit, erweket. Von der weiblichen Schönheit könnten wir ihm sagen, daß sie nothwendig die Vorstellung von Sanftmuth und Gefälligkeit; das Gefühl von der nicht mehr kindischen, sondern dem reifen Alter zukommenden Zartheit, oder Schwachheit, die versorgendes Wohlwollen erweket; die Empfindung von Zärtlichkeit und Ergebenheit des Gemüthes, ohne Schwachheit und andren dem schönen Geschlechte wesentlichen Eigenschaften, ausdrücken müsse.

Wir können ferner aus jenem Schluß noch diese wichtigen praktischen Folgen für den Künstler herleiten, daß zwey Dinge erfordert werden, um sich ein wahres Ideal der vollkommenen Schönheit zu bilden; erstlich vollkommen richtige und der Natur gemäße Begriffe von der Vollkommenheit des männlichen und weiblichen Charakters, und von allen äußern und innern Eigenschaften, die den vollkommenen Mann, und das vollkommene Weib ausmachen; zweitens, ein Aug und eine Seele, die fähig seyen, jeden Zug und jedes Lineament der Form, das jene Eigenschaften wirklich anzeigt, zu sehen, und seine Bedeutung zu fühlen. Hat er denn bey diesen natürlichen Fähigkeiten das Glück gehabt, oste fürtreffliche Menschen von beyden Geschlechtern zu sehen, und besitzt er sonst die übrigen nöthigen Kunsttalenste; alsdenn ist er im Stande, ein wahres Ideal der vollkommensten Schönheit zu bilden, und das Bild selbst durch seinen Pinsel, oder Meißel uns sichtbar zu machen, und dieses wird alsdenn das höchste und erste Werk aller schönen Künste seyn.

Es wäre ein vergebliches Unternehmen, wenn wir die Zergliederung der Schönheit, zu vermeintem Unterrichte des zeichnenden Künstlers weiter

ter treiben wollten. Wer indessen glaubet, daß ihm diese Zergliederung noch dienlich seyn könnte, den verweisen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen, die Mengs und Winkelmann hierüber gemacht haben. *) Die Hauptsach ist, daß der Künstler sich bemühe, edle und richtige Begriffe von menschlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuhren und Zeichen derselben, überall in der Bildung der ihm vorkommenden Menschen, in den Werken der größten Künstler und besonders in den besten Werken der griechischen Kunst auffuche, wol bemerke, und dem Aug richtig einpräge. Aber bey dem Studium der Antiken muß der Künstler wol merken, daß die griechischen Künstler nicht allemal auf absolute Schönheit gearbeitet, sondern ofte bloß das Ideal eines besondern Charakters haben darstellen wollen, und daß sie ofte der Größe und Höheit, etwas von der eigentlichen menschlichen Schönheit aufgeopfert, oder es dabey wenigstens aus der Acht gelassen haben. Darum muß er nothwendig die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antiken verbinden.

Ich komme wieder auf die allgemeinere Betrachtung der Schönheit zurück. Wenn von allem sichtbaren Schönen, die menschliche Gestalt das schönste ist, und wenn diese Schönheit außer der Annehmlichkeit der Form, die von Mannichfaltigkeit, Verhältniß und Anordnung der Theile herkommt, und dadurch dem Auge schmeichelt, noch das Gefühl von innerer Vollkommenheit und Güte erweket, deren Kleid die äußere Gestalt ist, so können wir uns

*) Mengs in dem kleinen, aber fürtrefflichen Werk über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey; Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums.

daher ein allgemeines Ideal von der Schönheit überhaupt bilden. Sie wird durch bloß sinnliche Annehmlichkeit die äußern Sinnen, oder die Einbildungskraft reizen, und die Aufmerksamkeit an sich locken, bey näherer Betrachtung aber wird sie durch innerliche, dem schönen Stoff inhafte Vollkommenheit, den Verstand reizen, und ihm lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit, empfinden lassen, an denen ein denkendes Wesen hohes Wohlgefallen hat; denn wird sie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen; sie wird einen Werth, eine auf Seligkeit abzielende Wirksamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für sie erfüllet. Sie ist also gerade das, dessen Genuß uns von allen Seiten her auf einmal beseeliget, weil Sinnen, Einbildungskraft, Verstand und Herz zugleich ihre Nahrung daran finden. In welchem Werke der Natur oder der Kunst wir diese dreysache Kraft, die Sinnen, den Verstand und das Herz einzunehmen antreffen, dem können wir vollständige Schönheit zuschreiben; und die Wirkungen der vollkommenen Schönheit sind dieselben, wie verschieden auch sonst die Art des schönen Gegenstandes seyn mag. Wenn wir die Statue eines fürtrefflichen Mannes von Phidias gearbeitet, betrachten könnten, so würden wir eben das dabey empfinden, was wir bey den vorzüglichsten patriotischen Reden des Cicero fühlen, nur mit dem Unterschied, daß dort das Aug, hier das Ohr der Dolmetscher ist, der uns die Schönheit empfinden macht. Dort wird das Aug von einer höchst edlen, harmonischen Form, durch tausend liebliche Eindrücke geschmeichelt, hier vernimmt das Ohr einen höchst mannichfaltigen Wohlklang. Aber Verstand und Herz werden in beyden Fällen gleich gerührt. In beyden sehen wir

wir einen Menschen von hohem edlen Geiste, von scharfem Verstand und höchst richtiger Urtheilskraft; von einem großen Herzen, das die edelsten Neigungen und die wolthätigsten Gesinnungen an den Tag legt. In beyden Fällen finden wir unter dem Genuß des süßesten Vergnügens, daß unser Geist und Herz sich mit innigstem Bestreben empor heben, größer zu denken und zu empfinden; und in beyden Fällen finden wir uns mit Hochachtung und Liebe für den schönen Gegenstand erfüllt.

Der Künstler kennt die wahre Schönheit nicht, dessen Werk, wie lieblich und einschmeichelnd auch das darin seyn mag, was die Sinnen und die Einbildungskraft schmeichelt, nicht zugleich auch den Verstand und das Herz einnimmt. Es ist, wie Ixions Juno, nur eine aus Dünsten gebildete Schönheit, eine bloße Larve, die nur so lange gefällt, als die Täuschung eines Traumes dauern kann. Die bloße Phantasie des Künstlers, wäre sie so lieblich, wie der schönste Frühlingstag, reicht nicht hin, ein Werk von wahrer vollständiger Schönheit zu machen; es wird immer eine bloß schöne Form seyn, deren Wirkung sich auch nicht über Phantasie hinaus erstreckt. Die vorzüglichsten Werke dieser Art dienen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlohrnen Stunden. Mit Werken von wahrer innern Schönheit verglichen, sind sie bloße Zierrathen.

Darum, o Jüngling! dem die Natur ein feines Gefühl für die Schönheit der Form, eine lachende Phantasie gegeben hat, beleihe dich die Schönheit höherer Art kennen und fühlen zu lernen, damit du den schönen Formen, die dein feiner Geschmack entwirft, auch schöne Seelen einflößen kannst. Wie wenig hilft dir eine schöne Einkleidung, eine reizende Schreibart, wenn du dem Verstand und dem Herzen nichts zu sagen hast? Wie-

wenig die feinste Zeichnung, wenn du nichts, als leere Zierrathen darzustellen vermagst? Warum solltest du dich begnügen, schöne Larven zu machen, die das Aug nur so lang reizen, bis man gewahr wird, daß kein Gehirn darin ist? Warum solltest du deine Ruhmbegehrde darauf einschränken, daß du vermittelst deiner Werke nur denn ein Gesellschafter der Verständigen und Weisen seyest, wenn diese von der Höhe, worauf sie stehen, heruntersteigen, um sich zur Erholung an leichtern, weit unter ihnen liegenden Dingen zu beschäftigen, und zu scherzen, da du im Stande bist, sie auch denn, wenn sie sich in ihrem Stand und Range zeigen, nach deiner Gesellschaft begierig zu machen? Was würdest du von dem Menschen denken, der sich begnügte der Lustigmacher eines Fürsten zu seyn, da er sein Freund, sein Rath, oder sein Minister seyn könnte?

Vornehmlich aber hüte dich vor der Schmach, die Kinder deines Genies bloß zum Muthwillen in Stunden der Trunkenheit, mehr gemißbraucht, als gebraucht zu sehn. Dieß würde geschehen, wenn du ihnen bloß die unzünftigen Reize einer Buhldirne gäbest, die jeder leichtsinnige Kopf in seiner Ausgelassenheit zu mißbrauchen sich berechtiget hält. Hast du nicht bemerkt, daß Männer von einiger Würde, wenn sie sich in einer Stunde des Laumels vergessen, und zum Umgang einer reizenden Dirne erniedriget haben, sie durch eine Hintertür entlassen, so bald bessere Gesellschaft sich zeigt, und daß sie sich so gar schämen, die niedrige Gesellschafterin öffentlich von sich zu lassen? Und du wolltest die Kinder deines Genies einer solchen Schmach aussetzen?

Darum scheue dich, deine Werke neben den Schriften eines Crebillons hinter dem Vorhang gesetzt zu sehn, und trachte nach der Ehre ihnen auf den

den vor jedermanns Augen stehenden Tischen großer Männer neben Cicero, Horaz, Rousseau oder Haller, einen Platz zu verschaffen. Zu dieser Ehre wirst du gelangen, wenn du, nicht die blendenden Reizungen einer schlüpfrigen Venus, sondern die höhern Reize einer Liebe und Hochachtung zugleich einflößenden Person, dir zum Muster der Schönheit vorsezen wirst.

Schraffirung.

(Zeichnende Künste.)

In Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden nennt man die nebeneinander gesetzten, sich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrückt werden, Schraffirungen.

Weil die Schatten gemeiniglich von der dunkelsten Stelle gegen das Hellere nach und nach schwächer werden; so werden bey den Schraffirungen die Striche auch so gemacht, daß sie vom Dunkelsten gegen das Helle allmählig feiner werden und zuletzt in die feinsten Spitzen auslaufen. Starke Schatten werden durch kreisere, und schwache durch schmalere oder feinere Striche ausgedrückt.

Die Schraffirung ist einfach, wenn auf einer Stelle die Striche parallel neben einander laufen; doppelt, wenn sie sich durchkreuzen. Im ersten Falle erscheinet das Weiße oder Helle zwischen zwey Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Fall aber wird der helle Grund zwischen den Schraffirungen in kleine, gerade, oder verschobene rautenförmige Vierecke eingetheilt. Die letztere Art hat etwas angenehmeres und weichereres, als die erstere, die deswegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird.

Es giebt auch eine Schraffirung, da das Weiße zwischen den Strichen noch mit ganz kleinen abgesetzten Strichen, zu Verstärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Eine gute Schraffirung erfordert nicht nur freye, dreiste Striche, wie sich mancher junge Zeichner oder Kupferstecher einzubilden scheineth; sondern überhaupt eine sehr sorgfältige Behandlung, die die Frucht eines genauen Nachdenkens und feinen Gefühles ist.

Erstlich kommt viel darauf an, wie die Striche laufen, ob sie aufwärts, oder unterwärts, ob sie viel oder wenig gebogen seyen, weil dieses sehr viel beyträgt, die höhere, oder flächere Rundung, und die wahre Gestalt der Körper auf die natürlichste Weise darzustellen. Die besten Meister sehen allemal darauf, daß ihre Schraffirungen so laufen, wie die Ansicht des Theiles, der damit schattirt wird, und die abwechselnden Krümmungen es zum natürlichsten Ausdruck erfordern, bald in einförmigen Bogen, bald wellenförmig oder sich schlängelnd. So wie z. B. bey einem in Falten liegenden Gewande, die Fäden des Gewebes in ihren verschiedenen Krümmungen laufen, so ändert auch ein Zeichner die Wendungen seiner Schraffirungen ab, selbst da, wo eigentlich kein Faden zu merken ist, wie in der Haut des menschlichen Körpers, wo man sich doch allemal etwas dem Faden des Gewandes ähnliches vorzustellen pflegt.

Zweytens kommt das Harte und Weiche der Schatten, das von der Wahrheit oder Richtigkeit derselben ganz verschieden ist, größtentheils auf das engere oder weitere Schraffiren, auf die Stärke und Schwäche der Striche an. Nichts ist härter und unangenehmer, als etwas kernhafte, dabey kurz abgesetzte Schraffirungen. Ganz feine und sehr enge einfache Schraffirung hat etwas weicht-

weichliches, daher sehen in einigen Kupferstichen von Albrecht Dürer, der, wie alle Kupferstecher der ersten Zeit, so fein zu schraffiren pflegte, alle Gegenstände so aus, als wenn sie mit feinem Seidenpapier überzogen wären. Ganz feine und zarte Striche zwischen starken und eng an einanderstehenden, verursachen etwas glänzendes, das für den Ausdruck der feinsten Haut der Gesichter doch zu glänzend ist. Die Stärke der Striche muß sich nicht nach der Stärke, oder Dunkelheit der Schatten, sondern nach der Größe der Masse, die der Schatten ausmacht, richten.

Wir zeigen hier bloß einige Hauptpunkte an, ohne uns weiter darüber einzulassen, weil es ohne merkliche Schwerefälligkeit nicht möglich ist, dergleichen Dinge ausführlich zu beschreiben. Der größte Theil der Kunst des Kupferstechens kommt auf den guten Geschmak der Schraffirungen an, weil die Harmonie des Ganzen meistens davon abhängt. Daher es für die Aufnahme der Kunst zu wünschen wäre, daß ein Meister derselben diese Materie behandelte. Für junge Künstler wäre es nöthig, daß man neu herausgekommene Kupferstiche in eigenen Wochen- oder Monats-Schriften mit der genauen Critik beurtheilte, wie in einigen französischen Schriften die Schreibart und die grammatische Richtigkeit des Ausdrucks neuer Bücher beurtheilet werden. Noch nützlicher wäre es, wenn die verschiedenen Academien der zeichnenden Künste sich angelegen seyn ließen, durch solche critische Beurtheilungen der so häufig herauskommenden Kupferstiche, den jungen Künstlern an die Hand zu gehen.

Schreibart; Styl.

(Schöne Künste.)

Man pflegt in den Werken des Geschmaks die Materie, oder die Gedan-

ken von der Art sie vorzutragen, oder darzustellen, zu unterscheiden, und das letztere den Styl, oder die Schreibart zu nennen. Aber es ist schwer, genau zu bestimmen, was in jedem Werk zu den Gedanken, oder zur Schreibart gehöre, und daher auch schwer zu sagen; worin eigentlich die Schreibart bestehe. Daß beym Schriftsteller nicht bloß der Ausdruck, oder die Wörter, ihre Verbindung, ihr Ton und die daraus zusammengesetzten längern oder kürzern Einschnitte und Perioden, sondern auch ein Theil der Gedanken zur Schreibart gerechnet werden müsse, wird jederman zugeben; und eben so rechnet man zum Styl des Malers nicht bloß seine besondere Art der Zusammensetzung, Zeichnung und Farbengebung, sondern auch etwas von dem Materiellen des Gemäldes.

Da mir nicht bekannt ist, daß sich jemand die Mühe gegeben habe, das, was in allen Werken der Kunst eigentlich zur Schreibart gehöret, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, so will ich versuchen, es hier zu thun. Die Sache scheint um so viel wichtiger, da jederman empfindet, wie sehr viel in Werken des Geschmaks auf die Schreibart ankomme, und wie wesentlich es für den Künstler sey, eine gute Schreibart in seiner Gewalt zu haben. Aber wie kann man ihm zur Erlangung derselben den Weg zeigen, so lange man nicht recht weiß, was die Schreibart ist?

Indem der Künstler ein Werk fertiget, bemühet er sich, gewisse Vorstellungen, die er hat, das ist, einen gewissen Gegenstand andern darzustellen. Indem er aber dieses thut, schildert er in dem Gegenstand auch sich selbst, die ihm eigenthümliche Art, die Sachen anzusehen, zu begreifen und zu empfinden, oder wenigstens die, die ihm bey der Arbeit nach seiner Gemüthsstimmung eigen ist. Das besondere Gepräge, das dem Werk

Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden Gemüthsfassung des Künstlers eingedrückt worden, scheint das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet. Das Wesentliche der Materie wird dadurch nicht verändert, sondern nur das Zufällige. Wenn viel Menschen zugleich über einen Vorfall lachen, so drückt jeder die Empfindung der Lust aus, die wesentlich bey allen dieselbe ist; aber jeder lacht in seinem eigenen Styl, der von dem bloß sanften ruhigen Lächeln, bis zum vollen Ausbruch des Gelächters mancherley Schattirung annehmen kann. Dieses wird uns auf die Spuhr führen, die verschiedenen zufälligen Eigenschaften eines durch die Kunst dargestellten Gegenstandes, die zum Styl des Werks gehören, von dem Wesentlichen zu unterscheiden. Wir werden uns aber hier hauptsächlich auf die Schreibart im engern Sinne, wie sie sich in den Künsten der Rede zeigt, einschränken, und können uns dieses Mittels den gegenwärtigen Artikel nicht über die Schranken der Größe auszudehnen, um so viel zuversichtlicher bedienen, da sich das, was von dieser Schreibart, als der wichtigsten Art des Styls, gesagt wird, leicht auf andre wird anwenden lassen.

Hier haben wir nun vor allem andern zu untersuchen, was für Dinge in den Werken der redenden Künste, zur Schreibart gehören, und als Eigenschaften derselben anzusehen seyen.

Um dieses zu erforschen, wollen wir uns vorstellen, daß mehrere Menschen zugleich eine Scene, einen Vorfall, oder eine Begebenheit ansehen, und daß jeder der Zuschauer daher Gelegenheit nehme, das, was er gesehen hat, zu beschreiben. Wir würden also in kurzem verschiedene Schriften von einerley Inhalt zu lesen bekommen, die sich aber vielsältig durch

Zweyter Theil.

die Schreibart von einander auszeichnen.

Wir müssen aber, um in diesen Schriften einerley Inhalt zu haben, damit uns das Charakteristische der Schreibart deutlicher werde, voraussetzen, daß jeder den Stoff erzählend behandle, und zur Hauptabsicht habe, seinen Leser von dem, was er gesehen hat, zu unterrichten. Denn wo sich etwa ein sehr empfindsamer, und leichte feuerfangender Dichter, unter diesen Zuschauern befände, den die Scene in die Begeisterung der Ode versetzte, so würde sein Stoff nicht der seyn, den die andern bearbeiten, und wir würden desto mehr Mühe haben, aus Vergleichung seines Werks mit den übrigen, das herauszufinden, was zur Schreibart gehört.

Hier können wir nun sogleich einiges bestimmen, was offenbar zur Materie und nicht zur Schreibart gehört. Denn wenn wir zu dieser nur das zählen, was von dem besondern Charakter des Verfassers herrühret, so kann das Materielle, das dem Orte, wo er gestanden hat, zuzuschreiben ist, nicht hieher gehören. Der, welcher die ganze Scene übersehen hat, konnte mehr davon sagen, als der sie nur halb gesehen hat. Daß dieser die Sache nicht so vollständig, als jener erzählt, kommt nicht von seinem Charakter, sondern von seiner Stellung her; und der erstere, der nun ausführlich ist, würde es auch nicht seyn, wenn er, auch mit Beybehaltung seines Charakters, an dem Platz des andern gestanden hätte.

Diese und mehr ähnliche Umstände, die man sich an dem zum Beyspiel gewählten Bilde geschwinder vorstellen kann, als sie sich beschreiben lassen, führen uns auf die Spuhr, was man zu überlegen habe, um von dem Materiellen, oder von den Gedanken das, was zum Wesentlichen der Sache und das, was bloß zur Schreib-

Art

art

art gehöret, richtig zu unterscheiden.

Es ist kaum möglich hierüber besondere Grundsätze anzugeben; und wir müssen uns mit einem einzigen allgemeinen begnügen, davon doch nur die scharfsinnigsten Beurtheiler einen sichern Gebrauch machen können, weil die Sache an sich selbst schwer ist.

Wer also bey jedem Schriftsteller das, was zu seiner Schreibart gehört, es liege in den Gedanken, oder in dem Ausdruck, von dem, was nicht Schreibart ist, unterscheiden will, der suche vor allen Dingen die Art des Inhalts, die Absicht des Verfassers, folglich auch den Standort und Gesichtspunkt, aus denen er seinen Stoff angesehen hat, genau zu fassen. Hernach überlege er bey jedem Gedanken und Ausdruck, ob er so wesentlich zur Sache gehöre, oder so natürlich damit verbunden sey, daß jeder Schriftsteller von Genie, Nachdenken und richtiger Urtheilskraft (dann diese werden bey jedem vorausgesetzt) der jene Absicht gehabt, und aus jenem Standorte die Sache angesehen hätte, ihn würde haben finden oder bemerken können, oder ob er natürlicher Weise nur dem scherzhaften, oder dem witzigen, oder dem etwas boshaften, dem kaltblütigen, oder dem hitzigen Mann; kurz, ob er nur dem Schriftsteller von irgend einem besonders ausgezeichneten Charakter, oder einer besondern Laune, habe einfallen können. Alles, was zum letztern Falle gehöret, rechne er zur Schreibart; was aber zu diesem besondern nicht gehöret, das rechne er zum Wesentlichen der Materie.

Wenn wir uns vorstellen, Xenophon, Livius und Tacitus hätten einerley Stoff, die Erzählung von irgend einer Staatsveränderung zu behandeln, sich vorgenommen, und jeder hätte dabey die Hauptabsicht gehabt, seinen Lesern eine wahre und

richtige Vorstellung von dem Vorfall und den Ursachen desselben zu geben; so werden wir leicht begreifen, daß jeder dieser drey Männer, nicht nur in seiner Art zu erzählen, sondern auch in Anordnung der Materien, in der Wahl der Umstände, in Einföhrung oder Weglassung der Personen, in Erzählung ihrer Handlungen, und Anführung ihrer Reden, seinem besondern Charakter gemäß, würde zu Werke gegangen seyn. Xenophon würde nur das Nöthige zum klaren und einfachen Begriff der Sache, und der natürlichsten Vorstellung derselben, ohne Leidenschaft, ohne uns für oder gegen die Sache einzunehmen, erzählen. Livius würde seinem ernsthaften, pathetischen und mit alt-römischer Würde bekleideten Charakter zufolge, die Sache von der großen, wichtigen Seite vorgestellt, manchen kleinern Umstand weggelassen, manches ernsthafte Wort seinen handelnden Personen in Mund gelegt haben; so daß wir überall an den handelnden Personen die Patrioten, oder die schlecht und eigennützig gesinnten Bürger würden erblickt haben. Tacitus hätte außer den wesentlichsten Hauptsachen, vornehmlich solche Umstände gewählt, die uns tief in die Herzen der handelnden Personen hätten hineinsehen lassen, nicht um sie in ihrem öffentlichen Charakter als Patrioten, oder Aufrührer, sondern als gute oder schlechte Menschen zu erkennen; er würde einen Ausdruck gewählt haben, der uns gestiefentlich für oder gegen die Personen hätte einnehmen sollen u. s. f. Also würden wir sowol in der Materie, als in der Form und in dem Ausdruck dieser drey Geschichtschreiber eines jeden besondern Charakter haben erkennen können. Dieses aber würde drey verschiedene Schreibarten verursacht haben.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Begriff von dem, was man eigentlich

gentlich Schreibart nennt, überhaupt zu bestimmen.

Ehe wir uns in nähere Entwicklung dieses Begriffes einlassen, wollen wir anmerken, daß schon hieraus erhellet, was für Wichtigkeit die Schreibart nach dem verschiedenen Inhalt eines Werks haben könne, und was für einen besonderen Charakter sie in besondern Fällen vorzüglich anzunehmen habe.

Da überhaupt jede besondere Schreibart eine getreue Schilderung irgend eines besondern Gemüthscharakters ist, der Charakter der Personen aber, mit denen wir, besonders in der Jugend, am meisten umgehen, sehr viel zur Auszubildung unsers eigenen beyträgt, so läßt sich hier so gleich dieser allgemeine Schluß ziehen; daß Werke des Geschmacks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, schon bloß durch die Schreibart beträchtlichen Nutzen, oder Schaden stiften können: und es ist zu wünschen, daß diese wichtige Wahrheit von unsern Dichtern und Prosaisisten, die für den Geschmack arbeiten, in ernstliche Ueberlegung genommen werde. Daß die Jugend, um nur ein Beyspiel anzuführen, durch gewöhnliches Lesen solcher Werke, deren Schreibart leichtsinnig, oder spöttisch, oder unnatürlich und geziert, spißfindig, melancholisch, menschenfeindlich ist, an Geschmack und übriger Denkungsart merklichen Schaden leiden würde, bedarf eben keines Beweises; allenfalls könnten vielfältige Erfahrungen ihn überzeugend darstellen. Es kommt also bey Werken des Geschmacks nicht bloß darauf an, ob die darin herrschende Schreibart an sich betrachtet, gut oder schlecht sey; es ist auch wol zu bedenken, was für einen Charakter sie habe. Denn schon durch diesen allein kann ein Werk nützlich, oder schädlich werden. Das Lesen ist ein Umgang mit den Schriftstellern; ihre

Schreibart hat auf die Leser die Wirkung, die der persönliche Charakter, den sie ausdrückt, im wirklichen Umgang haben würde. Hieraus folgt nun ganz natürlich, daß in Werken des Geschmacks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, so schön sie sonst in ihrer Art seyn mag, zu vermeiden ist. Ich gestehe deswegen, um ein besonderes Beyspiel anzuführen, daß ich mit Unwillen in einem Buche, das sich so allgemein verbreiten sollte, wie der deutsche Merkur, ein Gedicht über die Freygeisterey, in einem höchst leichtsinnigen Ton, und in eben solcher Schreibart gefunden habe. Wie konnte es irgend einem nachdenkenden Mann einfallen, eine wirklich ernsthafte Sache, (denn dergleichen scheint der Verfasser wirklich zum Zweck gehabt zu haben) in einer Schreibart zu behandeln, deren Charakter sich gleich durch die zwey ersten Verse ankündigt?

Ihr Brüderchen, laßt uns fein christlich leben;

Wir müssen doch uns einmal drein ergeben!

Dergleichen Ungereimtheiten und Unanständigkeiten dürfen eben nicht mit viel Worten gerüget werden; es ist völlig hinlänglich sie bloß anzuzeigen.

Es wäre zu wünschen, daß die witzigen Köpfe sich die Klugheit der alten Philosophen zum Mustere vorstellten. Diese hatten einen Eroterischen Vortrag für das allgemeine Publikum, und er war vorsichtig, damit kein Anstoß gegeben würde: denn einen Eroterischen für eine kleine Anzahl auserlesener Zuhörer, die ohne Gefahr schon mehr vertragen konnten. In Schriften, die für die kleine Zahl der Kenner geschrieben sind, hat es mit der Schreibart, wenn sie nur reizend genug ist, weniger Bedenklichkeit. Denn für Kenner kann

etwas bloß belustigend seyn, was dem großen Haufen schädlich wäre. Man muß einen Unterschied zwischen den Personen machen, mit denen man spricht. Ein verständiger Mann erlaubt sich in einer Gesellschaft seines gleichen viel, und kann es sich ohne Bedenken erlauben, dafür er sich in andern Gesellschaften sorgfältig hüten würde. Warum soll man diese Klugheit nicht auch in Schriften beobachten?

Eine andere Art von Wichtigkeit hat die Schreibart zur Unterstützung der darin vorgetragenen Materie. Es sey, daß die Absicht des Schriftstellers auf Belehrung, auf Belustigung, oder Rührung gebe; so läßt sich leicht einsehen, daß die Schreibart sehr viel zu der Kraft des Inhalts beytrage. Man darf nur bedenken, was für einen ungemein großen Unterschied eines und eben desselben Gedankens, der Ton und die Wendung desselben in seiner Wirkung hervorbringen. Wo man nicht gänzlich für speculativen Unterricht schreibt, welche Art außer dem Gebiet der schönen Künste liegt, da muß nothwendig ein großer Theil der Wirkung der Rede von der Schreibart herrühren. Die Regel, welche Horaz für den rührenden Inhalt giebt:

— si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi.

kann ohne alle Ausnahme auf jede Art des Inhalts angewendet werden. Der Lehrer, welcher den Charakter einer inneren Ueberzeugung, einer auf sein eigenes Herz wirkenden Kraft der Wahrheit in seiner Schreibart empfinden läßt, kann sicher seyn, nicht bloß den speculativen Verstand zu überzeugen, sondern die Wahrheit auch wirksam zu machen; und wer durch seinen Stoff sanft, oder lebhaft vergnügen oder ergötzen will, hat den Endzweck schon zur Hälfte erreicht,

wenn seine Schreibart den Charakter dieser Art des Vergnügens empfinden läßt. Darum bedarf es weiter keiner Erinnerung, daß bey jedem Werke des Geschmacks besondere Sorgfalt auf die Schreibart zu wenden sey.

Wir wollen nun versuchen, die verschiedenen zur Schreibart gehörigen Punkte etwas näher zu bestimmen. Hier entstehen also die Fragen: 1. wie wir in einem Werke von dem Materiellen, oder den Gedanken selbst, das, was zur Schreibart muß gerechnet werden, von dem übrigen unterscheiden sollen, und 2. was auch im Ausdruck als eine Wirkung der Schreibart anzusehen sey? Allgemein haben wir die Fragen vorher schon beantwortet. Wir wollen hier die gegebene Regel auf jeden der beyden Punkte besonders anwenden.

1. Man stelle sich bey jedem Werk die Materie, oder den Stoff desselben und den Zweck des Verfassers, so genau und bestimmt als es möglich ist, vor, und beurtheile jeden einzelnen Gedanken, jeden Begriff, um zu entdecken, ob er wesentlich zum Stoff und zum Endzweck des Verfassers gehöre, oder doch so natürlich damit verbunden sey, daß er jedem scharfsinnigen und nachdenkenden Verfasser, dem wir ihn keinen besonders ausgezeichneten Charakter, keine merkliche Laune zuschreiben, nothwendig oder natürlich eingefallen wäre. Ist dieses, so gehört er zum Stoff und nicht zur Schreibart; finden wir ihn aber von so besonderer Art, daß er mehr aus dem besondern Charakter des Verfassers, oder aus seiner besondern Laune entstanden ist, so müssen wir ihn zur Schreibart rechnen. Beispiele werden dieses erläutern. Cicero sagt in seiner ersten catilinarischen Rede unter andern folgendes: „Da nun die Sachen so stehen, Catilina, so fahre fort, wie du angefangen; begieb dich endlich aus der Stadt; die Thore stehen dir offen, zieh heraus —“

Führ

Führ auch alle deine Anhänger mit dir heraus, wenigstens die meisten davon. Reinige die Stadt — Unter uns kannst du nun nicht länger wohnen, das kann ich nicht ertragen, ich will und kann es nicht leiden.“ †) Das Wesentliche ist hier die ernstliche Mahnung, Catilina soll mit seinem Anhang aus der Stadt weichen; weil er nach dem, was von seinem Anschlag entdeckt worden, nicht weiter darin könne gelitten werden. Dieser Gedanken fließt natürlicher Weise aus dem vorhergehenden, und jeder Mann von Ueberlegung, der die Sache aus dem Gesichtspunkt angesehen hätte, aus dem der Consul sie sah, würde denselben gehabt haben. Aber die Nebengedanken: die Thore stehen dir offen; die Wiederholung: zieh heraus; der schimpfliche Vorwurf: reinige die Stadt; der letzte Zusatz — ich will und kann es nicht leiden, sind Gedanken der Schreibart, die aus dem besondern Charakter des Redners entstanden sind, der in allen seinen Reden etwas von diesem Ueberfluß der Gedanken zeigt. Dergleichen Zusätze zu dem Wesentlichen der Gedanken, und solche Nebenbegriffe, die nicht aus genauer Ueberlegung der Sachen entstehen, sondern in dem Charakter oder in der gegenwärtigen Gemüthsstimmung des Redenden ihren Grund haben, mischen sich meistens ohne sein Bewußtseyn unter die Hauptgedanken, und gehören deswegen zu seiner besondern Schreibart. Aufgeweckten und lustigen Personen kommen scherzhafte, lustige Nebenbegriffe, indem sie an die Hauptsache denken; dem ernsthaften etwas finstere Manne fallen ernst-

hafte, auch wol verbrießliche Nebengedanken ein; dem Wollüstigen wollüstige, und so jedem andern solche, die seinem Charakter, oder der gegenwärtigen Laune gemäß sind. Diese Nebengedanken aber machen bey der Schreibart eine Hauptsache aus. Daher kommt es, daß der spekulative, metaphysische Kopf die Hauptsache, die jeder andere bloß würde genannt haben, durch Beywörter oder ganze Sätze, näher und genauer, als irgend ein anderer Schriftsteller bestimmt; daß der empfindsame Mann Gedanken und Begriffe, die seinem gefühlvollen Herzen bey Gelegenheit der Hauptsachen eingefallen, mit einmischt; daß der witzige Kopf von sehr lebhafter Phantasie alles mit einer Menge sinnlicher Nebengedanken und kleinen Mahlereyen ausschmücket; daß der Mann von gerader und kalter Vernunft, mehr als alle andere bey der Hauptsache bleibt, und nichts einmischt, als was gerade zur Sache gehört; daß der pünktliche und etwas mißtrauische alles durch eine Menge Nebenbegriffe auf das ängstlichste zu bestimmen sucht, — und mehr dergleichen Verschiedenheiten in dem, was zu den Gedanken selbst gehöret. Dieses ist so offenbar, daß wir nicht nöthig haben Beyspiele davon anzuführen.

Der Schwung und die Wendung der Gedanken, die einen wesentlichen Theil der Schreibart ausmachen, kommen von dem Temperament, von dem Stand und der Lebensart des Redenden. Ein feuriger, hitziger Mann giebt den Gedanken einen lebhaften Schwung, ein feiner Hofmann, der gewohnt ist, überall die gefällige und angenehme Seite der Sachen zu zeigen, und gleichsam immer nur auf den Zeen zu gehen, wird auch allem, was er sagt, eine solche gefällige Wendung geben.

Ferner gehören die Einleitung, Ordnung und Verbindung der Gedan-

†) Quæ cum ita sint Catilina, perge quæ cepisti; egredere aliquando ex urbe; patent portæ, proficiscere. — Educ tecum etiam omnes tuos, si minus quam plurimos. Purga urbem -- Nobiscum versari jam diutius non potes; non feram, non patiar, non sinam.

ken ebenfalls zur Schreibart. Wer mehr Verstand als Wit hat, trägt alles, so zu sagen, in seiner nakenden Gestalt vor; der, dessen Phantasie lebhaft ist, kleidet sie häufig in Bilder ein. Die Wahl dieser Bilder richtet sich wieder nach dem Charakter des Redenden, sind lustig, lieblich, von gemeinen, oder seltenern Dingen hergeholt, nach der Gemüthsbeschaffenheit dessen, der sie braucht. Und so ist es mit der Ordnung und Verbindung der Gedanken. Ein heller Kopf sucht natürliche Ordnung; ein hitziger versäumt sie ofte; ein etwas ängstlicher Mann sucht die pünktlichste Verbindung u. s. f. Hieraus nun ist offenbar genug, was man von den Gedanken in den Werken der redenden Künste zur Schreibart rechnen soll.

2. Was ist aber in den Worten und Redensarten Schreibart? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir nothwendig auf das Achtung geben, was die Worte, außer dem Bedeutenden, dem Sinn und dem Geiste, der in ihnen liegt, sonst noch an sich haben, daraus man auf die Sinnesart, den Charakter, die Laune des Sprechenden schließen kann. Und hier zeigen sich gleich mancherley Dinge von dieser Art; denn ein Wort und eine Redensart kann bey einerley Bedeutung edel, oder niedrig, anständig und schicklich, oder unanständig, gewöhnlich und also einigermaßen natürlich, oder gesucht und geziert; vergrößernd, oder verkleinernd; fröhlich oder finster, comisch oder tragisch; platt oder fein, u. s. f. seyn. Außer den einzeln Wörtern sind auch die Redensarten und die daraus gebildeten Sätze von verschiedenem Charakter. Sie können steif, zwingen, vernachlässiget, weitschweifend, hart und holpericht, unbestimmt u. s. f. oder fließend, leicht, kurz, wolbestimmt seyn, und noch auf verschiedene Weise ihre eigene Art haben. Kurz, der bloße Ausdruck kann eben

so vielerley Charakter annehmen, als die Gedanken selbst. Dieses Charakteristische gehört nun alles zur Schreibart, die durch die Art des Ausdrucks so gut, als durch das besondere Gepräge der Gedanken, ihren eigenen Charakter bekommt.

Es war ein völlig vergebliches Unternehmen, und würde sich am wenigsten hieher schiken, die verschiedenen Arten und Schattirungen des Styls beschreiben zu wollen: sie sind so mannichfaltig, als die Physiognomien der Menschen selbst. So weit kann sich die ausführlichste Theorie der schönen Künste nicht einlassen.

Was aber bey dieser großen Mannichfaltigkeit der Schreibarten dazu gehöre, daß jede in ihrer Art gut, und einem Werke des Geschmacks anständig sey, und wodurch sie, von welchem Charakter sie sonst sey, schlecht und verwerflich werde, verdienet besonders erwogen zu werden. Es lassen sich auch viel gute und schlechte Eigenschaften derselben überhaupt angeben.

Da wir hier in enge Schranken eingeschlossen sind, so können wir die Sachen bloß anzeigen, ohne sie weiter auszuführen. Es ist aber sehr zu wünschen, daß diese wichtige Materie von wahren Kennern etwas unständiglich behandelt werde.

Unser Erachtens verdienet keine Schreibart gut genannt zu werden, wenn sie nicht folgende Eigenschaften hat. 1. Anstand, Schicklichkeit, oder überhaupt gut gesittetes Wesen; denn eine niedrige, pöbelhafte, ausschweifende, unsittliche Schreibart, ist offenbar dem guten Geschmak entgegen. Dieses bedarf keiner Ausführung. 2. Uebereinstimmung des Charakters mit dem Inhalt. Wenn dieser ernsthaft, fröhlich, rührend, traurig, von hoher Würde, oder von geringerm Rang ist u. s. w.; so muß der ganze Charakter der Schreibart, in Gedanken und Ausdruck, eben so seyn Ernst.

Eruffhafte Sachen, mit scherzhaften Nebenbegriffen und einem leichtsinnigen Ausdruck vorgetragen, machen einen widrigen Gegensatz aus. 3. Aesthetische Kraft, von welcher Art sie sey; *) weil ohne sie die Schreibart trocken, matt und völlig leblos wird. Wo nicht aus der Schreibart entweder vorzügliche Verstandeskraft, oder eine schöne und lebhaftes Phantasie, oder ein empfindsames Herz, oder gute Gesinnungen, hervorleuchten, da fehlet es ihr an Kraft, und sie erweckt gar bald Ueberdruß. Solche Werke gleichen den Gesichtern ohne Physiognomie: wie wohlgebildet sie auch sonst seyn mögen; so haben sie doch keine Kraft zu gefallen, weil es ihnen an der Seele fehlet. Es ist demnach eine Hauptmaxime zu Erreichung einer guten Schreibart, daß durch sie der Verstand oder die Phantasie, oder das Herz in beständiger Beschäftigung unterhalten werde. Die Art dieser Unterhaltung aber muß durch den Inhalt bestimmt werden. Spricht man von Empfindung, so muß auch die Schreibart herzlich, und weder witzig, noch tiefinnig seyn. Ist die Erleuchtung des Verstandes die Hauptabsicht, so muß die Schreibart weder witzig noch empfindsam seyn. Einen gleichgültigen Inhalt mag man mit witzigen Einfällen beleben. 4. Auch ein gewisser Grad der Klarheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit und Nettigkeit, muß bey jeder guten Schreibart seyn. Die Rede gleichet einem Instrument, das zu einem genau bestimmten Gebrauch dienet: je genauer jeder kleinste Theil desselben sich zu dem Gebrauch schicket; je leichter man aus der Form seine Tüchtigkeit erkennet, je mehr gefällt es. Entdeket man aber irgend etwas, das seinen Gebrauch un bequem macht; ist es da, wo es schneiden soll, nicht vollkommen scharf; da, wo man es anfassen soll, nicht

*) E. Kraft.

vollkommen zur Hand; sind überflüssige Theile daran, deren Absicht man nicht erkennt; oder ist etwas, das feste seyn soll, wankend; passen die Theile, die an einander schließen sollen, nicht fest auf einander u. s. f. so kann nur ein Pfuscher sich damit begnügen. So vollkommen, so reinlich, so richtig *) jedes Werk der mechanischen Kunst seyn muß, so bestimmt, nett und klar, muß auch jeder Gedanken und jeder Ausdruck, in der Rede seyn.

Die vierte Forderung betrifft so wol das Ganze eines Werks, als jeden einzelnen, größern, oder kleinern Theil. Denn jeder einzelne Satz kann Klarheit und Nettigkeit haben, und doch kann dem Ganzen beydes fehlen. Was wir also anderswo von der Anordnung des Ganzen, und von der Gruppierung der Theile gesagt haben, gehöret nothwendig hieher. Dieses ist in der Schreibart vielleicht der schwereste Punkt; weil er ohne langes Nachdenken, ohne viel Verstand, schnelle und richtige Beurtheilung und ein überaus scharfes Auge, nicht kann erreicht werden. Wie bald entschlüpft uns in einzelnen Sätzen ein etwas unbestimmtes, oder müßiges, oder in seiner Bedeutung etwas dunkles Wort? Und was gehört nicht dazu, das Wesentliche eines ganzen Werks sich auf einmal so vorzustellen, daß man die natürlichste Ordnung in der Materie entdecken könne?

5. Auch die Einförmigkeit ist eine Eigenschaft jeder guten Schreibart. In einer Rede muß man nicht von einem Charakter auf den andern springen, ist gefest und kalt; dann lebhaft und feurig; an einem Orte scherzend; denn wieder ernsthaft, oder gar strenge seyn. Jede Rede hat nur einen Inhalt, und dieser muß einen bestimmten Charakter haben, auf den auch die Schreibart passen muß.

Nr 4

*) E. Reinlichkeit; Richtigkeit.

muß. Darum soll sie nicht abwechselnd, bald diese, bald eine andere Art annehmen.

6. Endlich können wir auch den Wollklang und die Reinigkeit des Ausdrucks unter die nothwendigen Eigenschaften der Schreibart rechnen. Jeder Fehler gegen die Grammatik, und jeder Uebeklang ist anstößig. Dieses braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, da es fühlbar genug ist.

Was nun diesen verschiedenen Forderungen entgegen ist, muß nothwendig die Schreibart schlecht machen. Nämlich, 1. das unsittliche, oder schlechte und geschmacklose in dem Charakter derselben überhaupt. Es ist aus dem vorhergehenden gar leicht zu bestimmen, wie der Charakter der Schreibart sowol in Gedanken, als Ausdruck niedrig, grob, schwülstig, ausschweifend, übertrieben, geziert, muthwillig u. s. f. werden könne. 2. Das Widersprechende zwischen dem Inhalt und der Schreibart. Wie wenn jener ernsthaft, diese leichtsinnig; jener leicht und gering, diese pathetisch und vornehm ist u. d. gl. 3. Das Kraftlose überhaupt. Die Materie kann wichtig und interessant seyn, und doch völlig in einer nichtsbedeutenden Schreibart vorgetragen werden, die uns klar sehen läßt, daß der Redende weder Verstand, noch Einbildungskraft, noch Gefühl hat. Man darf, um dieses zu begreifen, nur Achtung geben, wie etwa ein Idiot, ein geschmackloser und unempfindlicher Mensch spricht, wenn er auch etwas wirklich wichtiges erzählt, das er gesehen, oder gehört hat. Aber diese Kraftlosigkeit ist vielmehr ein gänzlicher Mangel der Schreibart, als eine fehlerhafte Gattung derselben. Man muß sich aber sehr in Acht nehmen, daß man nicht die edle Einfalt der Schreibart, was die Alten den wahren Atticismus nennen, und davon wir in den Schriften des Xenophons die besten Muster antreffen,

für das Kraftlose halte. Das vollkommen natürliche, sanft- und leichtfließende, ist so wenig kraftlos, daß man ihm vielmehr, ohne müde oder satt zu werden, mit anhaltender Lust zuhört; weil der Geist ohne Anstrengung durch Ordnung, natürlichen Zusammenhang, Klarheit und die höchste Richtigkeit und Schicklichkeit der Gedanken und des Ausdrucks, sich beständig in einer angenehmen Lage findet. †) 4. Auch das Dunkelere, Verworfene und Unbestimmte sind Fehler, die die Schreibart durchaus schlecht machen. Worin dieses bestehe, haben wir nicht nöthig, zu entwickeln. 5. Die Ungleichheit und Unbeständigkeit; wenn man nämlich bey einerley Inhalt, bald kalt, bald warm; bald witzig, bald empfindsam, bald schwerzhaft, bald streng schreibt. 6. Endlich wenn es der Schreibart an Sprachrichtigkeit und Wollklang fehlet.

Aber wie gelanget man dazu, daß man alle Mittel, wodurch das Gute der Schreibart erhalten, und das Schlechte vermieden wird, in seine Gewalt bekomme? Eine sehr wichtige Frage! Sie ist zwar leicht zu beantworten; aber das, was die Antwort fodert, ist schwer zu erhalten.

Es erhellet aus allem, was wir über diese Materie gesagt haben, daß das Wichtigste davon in dem Charakter

†) Wir wollen den Charakter dieser attischen Schreibart, wie ihn Cicero zeichnet, hieher setzen. *Submissus et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sunt, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti; sed nihil est experienti minus. Et si enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen succum aliquem oportet, ut etiam si maximis illis viribus careat, sic ut ita dicam integra valetudine &c.* Cic. Orat. c. 23.

ter dessen, der schreibt, seinen Grund habe. Scribendi fons est sapere. Kein Mensch giebt sich seinen Charakter, man hat ihn von Natur. Aber zwey Dinge sind, die ein Schriftsteller zu Erlangung der guten Schreibart, in Absicht auf seinem Charakter zu thun hat. Das Gepräge, oder die Art desselben, die er von der Natur bekommen hat, kann er ausarbeiten, verbessern und zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit bringen. Wer sicher seyn will, gut zu schreiben, muß seines Charakters gewiß seyn. Unfehlbar mahlt er sich selbst in seinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß ist, daß er seinen Charakter, er sey nun von welchem Gepräg er wolle, so weit bearbeitet und verbessert habe, daß der verständigen und gesitteten Welt nichts darin anstößig sey; bis er fühlt, er könne sich mit Ehren und Beyfall in derselben zeigen. Dies ist freylich eine schwere Forderung, besonders da die hitzige und unerfahrene Jugend, gerade den stärksten Reiz zum Schreiben empfindet. Dem, der in diesem Stüt ernstlich nach Beyfall und Ehre trachtet, weiß ich nichts besseres über diesen wichtigen Punkt zu sagen, als daß ich ihn vermähne, ein bescheidenes Mißtrauen in sich selbst zu setzen. So viel kann man von dem, der sich einfallen läßt, als ein Schriftsteller öffentlich aufzutreten, fodern, daß er überlegende Blicke auf die verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft geworfen habe; daß er wisse, wie ausgedehnt, oder eingeschränkt seine Kenntniß der Menschen, und jedes Standes eigener Art sey. Gehet er mit dieser Kenntniß in sich selbst, so sollte es ihm auch so sehr schwer nicht seyn, zu merken, wo er sich ohne Gefahr anzustoßen und mit einiger Zuversicht zeigen könne, und wo er vorsichtig und höchst bescheiden aufzutreten nöthig habe. Derglei-

chen Ueberlegungen werden ihm einiges Licht über das geben, was etwa in seinem Charakter noch roh, ungebildet, ungesittet, oder doch unzuverlässig ist. Er wird auf Mittel denken, die gefährlichen Klippen, daran er scheitern würde, zu vermeiden, und erkennen, was ihm zu weiterer Bearbeitung und Ausbildung seines Charakters noch fehle. Ist er so weit gekommen, so ist er auf dem rechten Weg, sich selbst immer mehr zu bilden, und endlich dahin zu gelangen, wo er, ohne große Gefahr sich in einer unschicklichen Gestalt zu zeigen, vor das Publicum treten kann.

Ist der Schriftsteller sich bewußt, daß er unter gehöriger Vorsichtigkeit es wagen könne, durch seine Schreibart seinen Charakter an den Tag zu legen; so hat er nun auch ferner in jedem besondern Falle nöthig, das Verhältniß dieses Charakters gegen seine Materie genau zu überlegen, damit er nichts unternehme, das seiner Art zuwider sey. Will er scherzen, oder sich in ernsthafter Würde zeigen; will er witzig, oder empfindsam schreiben; so muß er auch versichert seyn, daß der Charakter, den er anzunehmen gedenkt, seinem Naturell, oder Temperament nicht zuwider sey. Denn durch Zwang und Nachdenken richtet man gewiß nichts aus, wo der natürliche Trieb fehlet. Wem die Natur eine lachende Laune versagt hat, dem wird es gewiß nicht glücken, sich in seiner Schreibart, als einen ächten Lacher zu zeigen. Darum ist es höchst wichtig, daß jeder Schriftsteller sich selbst kenne, und in seiner Art bleibe.

Dieses sind also die zwey Hauptmaximen, die man zu Erreichung einer guten Schreibart befolgen muß. Aber allein sind sie noch nicht hinreichend, zum Zweck zu führen. Zwey eben so nothwendige Eigenschaften müssen noch hinzukommen, nämlich eine völlig geläufige Kenntniß der Sa-

chen, über die man schreibt, und der Sprache, die man zum Ausdruck braucht.

Die gute Schreibart erfordert ein völlig freyes und durch keine Art des Zwanges gehemmttes Verfahren. Wer seine Materie nicht völlig besitzt, kann nicht ohne Zwang, ohne Ungewißheit, ohne einige Mangellichkeit davon sprechen, er müßte denn ein völlig leichtsinniger Kopf seyn. So lange der Geist durch die Ungewißheit und Dunkelheit der Materie gehemmt ist, kann die Rede nicht frey fließen. So wie ein Tänzer die Leichtigkeit und Annehmlichkeit seiner Stellungen und Bewegungen nicht zeigen kann, wenn er einen ihm noch nicht geläufigen Tanz mitmachen soll; so kann auch ein Schriftsteller, wenn er sonst noch so gut schreibe, die Schreibart nicht in ihrer Vollkommenheit zeigen, wenn ihm seine Materie nicht geläufig ist. Darum laß er es, ehe er die Feder ansetzet, seine erste Sorge seyn, alles, was zu seiner Materie gehört, zu sammeln, wol zu überlegen, richtig zu ordnen, und sich so genau bekannt zu machen, daß er ohne Zwang und mit völliger Zuversicht davon sprechen könne.

Eben diese vollkommene Kenntniß und Geläufigkeit, wird auch in Aufsehung der Sprache erfordert. Dieses ist aber zu offenbar, als daß es einer nähern Ausführung bedürfte. Dem nicht die Wörter und Redensarten im Ueberfluß zuströmen, der hat auch nicht die freye Wahl, sie dem Charakter seiner Materie, und seiner Gedanken gemäß zu wählen.

Aus diesem allen erhellet nun, was für eine schwere Sache es sey, zu einer guten Schreibart zu gelangen; wie viel natürliche Gaben, wie viel Kenntniß, und wie viel Fertigkeit im Denken dazu erfordert werde. Und doch muß nun zu allem diesen noch die Übung hinzukommen, ohne welche man nicht vollkommen werden

kann. Wer noch so geübt ist im Denken und im Sprechen mit sich selbst, wird allemal noch große Schwierigkeiten finden, das, was er sich selbst richtig und gut vorstellt, andern eben so zu sagen. Die Ausübung hat in allen Dingen ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch anhaltendes Arbeiten überwunden werden. Wer zu einer wahren Fertigkeit in der guten Schreibart gelangen will, muß sich täglich darin üben. Hierzu aber braucht er nicht nothwendig Papier und Feder; es giebt noch ein bequemers Mittel dazu. Man darf nur in den stillen Unterredungen mit sich selbst, oder in Gesprächen, die man bloß in Gedanken mit andern führet, aufmerksam auf das seyn, was zur Schreibart gehört; da kann man in kurzer Zeit, und ohne Papier zu verschwenden, seine Redensarten und Sätze vielfältig ändern, bis man glaubt, das beste getroffen zu haben. Es ist sehr wichtig, daß man dergleichen Übungen, mit sich selbst fleißig treibe. Wer mit sich nachlässig spricht, und nicht bey jedem Gedanken, den er sich vorsagt, auf den besten Ausdruck sieht, und so lange sucht, bis er glaubt, ihn gefunden zu haben, der wird auch schwerlich zu irgend einem beträchtlichen Grad der guten Schreibart gelangen.

Sehr viel kann man auch durch den täglichen Umgang mit den besten Schriftstellern gewinnen, und, wer hiezu glücklich genug ist, durch den wirklich lebendigen Umgang mit Personen, die es in der Kunst zu reden, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Wer da Gefühl genug hat, wird alle Augenblicke durch vorzügliche, bisweilen höchst glückliche Wendungen der Gedanken und des Ausdrucks gerührt. Das Vergnügen, das man darans schöpft, erweket nicht bloß kühle Bewunderung, sondern auch ein Bestreben,

streben, eben so gut zu sprechen; und dann findet man sich geneigt, jene Uebungen zu Entdeckung des vollkommensten Ausdrucks mit sich selbst vorzunehmen.

Ehe ich diesen Artikel beschliesse, finde ich nöthig, zu erinnern, daß das, was hier von der Wichtigkeit der Schreibart gesagt worden, fürnehmlich von den Werken des Geschmacks gemeinet sey. Zwar ist eine gute Schreibart überall etwas schätzbares, aber bey speculativen Materien und überhaupt da, wo es bloß auf Unterricht, er sey dogmatisch, oder historisch, ankommt, hat die Schreibart so viel nicht auf sich, als in Werken des Geschmacks. Doch auch bey diesen muß man ihr keinen höhern Werth beylegen, als sie ihrer Natur nach haben kann. Sie gehört immer zur Form, und muß nothwendig eine Materie zum Grund haben, die mit dieser Form bekleidet wird. Hat die Materie selbst keinen, oder nur einen geringen Werth, so kann die bloße Form in den Augen der Verständigen einem Werke wol Annehmlichkeit, aber keinen hohen Werth, keine beträchtliche Wichtigkeit geben. Es ist damit wie mit den Manieren und dem äußerlichen Betragen der Menschen, die bey einem recht guten innern Charakter von großem Werthe seyn können, aber da, wo dieser fehlt, wenig schätzbares auf sich haben. Ob also gleich zu wünschen ist, daß man in der deutschen Literatur mit mehr Ernst, als gemeiniglich geschieht, auf die Vollkommenheit der Schreibart denke; so möchte ich doch nicht erleben, daß es bey uns dahin käme, daß man, wie ist in Frankreich ziemlich durchgängig geschieht, bey Beurtheilung neuer Schriften zuerst und vorzüglich auf die Schreibart sähe, und das Materielle des Werks wie eine Nebensache betrachtete.

Schrecken; Schrecklich.

(Schöne Künste.)

Der Schrecken ist eine der heftigsten und zugleich widrigsten Leidenschaften, und wird durch eine plötzliche Gefahr, oder unversehens beegnendes schweres Unglück verursacht. So lange der Schrecken selbst anhält, ist er mehr schädlich, als nützlich; weil er zur Ueberlegung, wie man der Gefahr entgehen, oder das Uebel vermindern könne, untüchtig macht. Aber, da er ein lebhaftes und widriges Andenken zurücke läßt, so kann er durch die Folge fürs künftige heilsam werden. Wer je vom Schrecken eine Zeitlang geänstret worden ist, wird sich hernach sehr dafür hüten, wieder in ähnliche Umstände zu kommen.

Daraus folget, daß die schönen Künste heilsame Schrecken verursachen können, wenn der Künstler die Sache mit gehöriger Ueberlegung anstellt. Die bequemste Gelegenheit dazu hat der dramatische Dichter, der uns Handlungen und Begebenheiten nicht bloß erzählt, oder in einem Gemälde abbildet, sondern wirklich vor das Gesicht bringt. In einigen tragischen Schauspielen empfindet man nicht, wie etwa bey Erzählungen, ein bloßes Schattenbild, oder eine schwache Regung des Schreckens, sondern geräth in die wirkliche Leidenschaft, und fühlet den Schauder eines nicht eingebildeten sondern wahren Schreckens.

Es bedarf keiner weitläufigen Ausführung, um zu zeigen, wie der tragische Dichter sich des Vortheils, den er hat, Schrecken zu erwecken, zum Nutzen der Zuschauer bedienen soll. Ganz unschicklich wäre es, sich desselben bloß zum Zeitvertreib zu bedienen, um durch vorhergegangenen Schrecken das Gemüth bloß in den Genuß der angenehmen Empfindung zu setzen, die sich bey glücklich überstandener Gefahr einfindet, und eine Zeitlang

Zeitlang dauert, wie das Vergnügen, das man bey dem Aufwachen auf einem plagenden Traum fühlet. Verständige Menschen wünschen sich solche Träume nicht, so angenehm auch das Erwachen davon ist. Dieses dienet also dem tragischen Dichter zur Lehre, daß er seine Zuschauer nicht mit solchen leeren Schrecken unterhalten soll. So oft er uns in diese Leidenschaft setzet, muß es so geschehen, daß das Andenken derselben uns eine nachdrückliche Warnung sey, uns vom Bösen abzuhalten. So hat Aeschylus in seinen Kumeniden die Aethenier in Schrecken für die Beängstigung des bösen Gewissens, gesetzt.

Der Schrecken ist also für das Trauerspiel eine weit wichtigere Leidenschaft, als das Mitleiden, da dieses selten so wichtig und so heilsam werden kann. *) Und doch sehen wir zehen Trauerspiele, die nur Mitleiden erwecken, gegen eines, das Schrecken macht; weil jenes dem Dichter viel leichter wird, als dieses. Unter der Menge der Trauerspieldichter sind wenige, die sich glücklich bis zum Schrecklichen erheben können. Aeschylus und Shakespear sind darin die zwey größten Meister, denen man, wie wol in einiger Entfernung, den Crebillon zugesellen kann.

Und doch ist es nicht schwer in den tragischen Handlungen Vorfälle zu erdenken, die Schrecken verursachen könnten; aber die wahre Behandlung der Sache, wodurch der Zuschauer zum wahren Schrecken überrascht wird, hat desto mehr Schwierigkeit. Es muß dazu alles in der höchsten Natur und Wahrheit veranstaltet werden. Wir lachen nur über den, der uns hat schrecken wollen, und zu ungeschickt gewesen, die Sachen natürlich genug zu veranstalten. Es gehöret nicht nur ein höchst pathetisches und wahrhaftig tragisches Ge-

*) S. Mitleiden.

nie dazu, sondern auch die Geschicklichkeit, die ganze Scene bis zur wirklichen Täuschung wahrhaft zu machen. Und wenn der Dichter das Seinige völlig dabey gethan hat, so bleibt noch die große Schwierigkeit der Vorstellung von Seite der Schauspieler übrig. Der Schrecken zeigt sich in so genau bestimmten und so gewaltsamen Wirkungen auf Stimme, Gesichtsfarb, Blik der Augen, Gesichtszüge und Stellung, daß es höchst schwer ist, alles dieses in der Nachahmung zu erreichen. Auch da, wo noch nicht der Schrecken selbst, sondern bloß das drohende Uebel dem Zuschauer vor Augen soll gestellt werden, kann nur allzu leicht durch eine kaum merkbliche Kleinigkeit die ganze Täuschung auf einmal verschwinden.

Aus diesen Gründen halten wir das Schreckhafte für den Stoff, der am schweresten zu behandeln ist, und vorzüglich ein großes Genie erfordert. Dieses bestärket auch die Erfahrung hinlänglich. Ich besinne mich nicht, in der Malerey etwas wirklich Schreckhaftes gesehen zu haben, als in Raphaels Arbeiten, denen ich noch ein paar Zeichnungen von Füßli, davon ich eine in diesem Werk beschrieben habe, *) beysügen kann. Im epischen Gedicht hat nur unser Klopstock das Schreckhafte erreicht, so weit es vielleicht irgend einem Menschen zu erreichen möglich ist. Unter anderm verdienet seine Beschreibung vom Tode des Ischariots, als ein vorzügliches Beyspiel hievon angeführt zu werden. Einige andere haben wir in einem andern Artikel bereits gegeben. **)

Es ist sehr zu wünschen, daß die, welche dazu aufgelegt sind, diese Leidenschaft für so manche besondere Fälle, da sie heilsam werden kann, im

*) S. Historie.

**) S. Entsetzen.

im
inn
der

Di
Zan
der
We
wed
meh
der
For
Cou
lig
sch
Alf
che
bloß
zum
Am
um
geb
die
Mh
leid
den
geh
übe
wo
hie
Sc
stü
der
und
gu
übe
ein
der
lich
f.
set
de
fle
der
bet
Al

im Trauerspiel, dessen Gebrauch sich immer viel weiter, als der Gebrauch der Epopöe erstreckt, bearbeiteten.

S c h r i t t.

(Tanzkunst.)

Die Schritte sind die Elemente des Tanzens, aus denen der Tänzer, wie der Redner aus Redensarten, sein Werk zusammen setzt. Sie sind entweder einfach, oder aus zwey und mehr einfachen zusammengesetzt, wie der Pas de Menuet, der aus vier Fortschreitungen besteht, der Pas de Courante u. s. f. Es wäre ein völlig unnützes Unternehmen, die Tanzschritte mit Worten zu beschreiben. Also wollen wir uns gar nicht in solche Beschreibungen einlassen, sondern bloß bey einigen allgemeinen, aber zum wesentlichen der Kunst gehörigen Anmerkungen, stehen bleiben.

Man muß das Tanzen überhaupt, um die wahre Theorie desselben zu geben, als eine Bewegung ansehen, die schon durch das Metrische und Rhythmische etwas sittliches oder leidenschaftliches ausdrückt. Um nun deutlich zu begreifen, wie dieses zugehe, muß man das, was von uns über die Natur des Rhythmus gesagt worden, deutlich vor Augen haben. Hierauf muß man sich den einfachen Schritt als einen Takt in einem Tonstück vorstellen. Alles was wir von der Natur und Wirkung des Taktes, und der damit verbundenen Bewegung in dem besondern Artikel hierzu anmerken, kann leicht auf den einfachen Schritt angewendet werden, der, so wie der Takt ernsthaft, fröhlich, mit Würde begleitet, leicht u. s. f. seyn kann. Der zusammengesetzte Schritt, Pas de Menuet; Pas de Gavotte u. s. f. kommt mit den kleinen Einschnitten der Melodie, oder den aus zwey, drey und vier Takten bestehenden einzeln Gliedern überein. Aus mehreren zusammengesetzten

Schritten wird im Tanz wie im Gesang eine Periode, und aus zwey oder drey Perioden eine Strophe zusammengesetzt.

Diese vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdecken will. Was nun durch die metrische und rhythmische Einrichtung eines Tonstücks kann ausgedrückt werden, gerade das wird auch durch einfache und zusammengesetzte Schritte, Cadenzen und Perioden des Tanzes ausgedrückt.

Hier bemerken wir nun in Vergleichung dessen, was über Musik und Tanz geschrieben worden, daß in jener die Kunstsprache bestimmter und ausführlicher ist, als für diese. In der Musik kann ein Takt auf sehr vielerley Weise von andern unterschieden werden, und alles, was zu diesem Unterschied gehöret, kann auf das deutlichste, bis auf die geringste Kleinigkeit durch Worte, oder durch Zeichen angedeutet werden. Man unterscheidet nicht nur die Takte von zwey, vier, acht; und von drey, sechs, zwölf Zeiten u. s. f. sondern auch jede Zeit wird bald durch einen bald mehrere Töne, oder mehrere Zeiten nur durch einen Ton angefüllt u. s. f. Beym Tanz hingegen hat man erstlich für die kleinern Bewegungen, woraus ein einfacher Schritt besteht, bey weitem nicht alle hinlängliche Namen, und diese einzelnen Schritte selbst haben noch bey weitem nicht die Mannichfaltigkeit, wodurch ein Takt sich von einem andern unterscheiden kann. Es giebt nur sehr wenig einfache Schritte, nämlich die sogenannten Pas mignardés, die so genau charakterisirt sind, als die Takte.

Deswegen würde der, welcher das Tanzen so genau beschreiben und zergliedern wollte, wie man ein Tonstück beschreiben und zergliedern kann,

noch

noch sehr viel Namen zu erfinden, und sehr viel einzelne kleine Bewegungen besonders zu unterscheiden haben. Denn eigentlich sollte es so vielerley einfache Schritte zum Tanzen geben, so vielerley einzelne Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die bloß von der Höhe und Tiefe der Töne herkommen. Aber daran fehlet noch unendlich viel.

S ch u l e.

(Mahlerey.)

Unter diesem Worte verstehen die Liebhaber der zeichnenden Künste eine Folge von Künstlern, welche einen gemeinschaftlichen Ursprung, und daher auch etwas gemeinschaftliches in ihrem Charakter haben. Die Künstler der römischen Schule haben das Gemeinschaftliche, daß sie sich in Rom vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und sich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch so gar genau mit der Bedeutung des Worts nicht; denn sonst könnte man nicht von einer deutschen Schule sprechen.

Im engern und bestimmten Verstand bedeutet Schule eine Folge von Malern, die ihre Kunst hauptsächlich nach den Grundsätzen und Regeln eines einzigen Meisters gelernt haben, und entweder unmittelbar seine Schüler, oder doch Schüler seiner Schüler sind. So sagt man die Schule des Raphaels, die Schule der Carrache.

Im erstern etwas allgemeinen Verstand zählt man bald mehr, bald weniger Schulen, nachdem man genau seyn will. Wir haben von folgenden Schulen in besonderen Artikeln gesprochen. Von der Römischen, der Florentinischen, der Lombardischen, der Venetianischen, der Holländischen, der Deutschen und der Französischen.

Schwäbischer Zeitpunkt.

(Dichtkunst.)

Man unterscheidet in der Geschichte der deutschen Dichtkunst den Schwäbischen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Kaisern aus dem Hause Schwaben, unter deren Regierung die deutsche Dichtkunst in einer ausnehmenden Blüthe gestanden hat. Sie war ganz in dem Charakter der Provenzalischen Poesie. *) Mit Anfang des XIV Jahrhunderts nahm sie stark ab, und in der Mitte desselben war sie schon ganz schlecht. Die Vorstellung von Ritterschaft, von einer Liebe, die mit den Begriffen von Stärke, Beschützung und galanter Dienstbarkeit verbunden war, veraltete, und kam nach und nach ins Vergessen. Die Turniere, bey welchen vorher die Singer ihren guten Antheil gehabt hatten, kamen aus dem Gebrauch, und die Dichter wurden nun nicht mehr für nöthige Personen bey den festlichen Lustbarkeiten der Großen gehalten. Die Gönner des Gesanges hatten sich verloren, und dieses zog den Untergang des Gesanges selbst nach sich, der hernach nur unter den Pöbel kam. **)

Schwarze Kunst.

(Kupferstecherkunst.)

Ist eine besondere Art, eine Zeichnung in Kupfer zu graben, die nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Wirkung von dem eigentlichen Kupferstechen und dem Radiren sehr merklich abgeht, und ihre eigene Vortheile hat. Das Verfahren dabey besteht überhaupt in folgendem.

Wenn die Platte, so wie zum Kupferstechen, oder zum Radiren

geglät-

*) S. Provenzalisch.

**) S. Dichtkunst. S. 340 f. f.

geglättet und polirt ist, wird sie mit einem eigenen Instrument so überarbeitet, daß sie nun ganz rauch wird, oder eine durchaus krause Fläche bekommt, so daß sie nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farbe eingerieben und abgedruckt einen durchaus schwarzen Abdruck geben würde. Ehedem brauchte man dazu eine kleine stählerne Walze, nach Art einer sehr feinen Raspel behauen. Aber ist hat man andre Werkzeuge, die den Grund viel feiner bearbeiten.

Auf diesen Grund wird nun die Zeichnung gemacht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beschaben und Glätten des Grundes allmählig herausgebracht. Wie also bey dem Stechen und Radiren, die Schatten und dunklen Stellen in das Kupfer eingegraben werden, so wird hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunklen Stellen wird der Grund so gelassen, wie die Walze ihn gemacht hat; für Schatten und halbe Schatten, wird er durch mehr oder weniger Beschaben der Platte mehr oder weniger helle gemacht. Wenn die Platte fertig ist, so geschieht das Einreiben der Farbe und das Abdrucken der Platte überhaupt, wie bey den andern Arten der Kupferstiche.

Das Vorzügliche dieser Art besteht in dem sanften Ton der gedruckten Blätter. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, so sieht ein solches Kupfer wie mit dem Penseel bearbeitet und auf das sanfteste vertrieben, aus. Das Makende, und alles Weiße und Sanfte, wie Haare und Gewand, wird dadurch vollkommen wol ausgedruckt, und bey dem Makenden hat man das Glänzende nicht zu besorgen, das im Kupferstich zu vermeiden ist. Daher sich die schwarze Kunst vorzüglich zum Portrait schicket, das in der vollkommensten Harmonie kann dargestellt werden.

Freylich wird es bey dieser Behandlung höchst schwer, in kleiner Theilen die höchste Genauigkeit der Umrisse mit der nöthigen Leichtigkeit zu erhalten. Da wirkliche Umrisse, die von einigen Künstlern mit schlechtem Erfolg versucht worden, sich durchaus zu dem Sanften des übrigen nicht schiken.

Wiewol diese Kunst viel jünger ist, als das Kupferstechen und Radiren, so ist man doch über ihre Erfindung nicht völlig gewiß. Viele schreiben sie einem ehemaligen Hessischen Officier zu. Aber die gemeinste Sage giebt dem berühmten Pfälzischen Prinzen Ruppert, der in England lebte, als den Erfinder derselben an. In Evelyns etwas seltenen kleinen Werk über die Kupferstecherkunst, *) findet man ein Originalplatt von diesem Prinzen, das freylich noch etwas unreinlich, aber nicht ohne Schönheit ist. Einige geben die Ehre der Erfindung dem berühmten Ritter Wren. Sollte es ungewiß seyn, daß diese Kunst in England erfunden worden, so hat sie doch gewiß in diesem Land ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Withe und Smith, die eine große Menge Portraite nach dem berühmten Kneller in schwarzer Kunst herausgegeben, wurden ehedem für die vorzüglichsten Meister darin gehalten. Aber in unsern Tagen ist sie in England doch zu einer größern Vollkommenheit gekommen. **) Eine Unvollkommenheit hat diese Art, daß die Platten, besonders bey dem igt gewöhnlichen fein gearbeiteten Grund, vielweniger gute Abdrücke geben, als die radirten, oder gestochenen Platten.

*) John Evelyn's sculptura, or history and art of chalcographie &c. London 1662. Es ist im Jahr 1755 eine neue Ausgabe davon erschienen.

**) Man findet die berühmtesten Meister der neuern Zeit nebst einem Verzeichniß ihrer besten Werke in Süßlins raisonnirendem Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher, das 1771 in Zürich herausgekommen ist, auf der 250. und den folgenden Seiten.

ten. Hundert, bis hundert und funfzig, und bey etwas weniger feinen Arbeit zweyhundert Abdrücke schwächen die Platte schon so, daß man ihr etwas nachhelfen muß, um mehrere zu haben.

S c h w u l s t.

(Redende Künste.)

Die Schwulst in der Rede ist etwas, das ihr eine falsche bloß scheinbare Größe giebt. Longin vergleicht sie mit dem aufgedunsenen Wesen, wodurch ein Wassersüchtiger das Ansehen eines gesunden und wolgenährten Menschen bekommt. Die Schwulst ist ein Fehler der Schreibart, der bisweilen bloß im Ausdruck, bisweilen aber auch in den der Hauptsache beygemischten Begriffen liegt. Bloß im Ausdruck liegt sie, wenn ganz gemeine Dinge mit prächtigen, volltönenden, nur in einer hohen pathetischen Sprache gebräuchlichen Wörtern, und in großen wolklingenden Perioden gesagt werden: in den beygemischten Begriffen liegt sie, wenn man gemeine Dinge durch viel bedeutende und große Begriffe gebende Wörter ausdrückt; oder wenn man der an sich gemeinen Hauptsache hohe Gedanken oder große Empfindungen beymischet, um ihnen ein wichtiges Ansehen zu geben. Beyspiele der Schwulst, die bloß im Ausdruck liegt, sind folgende. Wenn man im gemeinen Umgang, wo man bloß sagen will: es wird Abend, anstatt des gewöhnlichen Ausdrucks sagte: schon nähert sich die Sonne dem Horizonte; oder wenn man anstatt von einem Menschen zu sagen: er fängt an grau zu werden, wie jederman im täglichen Umgang spricht; dieses poetisch sagte: das Eis der Jahre zeigt sich auf seinem Haupte. Schwulst von beygemischten Gedanken zeigt sich durch prahlende Beywörter, die weit über die Würde der Begriffe sind, die die Hauptwörter

erweken, wie wenn man sagte: die erhabene Corinna; die göttliche Sappho; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder sie durch Zusätze gleichsam mit Gewalt und wider ihre Natur groß vorstellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenschaft als ein himmlisches Feuer, das ewig brennen soll, vorstellen.

Wir haben schon in andern Artikeln von den verschiedenen Arten des Großen und des Erhabenen gesprochen, und daraus erkennet man, daß es auch eben so viel Arten des falschen Großen und Erhabenen gebe. Nämlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenstand des Verstandes ist, giebt, so giebt es auch eine falsche Größe, die den Verstand zu täuschen sucht. Diese ist eine mystische Schwulst, die dunkle unverständliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten sie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht selten von phantastischen geistlichen Rednern höret. Dem Erhabenen und Großen der Phantasie steht auch seine eigene Schwulst zur Seite, das sogenannte Phöbus oder die schimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne wirklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwulst, die in einer falschen Größe der Gefinnungen und Empfindungen besteht, dergleichen man nicht selten in den älteren Romanen antrifft.

Die Schwulst entstehet entweder aus einem unzeitigen Bestreben, oder aus Unvermögen etwas Großes zu sagen; in beyden Fällen aber zeigt sich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig ist das Bestreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenstand seiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er schon in seiner natürlichen Einfalt groß ist. Es giebt schwache

schwache Köpfe, die sich einbilden, daß in der Beredsamkeit und Dichtkunst alles beständig groß seyn müsse; daß deswegen jeder einzelne Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es sey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas Großes haben müsse. Daher sind sie immer gleichsam außer Athem, wollen immer in Begeisterung seyn, sich immer gedankenreich, prächtig oder pathetisch zeigen. Hieraus entstehet denn nothwendig die Schwulst, die die gemeinsten Sachen mit großen Worten sagt; den gemeinsten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und sehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieser unglückliche Hang zur Schwulst hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menschen von unempfindlichen, oder schon abgenutzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geschmacks durch diese Sinnen nichts empfinden, als was einen beißenden und gleichsam ägenden Geruch und Geschmak hat; so ist bey jenen schwülstigen der Geschmak am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; sie sind nicht empfindsam genug, durch stillere, obgleich tief in empfindsame Herzen eindringende Leidenschaften, gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es sie zur Empfindung reizen soll. Ein stiller Schmerz ist für sie nichts; er muß sich durch Heulen und Verzweiflung erst fühlbar machen. Bescheidene Großmuth ist ihnen nicht merkbar; sondern nur die, die sich durch äußeres Gepräng ankündigt u. s. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey sonst guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindsamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geüb-

tem Geschmak herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der schönen Künste liegenden feineren Kräften, sie wirken auf den Verstand, auf die Phantasie, oder auf das Herz, gehörig gerührt werden soll, muß entweder von Natur ein sehr glückliches und scharfes Gefühl, oder langellebung haben. Daher komme es, daß junge Künstler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht fein genug ist, am leichtesten in die Schwulst fallen.

Darum ist auch das beste Mittel sich dafür zu bewahren, daß man bey Zeiten seinen Geschmak durch fleißiges Lesen der Redner und Dichter, die sich durch Einfalt und stille Größe, feine und nicht rauschende Schönheiten auszeichnen, zu einem scharfen Gefühl bilde. Wer früher den Seneka, als den Cicero, den Lucanus oder Silius, als den Virgil liebt, läuft Gefahr aus Mangel des feinem Gefühles, der Schwulst günstig zu werden. Ueberhaupt ist es sehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der besten profaischen Schriftsteller fühlen lehre, ehe man an die Dichter gehe. Es ist mit dem Geschmak in den schönen Künsten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menschen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften etwas wilden Manieren, weit mehr Gefallen haben, als an dem feinem und stillern, obgleich höchst eleganten Betragen der Menschen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulst ein wirkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, so ist ihr nicht abzuhelfen. Denn schwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Geräusch, Poltern und hochtrabendem Wesen besteht; so lassen sie sich durch nichts abhalten, das einzige Mittel,

das sie haben, die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulst ist unstreitig einer der ärgsten Fehler gegen den guten Geschmack, und besonders Menschen von etwas feiner Denkungsart höchst anstößig. Darum sollen junge Schriftsteller von etwas lebhaftem Genie sich für nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr, schwülstig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in sich bemerkt, thut am besten, wenn er sich lange in der einfachesten Art zu schreiben übet, um dem unglücklichen Hang zu entgehen. Wir rathen solchen, daß sie mit der ernstlichsten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten Werensfels de Meteoris orationis fleißig lesen.

Longin bedient sich, wo er von der Schwulst spricht, verschiedener Ausdrücke, die einer genauen Ueberlegung wol werth sind, weil sie verschiedene Arten der Schwulst anzuzeigen scheinen. Wir müssen uns begnügen, sie anzuzeigen, und hoffen, daß sich etwa ein Kenner finden werde, der diese Materie, wie sie es verdienet, in einer besondern Abhandlung gründlich ausführe. Die sehr bedeutenden Ausdrücke des erwähnten Kunstrichters, sind folgende: 1. das falsche Tragische; *παρὰτραγῶδον*. 2. das Falschenthusiastische; *παρ'εὐθυσιαστικόν*. 3. Das Hochtrabende; *νανός ὄργος*. 4. das Hochtönende; *σομφοῦν*. Und endlich 5. das Blendende; *μστρωρον*, das nur den Schein der Wirklichkeit hat.

Secunde.

(Musik.)

In der diatonischen Tonleiter ist jeder höhere Ton die Secunde des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein, oder groß; die übermäßige *) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatonischen Tonleiter. Die kleine hat ihren Sitz in der Diatonleiter von der Terz zur

*) S. Intervall,

Quarte, und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{1}{2}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter sind groß, und ihr Intervall ist ein ganzer Ton, $\frac{2}{3}$ oder $\frac{3}{2}$. *) Die übermäßige Secunde entsteht, wenn die große Secunde aus besondern Absichten, davon anderswo gesprochen wird, **) durch ein Versetzungszeichen noch um einen halben Ton erhöht wird.

Die Secunde ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entstehung der Intervallen Acht giebt, so sind die Octave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{2}{3}$, Quarte $\frac{3}{4}$, große und kleine Terz $\frac{4}{5}$, und $\frac{5}{6}$ consonirend. Hierzu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{7}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{8}$ wäre alsdenn die Gränzseidung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen. Da aber beyde Intervalle in unserm heutzigen System noch nicht eingeführet sind, so bleibt die kleine Terz die letzte Consonanz, und mit der Secunde fangen die Dissonanzen an. Wir haben schon anderswo erwiesen, ***) daß überhaupt alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufällige Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundton entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Vorhalte sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist. Da nun unter diesen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz aus einander liegen, nothwendig dissoniren, und je mehr, je näher sie sich liegen, so folgt, daß die kleine Secunde die allererschärfte Dissonanz sey.

Hey

*) S. Ton.

**) S. Ausweichung; Uebermäßig.

***) In den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

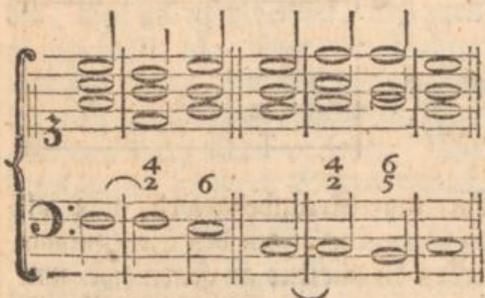
Bei der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich; denn eigentlich ist es nicht die Secunde, die dissonirt, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bei der None resolvirt allezeit der obere Ton und zwar die None selbst in die Octave des Baßtones; bey der Secunde hingegen resolvirt der untere Ton.

Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entstehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

Secundenaccord.

(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords ist. *) Man beziffert ihn im Generalbaß durch 2, oder $\frac{4}{2}$, und wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch $\frac{4}{\sharp}$. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten- oder Quintsextenaccord, z. B.



*) S. Septimenaccord.

daher die Vorbereitung im Baß geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist: denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.



Es verhält sich hiemit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: Denn vom Grundbaß zu rechnen, sind es die nämlichen Intervalle.

Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde herleiten ließen, sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord, *) aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind bloß Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde. **) Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig; weil der Baßton resolviren muß, und in keinen Grundton resolvirt.

Es 2

Nach

*) S. Septimenaccord.

**) S. Vorhalt.

Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgendem Fall, wo eine harmonische Rückung vorgeht:



hingegen hat folgender Gang



u. s. w.

mit diesem einerley Grundharmonie:



u. s. w.

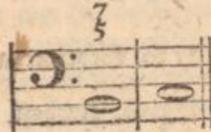
Demn obgleich bey denen auf dem Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeigt ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden. Dadurch wird die Grundharmonie bestimmt.

Die Secunde kommt außer dem so eben beschriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccords, der die None als einen Vorhalt bey sich hat, entsteht. Man muß sich die Sache so vorstellen.

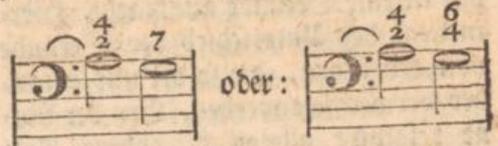
Wenn anstatt



dieses gesetzt würde:



so daß ist die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmalige Verwechslung dieser Vorhalt in dem Bass zu liegen käme,



so ist klar, daß hier die erste Bassnote die None des eigentlichen wahren Grundtones ist, die deswegen durch heruntertreten resolviren muß, wodurch sie zur Octave des nächsten Grundtones wird. Die Secunde aber ist die Terz dieses Grundtones. *)

Der Accord, darin die übermäßige Secunde vorkommt, entsteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccords, und hat die zufällige None des Grundtones zum Basson. Dieser Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreyklanges bey einer unterbrochenen Cadenz seyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdenn ist der Basson der wahre Grundton dieses Accordes. Beyde Fälle kommen in folgendem Beyspiele vor:



Grund-
bass:



Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccords die härteste an Harmonie, und durch

*) S. Septimenaccord.

durch die Diffonanz im Bass gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruck starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweiflung u. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.

Selbstgespräch.

(Dramatische Dichtkunst.)

Ein Auftritt, wo nur eine Person erscheint, welche laut mit sich selbst spricht. Deswegen dieses Gespräch auch durch das griechische Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet sehr wenig dramatische Stücke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistens wider die Wahrscheinlichkeit seyn, indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spreche. Indessen erfordert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlügen der Personen unterrichte, welches er auf keinerley Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selber sprechen läßt. Oste macht es auch dem Zuschauer ein besonderes Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimste Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten, die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgesprächs natürlich machte. Es war wirklich gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen insonderheit

traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowohl der Dichter als der Schauspieler das Seinige dazu beytragen. Der erstere muß sie niemals anbringen, als wo es so viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlicher Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergißt, oder da, wo er in sehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie suchen, auch so gar gegen ihr Interesse Gelegenheit, davon zu sprechen, und auch da, wo dieses wirklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weitem etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabey noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden. Außer diesen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen.

Der Schauspieler kann nun das Meiste dazu beytragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter drükens-

Aequalis astris gradior et cunctos
 super
 Altum superbo vertice attingens po-
 lum.
 Nunc decora regni teneo, nunc so-
 lium patris.
 Dimitto superos; summa votorum
 attigi.
 Bene est; abunde est; jam sat est
 etiam mihi. *)

Man sieht zugleich aus diesen letzten Versen einen fast in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Personen in diesen Trauerspielen in dem heftigsten Affekt einen spielenden Wis haben. Dieser frostige Wis ist in beständigem Widerspruch mit den angeblichen Gesinnungen, und dieser so gar offenbar, daß man dächte, der einfältigste Zuschauer hätte dieses merken, und die handelnde Personen, oder vielmehr den Dichter auszischen sollen. Eine einzige Probe kann genug hievon seyn. In der Thebais sagt Oedipus zur Antigone, die ihn führt, sie soll ihn verlassen, er wolle sich selbst ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm sterben, und erbietet sich ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewirken. Sie sagt sehr poetisch

Heic alta rupes arduo surgit iugo,
 Spectatque longa spatia subjecti
 maris
 Vis hanc petamus. Nudus heic pen-
 det filix;
 Heic scissa tellus faucibus raptis
 hiat.
 Vis hanc petamus? Heic rapax tor-
 rens cadit
 — — —
 In hunc ruamus? **)

Wäre es sein Ernst sich das Leben zu nehmen, so konnte er also wählen. Aber seine Antwort zeigt deutlich, daß er gar keine Lust dazu hat. Er

*) Thyestes vs. 885 f. f.

**) Thebais vs. 67 f. f.

wundert sich eine so großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel seiner Noth ein Ende zu machen angeboten worden, fordert er wieder auß neu mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat.

— si fida es comes
 Ensem parenti trade.
 — Flammas — et vastum aggre-
 rem
 Compono. In altos ipse me immit-
 tani rogos.
 — — — — Ubi saxum est mare
 Duc, ubi sit altis prorutum saxis
 jugum
 Ubi torta rapidus ducat Ismenus
 vada:
 Duc ubi feræ sint, ubi fretum, ubi
 præceps locus.

So handelt und redet in diesen Trauerspielen die Verzweiflung, und so widersprechen fast alle Reden den Gesinnungen, die den Personen ange-dichtet werden.

Bey dem allen sind hier und da große Schönheiten, die aber nicht selten unrecht angebracht sind. Meisterhaft gezeichnete Gemälde, die sich aber selten weder zu den Personen, noch zu den Umständen schicken. Im einzeln findet man starke auch so gar fürtreffliche Gedanken, und diese meisterhaft gesagt. Die Moral der Stoiker ist an verschiedenen Orten fürtrefflich angebracht. Die Denkprüche fahren ofte wie Donnerstrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halb wahre, auch wol kindische Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfasser sich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüssigen Schmutz weggelassen, so wäre er einer der ersten tragischen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunst bereits nach guten Grundsätzen studirt haben, kann man das Lesen dieser Trauerspiele empfehlen, damit sie

von den häufigen Fehlern gerührt, sie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin ist, die Stärke des Ausdrucks nachzuahmen suchen.

Septime.

(Musik.)

Ein Intervall von sechs diatonischen Stufen, oder der nächste Ton unter der Octave. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtons und der Tonart dreyerley, groß, klein und vermindert. Nämlich in der harten Tonart ist sie auf der Tonica und Unterdominante groß, auf den übrigen Stufen klein. In der weichen Tonart ist sie auf der Terz und der Sexte groß, auf den übrigen Stufen klein. Die verminderte Septime hat einen besondern Ursprung, wie hernach soll gezeigt werden. In der Umkehrung wird die große Septime zur kleinen, die kleine zur großen, und die verminderte Septime zur übermäßigen Secunde. *)

Da die Septime gegen der Octave des Grundtons eine Untersecunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur nach dissonirend, **) und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen das voraus, daß sie nicht bloß als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundaccord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.

Wir wollen sie erstlich als einen Vorhalt betrachten. In dieser Absicht kann sie anstatt der Sexte vorkommen, und über denselben Bass aufgelöst werden. Z. B.

*) G. Dissonanz.

**) G. Consonanz; Dissonanz; Secunde.



Sie wird hier bloß durch eine Bindung aufgehalten, um so gleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die sie bey der zweyten Hälfte der Bassnote wirklich übergeht.

Die große Septime kann auch als ein Vorhalt der Octave vorkommen und bey ihrer Auflösung über sich gehen, in folgendem Fall:



Sie unterscheidet sich alsdenn von der wesentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflösung liegen bleibt, anstatt daß bey der Auflösung der wesentlichen Septime ihr Grundton, wenigstens ihr Fundamentaltone, *) nothwendig in einem andern Ton fortschreiten muß, bey welchem sie einen Grad unter sich tritt.

Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich ist sie von dem wahren Grundton die zufällige Note, die statt der Octave steht, oder von ihrem Basson gerechnet, steht sie allezeit statt der Sexte, worin sie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in diesem Beispiel:

*) G. Fundamentalbass.

Die
lich
wei
wet
fall
in d
Ton
fort
mit
Fun
min
Ton
the
Gel
ver
den
nich
son
klar
ren
auf
Con
Spi
Hi
we
zu
S
be
be
no



Diese Septime kann nie den wesentlichen Septimenaccord ausmachen, weil bey ihrer Auflösung der Bass ton weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächsten halben Tones, dessen Subsemitonium er ist, fortschreiten kann. Da das Subsemitonium allezeit seine Unterterz zum Fundamentaltone hat, so ist die verminderte Septime die None dieses Tones.

Nunmehr wollen wir die wesentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verschieden ist. Diese nimmt neben den Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht wie jene, die Stelle einer Consonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerstörung des Consonirens noch beygefüget, und geht erst auf der folgenden Harmonie in eine Consonanz über, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.



Hier entsteht also zuerst die Frage, in welcher Absicht man dem Dreyklang zu Zerstörung seines Wohlklanges die Septime beyfüge. Diese Frage haben wir bereits im Artikel Dissonanz beantwortet. *) Wir merken hier nur noch überhaupt an, daß man das

*) S. 353 f. f.

Consoniren eines Accords in gar keiner andern Absicht durch Hinzufügung einer Dissonanz zerstören könne, als damit das Gehör nun eine neue Harmonie, die ganz consonirend sey, erwarte. Tritt nun hierauf ein consonirender Accord ein, so verursachet diese Befriedigung des Gehöres einen Ruhepunkt, oder eine Cadenz in der Harmonie, die durch die bloß vorgehaltene Septime, die sich auf derselben Harmonie auflöset, nicht bewirkt werden kann.

Hieraus ist also offenbar, daß die dem Dreyklang beygefügte wesentliche Septime eine andere Absicht und eine andere Wirkung habe, als die bloß vorgehaltene. Deswegen wird sie auch in der Auflösung ganz anders behandelt. Bey der vorgehaltenen giebt sich die Auflösung von selbst, weil die Septime über denselben Bass ton in die Consonanz übergeht, deren Vorhalt sie war. Die wesentliche Septime aber bringt eine neue consonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflösung geschehen kann. Diese Fortschreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunkt mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die untenstehenden Beyspiele die nöthigen Erläuterungen geben.

Man siehet leicht ein, daß die Septime, die kein Vorhalt ist, bey der Auflösung uur in die Octav, oder Sext, oder Quint, oder Terz des folgenden Bass tones übergehen könne. Wir wollen die Wirkung aller dieser Fortschreitungen näher betrachten.

Die Fortschreitung der Septime in die Octave des folgenden Bass tones kann zwar bey verschiedentlichen Harmonien geschehen, wie unten bey a zu sehen ist; sie hat aber allezeit etwas hartes und unharmonisches: außerdem wird in allen diesen Fällen nur ein schwacher Ruhepunkt erweckt, *)

S 5

*) S. Cadenz.

bey

bey welchen man nicht stehen bleiben kann, weil das Gehör von einer neuen Tonleiter eingenommen wird, und also noch eine Folge erwartet. Aus eben dieser Ursache sind die Fortschreitungen bey b, wo die Septime in die Sexte des folgenden Baßtones übergeht, wenig befriedigend, obgleich brauchbarer. Bey a A und b B liegen zwar beyde Accorde in derselben Tonleiter; da aber der letzte Accord kein vollkommener Dreyklang, sondern nur eine Verwechslung desselben ist, so befriediget uns diese Fortschreitung doch nicht so sehr, daß wir nicht noch etwas folgendes erwarten sollten. Die dritte Art der Fortschreitung, s. c. bey welcher die Septime in die Quinte des folgenden Baßtones übergeht, führt zwar zu einem Dreyklang, der ohne Verwechslung statt findet; aber er bringet ebenfalls das Gefühl einer neuen Tonart ins Gehör, folglich wird hiedurch auch keine gänzliche Ruhe bewürkt, sondern nur ein kleiner Ruhepunkt, nach welchem wir eine fernere Fortsetzung erwarten.

Nun bleibt nur noch die vierte Art der Fortschreitung übrig, bey welcher die Septime in die Terz des folgenden Grundtones übergeht, in dem der Baß um eine Quinte fällt, oder um eine Quarte steigt, wie aus den Beyspielen d, e und f zu sehen ist. Hier kommen nun zwey ganz verschiedene Wirkungen heraus, nachdem die

Septime groß oder klein ist. Im erstern Falle, nämlich bey d ist klar, daß die Septime nicht in die Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es sey denn, daß dieser Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden sey, wie bey e. Also führen diese beyden Fälle auch auf eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der wesentlichen Septime in der Mitte eines Tonstücks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder bloß zu Verbindungen einzelner Sätze, wozu auch noch folgende Fortschreitungen bey g, wo statt einer neuen consonirenden Harmonie, eine andere dissonirende folgt, und die Erwartung noch höher getrieben wird, gut zu gebrauchen sind. Hingegen wird im zweyten Falle, nämlich, wenn die Septime klein ist, durch diese Behandlung, wie sie bey f vorgestellt wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreyklang in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenaccord genommen ist, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Accords das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Diese Fortschreitung sowohl der Septime als der ganzen Harmonie führt also unmittelbar zum Schluß, und läßt nichts folgendes mehr erwarten.



The musical notation on this page illustrates various voicings for the 7th fret of a guitar in the key of G major. It is organized into two systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The chords are labeled with letters: aA, b, b, bB, c, c, d, e, f, f, g, and u. a. m. Some chords include flats (b) and some have specific fingering numbers (1-4) above the notes. Fret numbers (7, 6, 5) are indicated below the notes. The notation includes a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Wir müssen nun noch anmerken, daß diese Septime in den verschiedenen Verwechslungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur

Terz, bald zur Grundnote werde. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen werden.

Auch

Auch ist bey der wesentlichen Septime noch anzumerken, daß, da sie neben dem Dreyklang einen für sich bestehenden Grundaccord formiret, ihre Vorbereitung nicht so strengen Gesetzen unterworfen ist, als bey den zufälligen Dissonanzen. Sie kann, wenn nur ihr Grundton liegt, frey eintreten; sie kann auch mit ihm zugleich eintreten; nur klingt sie alsdenn härter, und noch härter, wenn sie mit der Octave des Grundtones als eine Secunde frey angeschlagen wird. Geschieht dies in einer Tonart, dessen Tonleiter mit der Tonleiter der vorhergehenden Tonart absteigt, so wird sie unerträglich hart, und die Vorbereitung wird alsdenn nothwendig. Die Auflösung dieser Septime ist zwar allezeit nothwendig; sie kann aber doch, wo es darauf ankommt, den Zuhörer zu frappiren, unter gewissen Einschränkungen übergangen werden. *)

Da die zufälligen Dissonanzen Vorhalte wichtiger Töne sind, die ein gutes Tactgewicht haben müssen, so kann die zufällige Septime nur auf eine gute Tactzeit vorkommen; die wesentliche hingegen kann sowol auf einer guten, als schlechten Tactzeit angebracht werden. **)

Septimenaccord.

(Musik.)

Unter diesem Namen begreifen wir nicht jeden Accord, in dem die Septime vorkommt, sondern bloß den, in welchem sie eine wesentliche Dissonanz ist.

Die Nothwendigkeit, bey der vollkommenen Cadenz dem Dreyklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, das diesen Accord nach dem Dreyklang des Haupttones lenket, und den Bass in die Tonica zu treten zwingt, hat

*) S. den folgenden Artikel.

**) S. Seiten.

die Septime eingeführet. *) Dar- aus ist der vierstimmige Septimen- accord entstanden, der die kleine Septime bey sich führet, weil diese aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geschicktesten ist, ihn anzukündigen. Z. B.



Die Septime bietet sich bey dieser Gelegenheit so natürlich dar, und führt so nothwendig zur folgenden Harmonie, daß man hieraus Gelegenheit genommen, bey jedem cadenzmäßigen Gang des Basses, nämlich, wenn er quarten- und quintenweise steigt oder fällt, dem vorletzten Dreyklang, die Cadenz mag so unvollkommen seyn, als sie wolle, die Septime zuzufügen, weil sie, wenn sie auch nicht aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, doch allezeit eine folgende Harmonie nothwendig macht, indem sie die Ruhe zerstört, die allemal weniger oder mehr bey Anhörung eines Dreyklanges geföhlet wird. Diesemnach ist der Septimenaccord von viererley Art; denn die kleine Septime kann sowol dem harten und weichen, als verminder- ten, die große aber nur dem harten Dreyklang allein, zugesüget werden.



Von diesen Septimenaccorden ist der erste der vollkommenste, weil er außer der Septime noch einen zweyten Leitton in sich begreift, nämlich die große

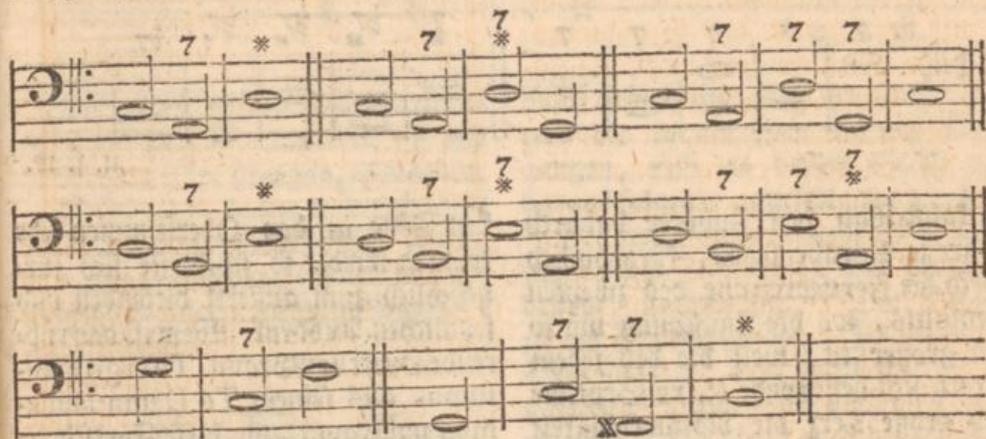
*) S. Dissonanz S. 353 f.

gro
des
ptit
Um
der
der
wir
unt
sem
des

Si
ein
me
vor
Ca
Se
der
Di
sch
we
me
an
zu
re
m
G
ein
ac
li
ce
be
at
in
K
zi

große Terz, als das Subsemitonium des Haupttones, welche mit der Septime eine falsche Quinte, oder in der Umkehrung einen Triton ausmacht, der auf die vollkommenste Weise auf der folgenden Harmonie aufgelöst wird;*) die Septime geht nämlich unter sich in die Terz, und das Subsemitonium über sich in die Octave des Haupttones. Dieser Accord führt

daher unmittelbar zum völligen Schlusse. Da die übrigen drey Arten des Septimenaccords diesen Vortheil eines zweyten Leittones nicht haben, so sind sie auch weniger vollkommen. Sie führen entweder zu dem Dreyklang oder Septimenaccord der Dominante, oder eines von der Tonica noch entlegneren Tones, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.



Sie können daher nur in der Mitte einer musikalischen Phrase vorkommen; der erste hingegen ist allezeit der vorletzte Accord einer vollkommenen Cadenz. In beyden Fällen ist die Septime gleich wesentlich, und giebt dem Accord, der ohne ihr ein bloßer Dreyklang seyn würde, die Eigenschaft, die Fortschreitung theils nothwendig zu machen, theils zu bestimmen. Da sie nun kein aus einem andern Accord entlehntes, sondern ein zu dem Grundton gehöriges dissonirendes Intervall ist, so ist der Septimenaccord ein wesentlich dissonirender Grundaccord, so wie der Dreyklang ein wesentlich consonirender Grundaccord ist. Daß alle übrige wesentlich consonirende und dissonirende Accorde aus den Verwechslungen dieser beyden Grundaccorde entstehen, und außer diesen kein Grundaccord mehr in der Harmonie existire, hat Herr Kirnberger unlängst in einem Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, un-

ter dem Titel: die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, unwiderleglich dargethan.

Der Septimenaccord leidet, da er vierstimmig ist, eine dreysfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundton genommen, so entsteht der Quintsextaccord, a; ist die Quinte im Bass, der Terzquartaccord b; und der Secundenaccord, wenn die Septime zum Grundton gemacht wird, c.



Alle diese Accorde sind gleich dissonirend, da sich in ihnen die Septime vom Grund- oder Fundamentalbass befindet, die auf der folgenden Harmonie einen Grad unter sich treten muß.

*) S. das oben gegebene Beispiel.

muß. In dem Quintseptaccord wird die Septime zur dissonirenden Quinte, in dem Terzquartaccord zur dissonirenden Terz, und in dem Secundenaccord zum dissonirenden Grundton. Von dem Gebrauch dieser Accorde aber ist in ihren besondern Artikeln gesprochen worden.

Der Septimenaccord bringt unstreitig die größte Lebhaftigkeit in die

Musik, weil er durch seine ruhestörende Kraft allezeit die Aufmerksamkeit auf eine folgende consonirende Harmonie rege macht. Fügt man der folgenden Harmonie wieder die Septime zu, so daß ein Septimenaccord auf dem andern folgt, wie in diesen Beyspielen:

u. s. w.

so kann man den Zuhörer dadurch in große Unruhe setzen, fürnehmlich durch die Fortschreitung des zweyten Beyspiels, wo die Täuschung um so viel größer ist, weil die bey jedem Accord sich befindende kleine Septime und große Terz die Nothwendigkeit eines folgenden Haupttones desto mehr fühlbar macht. Da diese Fortschreitung zugleich durch die sinkenden hal-

ben Töne in den Oberstimmen sehr traurig wird, so schickt sie sich fürnehmlich zum äußerst bittenden und seynlichen Ausdruck. Wem ist das ruhrende Duett von Graun: Te ergo quæsumus aus seinem Te Deum laudamus unbekannt, wo diese Fortschreitung unterschiedliche mal angebracht ist? 3. B.

Die erste von den oben angeführten Folgen der Septimenaccorde ist nicht von solcher Kraft, sie verhindert aber, wie diese, den Stillstand, und befördert die Modulation. Denn dadurch, daß der Zuhörer durch eine Reihe Septimenaccorden in Unruhe und Ungewißheit gesetzt worden, wird ihm der erste Dreyklang oder Domi-

nantenaccord, der ihm vorkommt, willkommen, und er setzt sich ohne Zwang in der neuen Tonart fest. Dieses Vortheils hat man sich aber bis zum Mißbrauch bedient; daher gute Harmonisten dergleichen Art zu moduliren, fürnehmlich wenn jeder Accord einen ganzen, oder wol gar zwey Takte einnimmt, und deren mehr als höch-

stens meh-
lern tran-
A
zwa



Bey gen-
den:
In Fort-
vor.
bergo-
diese



wo unter-
steig-
groß-
was-
lich-
verfi



stent

stens vier auf einander folgen, nicht mehr gut heißen, und sie ihren Schülern unter dem Namen der Quintentranspositionen gänzlich verbieten.

Auf dem Septimenaccord folgt zwar am natürlichsten der Dreyklang

der Unterquinte des Baßtones. Dennoch sind folgende Gänge in der Mitte eines Stücks nicht allein recht, sondern können auch von Ausdruck seyn:



Bey den zween erstern Fortschreitungen ist die Cadenz vermieden, *) bey den übrigen aber übergangen worden. In Recitativen kommen dergleichen Fortschreitungen fürnehmlich häufig vor. Noch frappanter wird der Uebergang des folgenden Dreyklanges in diesem Beyspiel:

Man sieht leicht, daß der zweyte Accord der vermiedenen Cadenz übergangen, und an dessen Stelle der darauf folgende angeschlagen worden.

Bey dem Septimenaccord sind nicht immer alle Intervalle, aus denen er besteht, nothwendig. Die Quinte ist am entbehrlichsten. Im strengen Styl darf die Terz nicht fehlen; im galanten Sachen wird auch diese weggelassen. Oft bleibt auch der Grundton weg, wie z. B.



wo die Septime, statt einen Grad unter sich zu treten, einen halben Ton steigt. Diese Freyheit nehmen sich große Harmonisten bisweilen, um etwas bestiges auszudrücken. Eigentlich ist das angeführte Beyspiel so zu verstehen:

Hier fehlt bey dem zweyten und vierten Accorde der Grundton des Septimenaccordes; denn daß sie keine Dreyklänge seyn, erhellet aus der natürlicheren Fortschreitung des Fundamentalbasses:



Obgleich nach dem, was in dem vorhergehenden Artikel von dem Unterschied der wesentlichen und zufälligen

*) S. Cadenz.

gen Septime gesagt worden, kein Zweifel mehr übrig bleibt, wie der Septimenaccord von dem Accord der zufälligen Septime zu unterscheiden sey; so ist doch in dem einzigen Fall, wenn die Auflösung der zufälligen Septime erst auf der folgenden Harmonie geschieht, und der Accord dadurch das Ansehen erhält, als ob er wesentlich wäre, noch folgendes hauptsächlich zu merken.

Der zufällige Septimenaccord kann nur entstehen, wenn bey dem Quintseptaccord die Septime ein Vorhalt der Serte wird. Geschieht dies bey dem Sertaccord, so wird der Accord uneigentlich der Septimenaccord genennet, weil er keine Quinte neben sich leidet; er kann daher niemals mit dem Septimenaccord verwechselt werden. Bey diesem tritt der Basson bey der Auflösung der Septime am natürlichsten in den Grundton des Dreyklanges seiner Unterquinte; nach dem zufälligen Septimenaccord aber in den nächsten halben Ton über sich. Z. B.



In dem ersten Beyspiel ist der Septimenaccord der wesentliche Grundaccord; in dem zweyten aber der vorgehaltene Quintseptaccord, der aus der ersten Verwechslung des Septimenaccordes entsteht, und der daher nicht anders als ein Quintseptaccord behandelt werden kann. *) Diese Verwandschaft hat es allezeit mit dem verminderten Septimenaccord; **) er kann daher niemals ein wesentlicher Grundaccord seyn, wie Rameau irrig lehret, sondern hat allezeit die Unterterz des Bassones mit dem Septimenaccord zum Grunde.

*) S. Quintseptaccord.

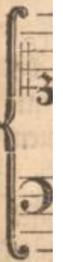
**) S. den vorhergehenden Artikel.

Ob nun gleich der zufällige Septimenaccord in der Behandlung und in Rücksicht seines Fundamentalbasses nicht von dem Quintseptaccord unterschieden ist, so ist er doch von unweit größerem Nachdruck, fürnehmlich wenn die Septime in der Oberstimme angebracht ist: denn alsdenn ist der Accord aus lauter übereinanderstehenden Terzen zusammengesetzt, und dadurch faßlicher, als wenn statt der Septime die zu dem Grundton gehörige Serte angeschlagen würde, weil sie mit der neben ihr liegenden Quinte eine Secunde ausmacht. Durch die gewaltsame Uebersteigung der Octave des Fundamentals aber, von welchem die zufällige Septime die None ist, erhält dieser Accord seine große Kraft, wenn er frey angeschlagen wird. Er ist in steigenden Affekten der schicklichste Accord, die äußerste Höhe derselben auszudrücken; er schickt sich in Singstücken zu der letzten nachdrücklichsten Wiederholung starker Worte; wenn Braun nach einer Generalpause mit ihm Forte wieder anfängt, so setzt er unsre ganze Seele in Erschütterung: kein Accord nimmt so sehr den höchsten und stärksten Accent aller Leidenschaften an, als der zufällige Septimenaccord; daher gute Meister sich seiner nur sparsam und bey den nachdrücklichsten Stellen bedienen. Kommt er im Piano vor, so erhebt er sich auf eine unterscheidende Art von seinem vorhergehenden und folgenden Accord, und macht in dem Piano eine angenehme Schattirung. Der verminderte Septimenaccord wird noch durch die Molltonart charakterisirt, und ist daher zum äußerst traurigen Ausdruck geschikt. Dieser Accord hat noch das ihm eigene Schickliche zu enharmonischen Ausweichungen. *)

Noch ein anderer uneigentlich benannter Septimenaccord ist der durchgehende;

*) S. Enharmonisch.

geb
Ba
sich
sonc
der
zur



Die
mach
oder
man
blini
lasse
A zu
sem
eine
von
auf
folg
war
zu
dem
wer
wol
zuf
Da

gehende; er kömmt vor, wenn der Bass und eine oder mehrere Stimmen sich bey einem liegenden Ton in Consonanzen durchgehend fortbewegen, der von den durchgehenden Bassnoten zur Septime wird. Z. B.



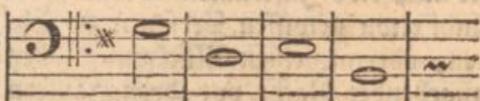
Die Septime wird hier nicht als Dissonanz behandelt, weil der ganze Accord gegen dem Fundamentalbass bloß durchgehend ist. Daber ist dieser und alle durchgehende Accorde in der Harmonie das, was die durchgehenden Töne in der Melodie sind. *)

Rameau giebt jedem Accord, der eine Septime in sich enthält, den Septimenaccord zum Grunde. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler dafür erkennen muß. Man sehe z. B. folgendes Exempel mit dem Rameauschen Grundbass. **)



Die Quarte bey der zweyten Note macht gegen die Quinte eine Secunde, oder umgekehrte Septime; aber Niemand, als Rameau und die, die ihm blindlings folgen, wird sich einfallen lassen, hier den Septimenaccord von A zum Grunde zu legen, da von diesem Grundton sich in der Harmonie eine verdoppelte Quarte befindet, wovon weder die eine noch die andere aufgelöset wird. Mit der None des folgenden Taktes hat es dieselbe Bewandniß; die Quinte, die wesentlich zu dem Grundaccord gehöret, kann zu dem Accord gar nicht angeschlagen werden. Wer fühlt nicht, daß sowohl die Quarte als None hier bloß zufällige Vorhalte vor der Terz und Octave seyen, worinn sie alsbald zweyter Theil.

aufgelöset werden, und daß die Grundharmonien des Exempels folgende simple Dreyklänge seyen?



Serenade.

(Poesie; Musik)

Ein Lied von einer besondern Art, das bestimmt ist einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt.

Die

*) S. Durchgang.

**) V. Generation harmonique. Ex. XXX.

Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt, und die Ausleger des Horaz merken an, daß in der Ode an die Lydia *) die Worte:

Audis minus et minus jam,
Me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?

auf eine solche Serenade sich beziehen, und daß die zwey letzten Verse vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen nannten sie sehr artig *παρακλαυσίθυρον*, welches so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen.

In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher, als bey uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheint sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart. In den Sitten, nach welchen ein Jüngling Scheue tragen muß, seine Liebe, oder auch bloß unschuldige Galanterie gegen ein Mädchen, die noch nicht die Seinige ist, durch eine Serenade an den Tag zu legen, ist schon etwas verdächtiges, oder wirklich unrichtiges.

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch bloß Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren, oder als einen Glückwunsch, bey angehender Nacht vor ihren Häusern aufführet, und die man insgemein im Deutschen Ständchen nennet.

Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruck natürlicher Weise vermehret.

Der Tonsetzer, der eine gute Serenade machen will, sie sey über einen Text, oder bloß für Instrumente, hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesanges zu befleißigen; mehr consonirend, als dissoni-

*) L. I. Od. 25.

rend zu setzen, und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freyer Luft die beste Wirkung thun.

Serenata.

(Musik.)

So nennet man in Italien eine besondere Art der Musik, worüber mir folgende Beschreibung von einem Freund mitgetheilet worden.

Die Serenate ist eine dramatisch vom Poeten abgehandelte Geschichte, oder andere Materie, welche, in Musik gesetzt, aufgeführt wird. Dies kann auf dem Theater oder im Zimmer geschehen. Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: 1) daß sie nicht mit Action, und nicht mit theatralischen Kleidungen, auch nicht mit abwechselnden Decorationen, zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführt wird; und 2) daß sie nicht so ausführlich und lang ist, als eine Oper, sondern gemeinlich nur aus zwey Abtheilungen besteht. Den Namen hat sie von der Zeit, wenn sie gemeinlich aufgeführt wird. Ist die Materie aus der Bibel: oder sonst aus der geistlichen Geschichte: so heißt sie Oratorium. Wenn, wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlich Weise, besonders in Italien, sitzen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehrere, welche zu singen haben, stehen auf, so lange als sie singen.

In den Werken des Metastasio findet man von allen Arten derselben, eigentlichen so wol als uneigentlichen, gute Beyspiele.

Sexte.

(Musik.)

Ist der sechste Ton der Tonleiter, oder ein Intervall von fünf diatonischen Stufen. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtones und der Tonart klein, groß und übermäßig. In der harten Tonart ist sie auf der Ober- und Untermediante der Ionica, und in der weichen auf der Ionica und Dominante klein, auf den übrigen Stufen groß. Die übermäßige kommt nicht in der Tonleiter vor, sondern entsteht, wenn die große Sexte noch durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöht wird; diese wird in der Umkehrung zur verminderten Terz, *) und kann daher nicht wol für eine Consonanz gehalten werden: die kleine und große

hingegen, wovon die erste aus der Umkehrung der großen, und die zweyte der kleinen Terz entsteht, sind ihrem Ursprunge nach Consonanzen, und gegen ihren Grundton allezeit consonirend. *) Außer der Terz ist kein Intervall von so vielfältigem Gebrauch in der Harmonie, als die Sexte: sie kommt bey jeder Verwechslung des Dreyklanges und des Septimenaccordes vor. Der zweystimmige Contrapunkt beruht fast bloß auf Terzen- und Sextenabwechslungen. **) Doch sind zwey kleine Sexten stufenweise nach einander im reinen Satz nicht wol erlaubt, weil sie insgemein einen unharmonischen Queerstand verursachen, wie bey a; besser sind die, wo beyde Stimmen nur um einen halben Ton fortschreiten, wie bey b:



In der Melodie ist der Sextensprung von einiger Schwierigkeit, und im strengen Styl gänzlich verboten. Wenn die Sexte ein Vorhalt der Quinte wird, so dissonirt sie, aber

nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Quinte, die an ihrer statt erwartet wird, und mit der sie eine Secunde ausmacht. Z. B.



Bey dem ersten Quartsextaccord des zweyten Beyspiels ist sowol die Sexte als Quarte consonirend, weil sie beyde zu dem Dreyklang von C, der zum Grunde liegt, gehören. Bey dem

darauf folgenden Quartsextaccord aber liegt der Dreyklang von G zum Grunde, wie dieses aus dem letzten Et 2 Beyspiel

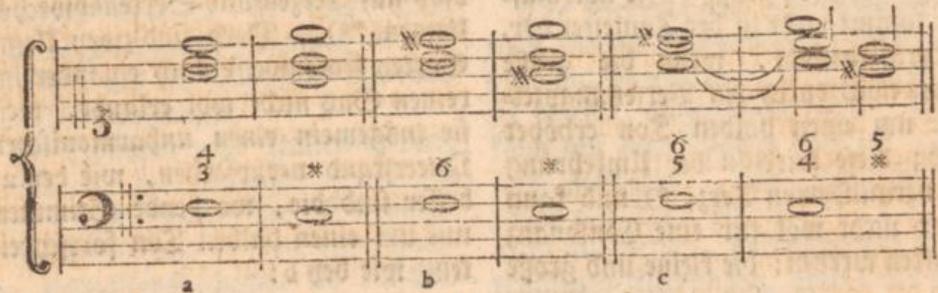
*) S. Terz.

*) S. Consonanz.

**) S. Zweystimmig.

Beyspiel erhellet, wo die Septime dem Dreyklang zugefüget wird: so wol Quart als Sexte sind hier dissonirende Vorhalte, jene vor der Terz, und diese vor der Quinte, worin auch ihre Auflösung geschieht. *)

Die übermäßige Sexte ist in ihrem Gebrauch weit eingeschränkter, als die große und kleine. Sie kömmt vor, wenn man in der weichen Tonart einen halben Schluß mit dem



Die übermäßige Sexte ist von so großem Volklange, daß zu vermuthen ist, daß man allezeit das Verhältniß 7 : 12, welches aus dem umgekehrten Verhältniß 6 : 7 **) entsteht, zu vernehmen glaube. Warum aber das Gehör bey der übermäßigen Sexte nachgiebt, bey ihrer Umkehrung, nämlich der verminderten Terz, aber nicht, rührt vermuthlich daher, weil die Sexte in einer gewissen Entfernung von ihrem Grundton liegt, und gegen ihn nicht so genau verglichen werden kann, als bey der verminderten Terz, die ihrem Grundton so nahe liegt, und in unserm heu-

terzquartenaccord in der Dominante der Tonica machen will, wie bey a, und die große Sexte, um den folgenden Accord desto nothwendiger, und die Octave, worin die Sexte tritt, desto piquanter zu machen, noch um einen halben Ton erhöht wird, wie bey b. Oft wird statt der Quarte auch die Quinte zu diesem Accord genommen, wie bey c; alsdenn ist die Quinte die zufällige None vom Fundamentalton. *)

tigen System insgemein nur eine reine Secunde, folglich gar nicht zu gebrauchen ist. Daher ist die übermäßige Sexte im contrapunctischen Styl, wo die Stimmen sich umkehren lassen müssen, gänzlich verboten; in der freyeren Schreibart aber ist sie von großer Schönheit, und oft von Ausdruck, wenn sie mäßig gebraucht wird. Sie tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. **)

Bey halben Cadenzen läßt man bisweilen in einer Stimme des vorletzten Accordes die große Sexte durchgehen, wie hier:



oder:



*) S. Quartsextaccord.

**) S. Consonanz; Terz.

*) S. None; Septimenaccord.

**) S. Uebermäßig.

Die hende Hauptnenen. sehr i re sey Zusatz außer

Er en lung die Te nomn dem; Sexte schaff bald d der vi sehe d hängt lungen den 2 sind. fehrun eine ? chung zum C da gel oder i mitten Da be nen C des 2 Kraft, verurj folglie Melod

Im haupt terval lichste verbot tungen fehlen

Die Franzosen haben diese durchgehende Sexte zu einer dissonirenden Hauptnote gemacht, und daraus einen Grundaccord formiret, den sie l'Accord de Sixte - ajoutée benennen. Daß dieser Grundaccord aber sehr überflüssig und eine bloße Chimäre sey, hat Herr Kirnberger in seinem Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes außer allen Zweifel gesetzt.

Sextenaccord.

(Musik.)

Er entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreyklanges, nämlich wenn die Terz desselben zum Grundton genommen wird; die Quinte wird alsdenn zur Terz, und die Octave zur Sexte: Von diesen wird nach Beschaffenheit der Umstände bald die Terz, bald die Sexte, bald die Octave in der vierten Stimme verdoppelt. Man sehe die dem Artikel Dreyklang angehängte Tabelle, wo diese Verdoppelungen bey dem Sextenaccord unter den Buchstaben h, i, k, ausgesetzt sind. Diese Verwechslung oder Umkehrung des Dreyklanges hat allemal eine Verminderung, oder Schwächung des vollkommenen Consonirens zum Grund, wird also vornehmlich da gebraucht, wo man die Octav, oder die Quinte in der Hauptstimme mitten im Zusammenhang nöthig hat. Da benimmt man diesen vollkommenen Consonanzen durch Verwechslung des Baßtones ihre befriedigende Kraft, hebt den Ruhepunkt, den sie verursachen würden, auf, und bringt folglich mehr Zusammenhang in die Melodie.

Im vierstimmigen Satz kommt es hauptsächlich darauf an, welches Intervall bey diesem Accord am schicklichsten verdoppelt werde, damit nicht verbotene oder unmelodische Fortschreitungen entstehen. Um hierin nicht zu fehlen, darf man nur darauf merken,

daß kein Leitton *) verdoppelt werden müsse; folglich kann weder bey dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, noch überhaupt bey dem Sextenaccord, wo der Baßton einen halben Ton über sich in den Dreyklang steigt, die Octave verdoppelt werden, weil bey Baßton als ein Leitton, nämlich als das Semitonium von dem folgenden Ton anzusehen ist. So kann auch keine Sexte oder Terz, die ein Leitton eines folgenden Tones ist, oder durch ein zufälliges Versetzungszeichen dazu gemacht worden, verdoppelt werden. In allen benannten Fällen würden entweder Octaven, oder sonst eine unsingbare Fortschreitung entstehen. Es sind aber so wol in der Dur- als in der aufsteigenden Molltonleiter nur zwey Stufen, auf denen der Sextenaccord einen natürlichen Leitton in sich begreift, nämlich wenn er auf der Septime, oder auf der Secunde der Tonica vorkommt. Im ersten Falle liegt der Leitton im Baße, im andern ist die Sexte dieser Leitton. Von diesem letzten Sextenaccord wird aber hernach noch besonders gesprochen werden. Alle übrigen Sextenaccorde auf den andern Stufen der Tonleiter sind ohne Leitöne, und vertragen daher jede Verdoppelung, wovon doch diejenige die beste ist, die in der Fortschreitung gegen die übrigen Stimmen nichts fehlerhaftes enthält, und am natürlichsten den Gesang befördert. Doch verdoppelt man bey keinem Sextenaccord ohne Noth die Octave in der Oberstimme, weil diese Verdoppelung in den äußersten Stimmen auch bey der vollsten Harmonie leer klingt.

Es kommt noch ein Accord vor, den unerfahrene für diesen Sextenaccord halten könnten, der aber ganz von ihm verschieden ist: nämlich wenn bey dem Terzquartaccord die Quarte

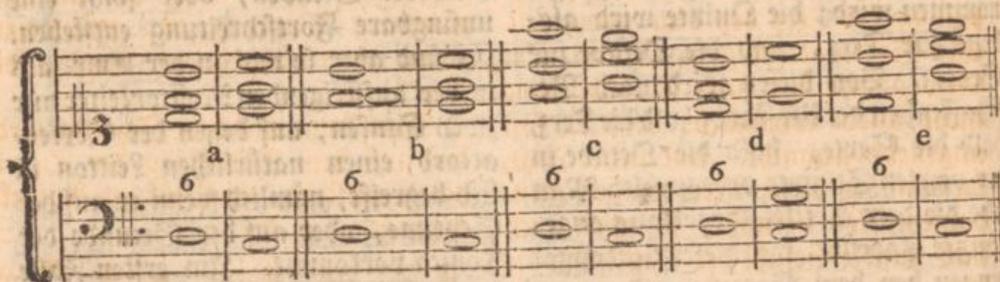
Et 3

wegge-

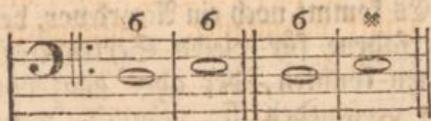
*) S. Leitton.

weggelassen wird, welches fürnehmlich geschieht, wenn die Quarte nicht vorhergelegen hat, so bleibt ein Sextenaccord, den die Franzosen l'accord de petite-Sixte nennen, übrig. *) Weil dieser nicht aus dem Dreyklang, sondern aus dem Septimenaccord entsethet, wenn nämlich die Quinte desselben zum Baßton genommen wird, so muß man ihn von dem eigentlichen Sextenaccord wol unterscheiden. Er kömmt nur auf der zweyten Stufe der Tonica vor, und besteht allezeit aus der kleinern Terz und großen Sexte, die gegen einander den Triton, oder die falsche

Quinte ausmachen, der aufgelöst werden muß. Daher sind sowohl Terz als Sexte bey diesem Accord Intervalle, die nicht verdoppelt werden sollten; die Terz, weil sie die Septime vom Fundamentaltone, und die Sexte, weil sie das Subsemitonium modi ist: Demohngeachtet wird die Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicher Weise unter sich zu geben, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht verdoppelt ist, fast allezeit über sich, wie bey a. In folgendem Beyspiel ist daher die Behandlung dieses Accordes bey d und e der bey a, b und c vorzuziehen.



Weil der eigentliche Sextenaccord, der die erste Verwechslung des verminderten Dreyklanges ist, gerade so, wie der beschriebene aussieht, und dieselben Intervalle zu haben scheint; so ist nöthig, daß man auch diese beyde wol unterscheidet, welches leicht ist, wenn man nur auf die Fortschreibung der Harmonie Acht hat. Dieser gehört in den Durton der Untersecunde seines Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Tonica oder dessen ersten Verwechslung; jener hingegen gehört in den Mollton der Unterquarte des Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Dominante. S. B.



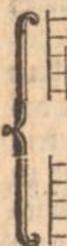
*) Man sehe die hernach stehende Beyspiele in Noten.

Bey dem ersten findet die Verdoppelung der Sexte gar nicht statt; bey dem zweyten kann so wol Terz als Sexte und Octave verdoppelt werden.

Zu dem uneigentlichen Sextenaccord kann auch der übermäßige gerechnet werden, weil er ebenfalls aus der dritten Verwechslung des Septimenaccords entsethet, und derselben Behandlung fähig ist. Er kömmt nur auf der sechsten Stufe der Molltonart nämlich auf der kleinen Sexte vor, und führt, indem die übermäßige Sexte einen halben Ton über sich, und der Baßton einen halben Ton unter sich geht, zu dem Accord der Dominante. *) Die Sexte als ein vorzüglicher Leitton in diesem Accord kann daher nicht verdoppelt werden; sondern nur die Terz, oder die Octave; doch muß die verdoppelte Octave nicht

*) S. den vorhergehenden Artikel.

nicht
liege
nisse:
schla

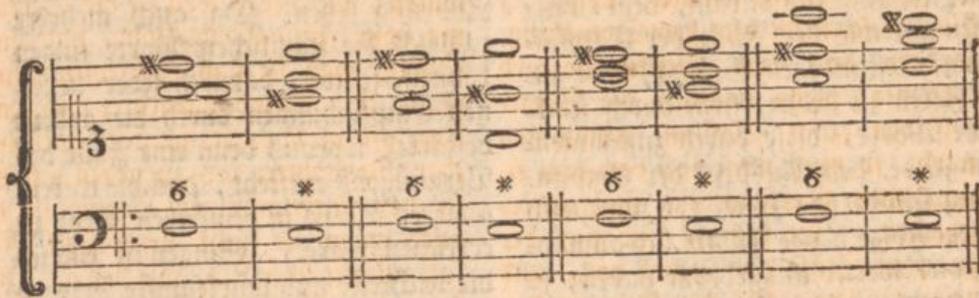


Bey
lung
errin
pelu
eben
Gen
nich
ange
da n
dam
das
hier
dure
selbe
trag
nur

mäß
zügl
der
ober
hier
dar
viel
ten
ma
von
übe
glei
Flü
De
die
lieg
ger

nicht über, sondern unter der Sexte liegen, wegen des harten Verhältnisses der verminderten Terz. Man schlägt aber oft, statt der Verdoppe-

lung, die Quarte, weil sie im Grunde zu diesem Accord gehört, dazu an. Daher sind alle folgende Behandlungen dieses Accords in ihrer Art gut.



Bei der ersten und letzten Behandlung dieses Beyspiels ist eben das zu erinnern, was wir von der Verdoppelung der Terz bey dem uneigentlichen Sextenaccord gesagt haben. Die Gewohnheit hat diese Verdoppelung nicht allein erträglich, sondern fast angenehm gemacht. Und in der That, da man bey diesen Accorden den Fundamentaltone vermischt, so wird auch das dunkle Gefühl der Septime, die hier zur consonirenden Terz wird, durch den angenehmen Wohlklang derselben ganz ausgelöscht, und wir vertragen ihre Verdoppelung gerne, wenn nur eine davon unter sich geht.

Der uneigentliche und der übermäßige Sextenaccord schiken sich vorzüglich zu den Fragcadenz; *) von der Absicht des eigentlichen, haben wir oben gesprochen. Wir haben aber hier noch eine wichtige Anmerkung darüber zu machen. Nämlich, so vielfältig sein Gebrauch in allen Arten der Musik ist, so behutsam muß man doch mit ihm bey Duetten, die von einem Bass begleitet werden, und überhaupt bey zwey hervorstechenden gleichen Begleitungsinstrumenten, als Flöten, Hoboen u. d. gl. verfahren. Denn wenn die Sexte in der ersten, die Terz aber in der zweyten Stimme liegt, so machen beyde Stimmen gegen einander eine Quarte, die, in

*) S. Recitativ.

zwey hervorstechenden Stimmen oder Instrumenten, zumal wenn sie frey angegeben wird, von der unangenehmsten Wirkung ist, geschweige, wenn deren mehrere auf einander folgen. *)

Man kann mit dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, ein Stück im Aufstakt anfangen. Z. B.



aber kein Stück kann mit dem Sextenaccord beschließen, weil man nach ihm allezeit noch etwas folgendes erwartet.

S i n g e n.

Das Singen, von dessen Ursprung wir bereits anderswo gesprochen haben, **) hat ohne Zweifel die Erfindung und allmähliche Vervollkommnung so wol der Dichtkunst, als der Musik veranlasset. Anfänglich hat-

Et 4

*) S. Duett.

**) S. Gesang.

ten diese beyden Künste keinen andern Zweck, als das Singen, wozu der Mensch in gewissen Umständen durch seine Empfindung eingeladen wird, zu vervollkommen; beyde arbeiteten eine Zeitlang bloß darauf, dem kunstlosen nur aus der Fülle der Empfindung entstandenen Gesang, eine gute Form zu geben, jene durch schickliche Worte, diese durch zusammenhangende, dem Ausdruck der Empfindung schildernde Töne. Ob nun gleich in der Folge beyde Künste sich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, so ist doch noch ist das Singen der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst. *) Es scheint zwar, daß viele die sogenannte Vocalmusik nur als einen Nebenzweig dieser Kunst ansehen, und man arbeitet an viel Orten zehnenmal mehr für die Instrumentalmusik, als für das Singen. Dieses beweist aber nichts anders, als daß hier, wie in andern Dingen, das Vorurtheil die Menschen verleitet, die Bahn der Natur zu verlassen und Nebensachen zur Hauptsache zu machen.

Das Singen ist unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige, was sie hervorbringt, eine Nebensache ist. Gewiß ist die Gabe zu singen, ein wohlthätiges Geschenk der Natur, das vorzüglich verdiente, durch Geme bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dienet, die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrücklichste Weise zu äußern. Auch bloß der leichtere Gesang, der zum gesellschaftlichen Vergnügen ertönet, hat sehr schätzbare Wirkung; weil dadurch jedes gesellschaftliche Gefühl auf die angenehmste Weise unterhal-

*) S. Lieb.

ten wird. Worte, die für sich nur einen schwachen Eindruck machen würden, können, wenn sie gesungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Versammlung in Rührung setzen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte singen können, so wird dadurch jeder in seinen Empfindungen durch die andern bestärkt, woraus denn eine Fülle des Vergnügens entsteht, das durch kein anderes Mittel in demselben Grad zu erreichen wäre. Singen ist endlich die leichteste und wirksamste Arznei gegen alle Bitterkeiten des Lebens. Eine betrübte Person kann durch eine sanfte Singstimme völlig wieder ausgerichtet werden.

Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranstaltung der schönen Künste, ist unstreitig. Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst, denn diese hat zuerst Anleitung gegeben, Instrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen suchte. Hat man es nun auf den Instrumenten so weit gebracht, daß man durch diese bloßen Töne so viel Leidenschaftliches ausdrücken kann, wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrückt werden können, da es noch die Worte zu Hülfe nimmt, und den Gegenstand nennt, der die leidenschaftlichen Töne verursacht? Ob nun gleich jeder Mensch singen kann, so singt doch einer vor dem andern besser, nachdem die Stimme des einen vor dem andern an Annehmlichkeit und Leichtigkeit einen Vorzug hat, und nachdem sie mehr geübt ist, und der Sänger einen bessern Vortrag hat. Daher ist aus dem Singen eine weitläufige Kunst geworden, die die Regeln eines guten Vortrages an die Hand giebt. Denn da das Hülfsmittel der Sprache die Gegenstände der Empfindung schildern kann, welches die Instrumente allein nicht thun können,

Könne
Musik
sonde
zu E
das
geben
strum
nenne
sowol
Zeich
in der
trage
nicht
den
se m
Stim
wona
ein g
sich
guter
chen.
schm
bung
aus
chen,
te,
aber
zwek
ten f
dami
len,
unvo
drige
sie v
das
den
keit,
diese
geme
den;
Wor
spiel
ger
dern
tigke
nich
so v
drul
sein
über

können, so ist das Singen mit der Musik nicht allein verbunden worden, sondern hat dadurch die Veranlassung zu Erfindung von Kunstformen, wo das Singen die Hauptsache ist, gegeben, welche zum Unterschied der Instrumentalmusik die Vocalmusik genennet wird. Daber ein Sänger sowol als ein Instrumentist dieselben Zeichen der Musik lernen, und sich in denselben Regeln eines guten Vortrags üben muß; doch muß dieses nicht so weit gehen, daß er sich nach den Instrumenten bilde, sondern diese müssen sich vielmehr nach seiner Stimme bilden. Das vornehmste, wonach ein Sänger streben muß, ist ein guter Geschmak; diesen muß er sich gleich anfangs durch Anhörung guter Singstücke eigen zu machen suchen. Hat er erst einen guten Geschmak, denn kann er zu seiner Uebung sich allerhand Schwierigkeiten aus Instrumentalstücken geläufig machen, damit er eine Fertigkeit erhalte, alles ohne Zwang vorzutragen; aber auch nur zu diesem einzigen Endzweck; denn aus diesen Schwierigkeiten sein Hauptgeschäfte machen, und damit nur Bewunderung erregen wollen, heißt die Stimme zu einem sehr unvollkommenen Instrument erniedrigen, und den Hauptvorzug, den sie vor allen Instrumenten hat, auf das Herz zu würken, gänzlich aus den Augen setzen. Jede Schwierigkeit, sie sey noch so groß, kann auf diesem oder jenem Instrument nachgemacht und besser nachgemacht werden; aber mit Ausdruck gesungene Worte kann kein Instrument nachspielen. Hier bleiben für den Sänger Schwierigkeiten von einer andern Art übrig, wozu die bloße Fertigkeit der Stimme allein noch lange nicht genug ist; Schwierigkeiten, die so vielfältig sind, als es der Ausdruck ist. Jeder Ausdruck erfordert seinen eigenen Ton der Stimme, und überhaupt seinen besondern Vortrag.

So verlangen zornige Worte einen trozigen Ton, und einen abgestoenen, ohne alle Manieren nachdrücklichen Vortrag; zärtliche Worte hingegen einen sanften, einschmeichelnden Ton, und nach dem Grade der Zärtlichkeit, einen ziehenden und manierlichen Vortrag. Ein klagender unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, dringt bey rührenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besitzen, selten oder gar nicht gegeben. So kann ein ausdrucksvoller Ton der Stimme einem Gesang, der in dem Munde eines andern Sängers von wenigem Ausdruck seyn würde, das höchste Leben geben, obgleich beyde denselben Gesang vortragen würden. Der Sänger befleissige sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren; denn der gute Geschmak verlangt Zierrathen; er suche vornehmlich die verschiedenen Arten der Triller rund und deutlich zu machen, und sie mit Geschmak und Ueberlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hieher, in so fern sie von der Art sind, daß der Tonsetzer sie nicht hingeschrieben und sie der Willkühr des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruck des Ganzen zu vergessen; denn dadurch wird sein Vortrag jedem Zuhörer von Geschmak unausstehlich. Er mache es, wie der gute Baumeister, der die Menge und die Art der Zierrathen nach dem Charakter des Ganzen anbringt, nämlich so, daß das Ganze dadurch nicht verstellt, sondern dadurch nur reizender wird. Eine Ariette von leichtem und fröhlichen Inhalt verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstück hingegen fast gar keine, u. s. f. Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmak gelegt, so

wie in der Gelehrsamkeit die manierliche Schreibart. Veränderungen der Melodie, nämlich wo ganze Sätze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdenn gut seyn, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdrucks in der Melodie ersetzt, und es folglich besser versteht, als der Tonsetzer. Da dieser Fall selten ist, zu geschweigen, daß der Sänger bey solchen Auszierungen die Harmonie in seiner Gewalt haben, und selbst ein Tonsetzer seyn muß, so kann es nicht fehlen, daß solche Variationen ofte von dem übelsten Erfolg sind, und etwas ganz anders sagen, als der Tonsetzer gewollt hat. Diese Sucht zu variiren ist den Operacomponisten zu statten gekommen, und hat die Passagen eingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichtsbedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variiren, und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschicklichkeit zeigen kann, da es in der That eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige bloß das Ohr ergötzende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und scheltigte Geschmack hat heut zu Tage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehöret, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowol, als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bey uns bald in eine völlige Ländley ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Castraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmacks zu erkennen, und ihren Modenkram für ächte Schönheiten der Kunst zu halten.

Man muß sich wundern, daß in den Büchern, die zur Singkunst Anleitung geben, wenig oder gar nichts sich auf den Ausdruck beziehendes gelehret wird, da dieses doch hauptsächlich dasjenige ist, wodurch die

Stimme sich vor allen Instrumenten am meisten auszeichnen kann. Man lernt dem Sänger bloß die Noten, Manieren und Passagen zc. Toß hat hin und wieder in seiner Anleitung zur Singkunst mögliche Anmerkungen über den Vortrag, wenn er Ausdruck haben soll, gemacht, und jeder Sänger sollte sie auswendig wissen. Daß der Sänger nicht mitten in einem Wort Athem holen, und daß er die Worte deutlich aussprechen müsse, versteht sich zwar von selbst, dennoch wird häufig hiewider gelehret. Dieses ist nirgends so unangenehm, als in Recitativen, wo, wenn man die Worte nicht versteht, man aus der ganzen Musik nichts machen kann. Da das Recitativ bloß für die Singstimme gemacht ist, und auf keinem Instrument gespielt werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und singend sprechen; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag darnach einrichten; er muß die nachdrücklichsten Worte und die nachdrücklichste Sylbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruck legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede muß er durch schickliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehöret zur Deutlichkeit des Vortrags, aber es muß immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaftlichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindere und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier bloß von dem Sänger ab, der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versetzt, die die Worte ausdrücken, statt einer ruhrenden Sprache,

Ep
ben
brin
Lang
auch
ger
Rec
kom
scha
in s
C
schö
was
gele
digu
und
dene
Ma
Er
Wa
im
schl
Zier
still
enzi
gen
te,
eine
sie
über
kam
gan
Lied
und
sing
schö
nich
sie
unt
der
des
de,
u. t
gen
auf
als
Be
Ru
fin

Sprache, der kein Mensch widerstehen kann, eine Mißgeburt zur Welt bringt, und seinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vorgetragen werden; aber das Recitativ ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton derselben in seiner Gewalt hat.

Es ist nicht zu läugnen, daß eine schöne Stimme viel wieder gut macht, was am Vortrag fehlet. Dem kunstgelehrten Sänger gilt diese Entschuldigung nichts; aber dem Liebhaber und fürnehmlich dem Frauenzimmer, denen die Natur vorzüglich vor den Männern eine schöne und dauernde Stimme gegeben hat, sollte diese Wahrheit eine Anreizung seyn, sich im Singen zu üben, und ihrem Geschlechte dadurch eine der größtenzierden zu geben. Die einsamen und stillen Berrichtungen, die das Frauenzimmer hat, sind ihnen zum Singen so bequem, daß man glauben sollte, der Schöpfer hätte ihnen darum eine so schöne Stimme gegeben, weil sie die Bequemlichkeit haben, sie zu üben und zu nutzen. Wie angenehm kann sich ein Frauenzimmer einer ganzen Gesellschaft durch ein einziges Lied machen, das sie mit Anstand und einer mäßigen Geschicklichkeit singt? Wie leicht vergift man beym schönen Gesang, daß die Sängerin nicht schön ist, und wie leicht kann sie dadurch sich eine ganze Gesellschaft unterwürfig machen? Ein Lied von der Tugend, von den Glückseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, u. d. gl. aus dem Munde eines tugendhaften Frauenzimmers würde auf manchen Menschen mehr wirken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren.

Das Singen hat auch noch den Nutzen, daß man die Worte, die man singt, weit eher behält, als die man

blos liest; denn durch das Singen dringen die Worte desto tiefer ins Herz: daher die Alten alle ihre Lehren und Tugendssprüche in Verse brachten, und sie sangen. Ueberhaupt war bey den Alten das Singen in großem Ansehen; ihre größten Festtage wurden mit Singen zugebracht.

S i n g e n d.

(Musik.)

Es ist für den Tonseser eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu sezen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stücks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonseser hierin glücklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können: Haffe und Braun haben darum so singend sezen können, weil sie selbst große Sänger waren. Hat die Natur ihm eine reine Stimme versagt, so muß er wenigstens, alles was ihm vorkommt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken, und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu sezen, im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstück diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.

Man

Man pflegt über Stücke, die etwas Urienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch cantabile zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrags, die der Singstimme nicht angemessen sind.

Singstimme.

(Musik.)

So benennt man in der Vocalmusik diejenige, oder diejenigen Stimmen, *) die gesungen werden. Durch die Singstimme wird die Instrumental- von der Vocalmusik unterschieden.

Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaftig leidenschaftlichen Tones, der so mannichfaltig ist, als es mannichfaltige Leidenschaften giebt; und fürnehmlich wegen der Bequemlichkeit mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so großen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstücken, wo sie vorkommt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen. Wer daher eine vollkommen gute Singstimme setzen kann, kann das Vornehmste in der Musik. So leicht dieses aber zu seyn scheint, wenn man eine Graunische Singstimme ansieht, so viel Schulen müssen doch vorher durchgegangen werden, ehe man die Kunst so in seiner Gewalt hat, daß man den Zwang der Worte nicht mehr fühlet, und sie in einem fließenden leichten Gesang auszudrücken im Stand ist, der dieselbe rhythmische Abtheilung, und denselben Ton und Charakter habe, die in den Worten liegen. Wer nicht selbst singen kann, und von Natur

*) S. Stimme.

einen fließenden schönen Gesang und seines Gefühl hat, ob er gleich Concerte, Fugen und Contrapunkte zu machen im Stande seyn würde, der ist zur Singcomposition untüchtig. Seine Singstimme wird eher das Ansehen eines Solfeggio zur Uebung, als eines leidenschaftlichen Gesanges haben, und seine Melodie entweder steif oder gemein seyn. Zur Singstimme taugt nur fließender, ausdrucksvoller, mit den Worten übereinstimmender Gesang; dies aber ist nicht Jedermanns Sache. Wer darin glücklich seyn will, muß außer den Künsten des Sanges das Singen selbst wie Braun und Haffe völlig in seiner Gewalt haben. Außer dem aber wird eine gute Kenntniß der Sprache, der Prosodie und der metrischen Einrichtung des Textes erfordert. Denn es ist ungemein anstößig, wenn auch nur hier und da in einzeln Stellen die metrische und rhythmische Beschaffenheit des Gesanges der, die im Texte liegt, widerspricht. Im folgenden Artikel wird dieses ausführlicher gezeigt.

S i n g s t ü k.

Diesen Namen giebt man allen Tonstücken, worin eine oder mehrere Singstimmen vorkommen, sie mögen von Instrumenten begleitet seyn, oder nicht. Die Singstimme ist in diesen Stücken die Hauptstimme, auf welche der Tonsetzer sein ganzes Augenmerk richten muß. Aber nicht jedem ist es gegeben, in Singstücken glücklich zu seyn; am wenigsten denen, die selbst nicht singen können, noch das Singende in ihrer Gewalt haben. Denn hier kommt es nicht bloß auf harmonische Kenntnisse und auf den reinen Satz allein an, nicht bloß auf Erfindung und richtige Anordnung mancher Sätze, damit sie ein wohlklingendes Ganzes ausmachen, nicht auf

auf
te, f
Gesch
Alles
comp
einen
ren si
muß
same
schaf
er mi
chen
jede
durch
sie be
Stan
Gem
über
entde
sang
zu ei
werd
Fort
der
erzeu
regelt
Wor
thun
mene
wort
von
schon
den n
Inst
ergöt
Stül
Phan
ist ur
als b
ten.
Vera
ande
nes
comp
tel a
des
tigen
se für
liche
mag

auf künstlich angebrachte Contrapunkte, sondern auf einen mit Kunst und Geschmak gesetzten fließenden Gesang: Alles, wodurch ein Instrumentalcomponist sich hervorthun kann, ist einem Singcomponisten, der uns rühren soll, noch nicht hinlänglich. Er muß überdem ein vorzüglich empfindsames Herz haben; das allen leidenschaftlichen Eindrücken offen steht; er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften seyn, in so fern jede sich durch ihren eigenen Ton und durch die Gemüthsbewegungen, die sie hervorbringt, äußert; er muß im Stande seyn, diesen Ton und jede Gemüthsbewegung in den Worten, über welche er setzen soll, genau zu entdecken, und so deutlich in dem Gesang auszudrücken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Satz, keine Fortschreitung, kein Ton befindlich, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, da stehe, die überdem ein regelmäßiges Ganzes sey, dem die Worte nicht den geringsten Zwang anthun; er muß auch noch ein vollkommener Deklamator seyn, und Hauptworte von Nebenworten, Hauptsätze von Nebensätzen mit ihren Unterarten schon in der Aussprache zu unterscheiden wissen. So viel wird von einem Instrumentalcomponisten, der auch ergötzen kann, wenn er in seinen Stücken bloß einer schwärmerischen Phantasie folgt, nicht gefodert. Es ist ungleich schwerer, für das Herz, als bloß für die Einbildung zu arbeiten. Diese fängt bey der geringsten Veranlassung, bey ein paar auf einanderfolgenden Accorden, Feuer; jenes will gerührt seyn. Dem Singcomponisten werden zwey Hülfsmittel an die Hand gegeben, die ihm, sich des Herzens seiner Zuhörer zu bemächtigen, mächtiglich unterstützen. Diese sind: die Worte, und die menschliche Stimme. Jedes für sich vermag oft schon viel über das mensche-

liche Herz; thut nun noch der Tonsetzer das Seinige, so wird ihm Niemand ungerührt zuhören: kein Herz wird den Eindrücken widerstehen können, die der Zusammenfluß der Worte, des Gesanges, der menschlichen Stimme, und der harmonischen Begleitung macht.

Wie es scheint, werden zu einem vollkommenen Singstück, es sey welcher Art es wolle, folgende Stücke erfordert.

1) Es muß ohne Rücksicht auf den Ausdruck einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist. Ernsthaft im Kirchenstyl, glänzend im Kammerstyl, und affektivoll im Theaterstyl.

2) Die Singstimme oder Singstimmen müssen den Hauptgesang führen, in denen sich die vorzustellende Leidenschaft vorzüglich schildert. Wird dieser Gesang von Instrumenten begleitet, so muß er niemals durch diese verdunkelt werden, sondern sie müssen ihm nur zur Unterstützung dienen. *)

3) Unter den begleitenden Instrumenten sowol als in der Art der Begleitung, muß nach dem Ton der vorzustellenden Leidenschaft eine geschickte Auswahl getroffen werden.

4) Taktart, Bewegung und Rhythmus müssen mit der Gemüthsbewegung, die die Leidenschaft erzeugt, übereinstimmen. Es versteht sich, daß die Worte auch danach eingerichtet seyn müssen.

5) Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höhern und tiefern Töne, der steigenden oder sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach seyn, damit die Worte nicht zerrissen werden.

6) Die gewöhnliche Ausdahnung der menschlichen Stimme muß in den Singstimmen nicht überschritten werden,

*) S. Rippenstimmen.

den, es sey denn, daß man für Stimmen schreibe, die über die gewöhnliche Ausdähnung hinausgehen.

7) Daneben muß ein Singstück nach Beschaffenheit des Ausdrucks voll von sanfter oder frappanter Modulationen, Abwechslungen des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen, immer unterhaltend, singend, aber nicht gemein, mit Kunst gewürzt, harmonisch richtig, und ohngeachtet des Zwanges der Worte, ein vollkommenes und regelmäßiges Ganze seyn.

Was zum Ausdruck der Singstücke gehöre, davon ist schon an einem andern Ort gesprochen worden. *)

Man theilet die Singstücke in solche ein, worin nur bloß eine Singstimme den Hauptgesang führet; dergleichen sind Lieder, die oft auch ohne alle Instrumentalbegleitung sind, die Arien und Recitative; und in solche, wo mehrere Stimmen zusammen singen, die wiederum in solche abgetheilt werden können, wo die Stimmen gegen einander concertiren, als Duette, Terzette u. d. gl. und in solche, wo die erste Singstimme den Hauptgesang hat, und von den übrigen begleitet wird, dergleichen sind Choräle, einige Motetten und Chöre. Von der Einrichtung dieser besondern Arten der Singstücke aber ist in ihren Artikeln gesprochen worden.

S i n n b i l d .

(Zeichnende Künste.)

Ist ein sichtbares Bild, das außer der unmittelbaren Vorstellung, die es erweket, noch eine andre allgemeine Bedeutung hat. Nämlich in den zeichnenden Künsten vertritt das Sinnbild die Stelle der Allegorie, des Gleichnisses, des Beyspiels, der Vergleichung oder der Metapher in der Rede; und drückt etwas allgemeines durch das Besondere aus. Viel Sinnbilder sind allegorisch; aber sie

*) S. Ausdruck S. 148, und Melodie.

sind es nicht nothwendig, und deswegen muß das Sinnbild überhaupt nicht mit dem allegorischen Bilde verwechselt werden.

Man kann demnach jedes Gemäld, oder überhaupt jedes Werk der zeichnenden Künste, in so fern es dienet, etwas allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das Bild der Pallas, das ursprünglich eine vermeynte Gottheit vorstellte, ist nun ein Sinnbild der Weisheit. Die Abbildung eines Marcus Curtius, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, konnte ehemals die Vorstellung einer besonderen, wahrhaften, oder vorgegebenen Geschichte seyn; ist wäre sie das Sinnbild eines für die Errettung seiner Mitbürger sich selbst aufopfernden Patrioten. Da wäre sie ein Beyspiel.

Also dienen überhaupt die Sinnbilder dazu, daß sie die zeichnenden Künste in gewissen Fällen zu einer Sprache machen, die allgemeine Begriffe ausdrückt, ob sie gleich ihrer Natur nach nur Begriffe von einzeln, oder individuellen Dingen erweken können. Aus dem, was wir im Artikel Allegorie gesagt haben, erhellet hinlänglich, wie die eigentliche Allegorie von dem Sinnbild unterschieden ist, und warum jede Allegorie ein Sinnbild, aber nicht jedes Sinnbild eine Allegorie ist. Achilles, als das Bild eines kühnen und hitzigen Helden, Pylades, als das Bild eines getreuen Freundes u. d. gl. sind keine Allegorien, aber Sinnbilder.

Sie werden also überall gebraucht, wo die zeichnenden Künste allgemeine Vorstellungen erweken sollen. Die Alten haben sie auf ihren Münzen, geschnittenen Steinen, auf ihren Gefäßen und Geräthschaften an Gebäuden vielfältig angebracht. Es ist allerdings eine löbliche Bemühung, die zeichnenden und bildenden Künste dazu anzuwenden, daß Dinge, die wir zu unsrer Nothdurft täglich brauchen, wie

wie das Geld, die mancherley Geräthschaften, und unsre Wohnungen, etwas an sich tragen, das nützliche allgemeine Begriffe täglich in uns erneuere. Hätten die Griechen Taschenuhren gehabt, wie wir, so würden sie dieselben unfehlbar nicht bloß wie jetzt geschieht, mit unbedeutenden Zierrathen, sondern mit allerhand Sinnbildern verschönert haben. *) Hieraus erkennet man also die Natur und den Gebrauch der Sinnbilder.

Es ist also in den zeichnenden Künsten eine wichtige Frage, wie man Sinnbilder erfinde, und wie eine besondere Sache zum Sinnbild könne gemacht werden? Dieses ist eigentlich das, was die sogenannte Iconologie lehren sollte. Die Erfindung der Allegorie in zeichnenden Künsten, wovon wir an seinem Orte gesprochen haben, ist nur ein Theil davon. Das, was wir in verschiedenen andern Artikeln über das Bild, das Gleichniß, das Beyspiel, und die Vergleichung überhaupt angemerkt haben, müßte für die Iconologie besonders auf die zeichnenden Künste angewendet werden. **)

Es kommt hier auf zwey Hauptfachen an, nämlich auf die genaue, aber dabey sinnreiche, oder reizende Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, und auf das Mittel das Allgemeine in dem Besondern merkbar zu machen. Es ist nicht genug, daß man einsehe, der zwischen der Wollust und der Tugend stehende Herkules, könne, als ein vollkommen ähnliches Bild eines edlen und tugendhaften Jünglings, der einen rühmlichen Entschluß wegen der Wahl seiner Lebensart faßt, gebraucht werden. Man muß auch gewiß seyn, daß der, welcher das Sinnbild sieht, es verstehe.

*) S. Künste S. 69 f. u. 76 f.

**) S. Aehnlichkeit; Bild; Beyspiel; Gleichniß; Vergleichung.

Ueber die Aehnlichkeit haben wir bereits hinlänglich gesprochen; *) die allgemeine Bedeutung verständlich zu machen, ist eine Sache von großer Schwierigkeit. Wo man sich der Schrift bedienen kann, wie auf Münzen, Kupferstichen und bey andern Werken, da fallen die meisten Schwierigkeiten weg; weil oft ein einziges Wort hinlänglich ist, die Deutung anzuzeigen. **) Wo dieses sich nicht schicket, da hat die Sache große Schwierigkeit. Die Allegorie, wenn sie glücklich genug erfunden ist, leitet natürlicher Weise auf die Bedeutung. Doch muß der Ort, wo sie angebracht wird, oder andere Nebenumstände dazu behülflich seyn. Ein Gemälde, darauf nichts, als eine Rose vorgestellt wird, kann Niemand auf die Gedanken bringen, daß es eine allgemeine Deutung haben soll. Aber ein Kind, das neben einem Rosenstrauch stünde und weinete, dabey eine Mutter, die dem Kind etwas ernstliches sagte, würde die Vorstellung sogleich zum Sinnbild machen. Die Deutung desselben Bildes aber kann verschieden seyn. Es kann dienen, die Lehre zu sagen; man soll nicht ohne Vorsicht nach jedem scheinbaren Guten greifen; es kann aber auch den Sinn des französischen Sprüchworts: nulle rose sans épine, ausdrücken. Für jenen Fall schickte sich das weinende Kind, mit der warnenden Mutter, um die Bedeutung zu bestimmen; für diesen aber, müßte man schon einen Jüngling, und einen lehrenden Philosophen dazu mahlen; weil das Kind die wichtigere Lehre noch nicht fassen kann.

Ich muß mich, da die allgemeinen Grundsätze, zu verständlicher Deutung der Bilder, noch fehlen, mit Beyspielen behelfen, um nur überhaupt begreiflich zu machen, wie die Sache

*) S. Aehnlichkeit.

**) S. Aufschrift.

Sache zu erhalten sey. Hieber gehören auch ein paar Anmerkungen, die wir über das moralische Gemälde, das im Grund auch ein Sinnbild ist, gemacht haben. *) Will man das Beyspiel zum Sinnbild erheben, so muß man suchen, das Individuelle der Vorstellung, so viel möglich von dem Gemälde zu entfernen; damit man sogleich merken möge, das Bild stelle keinen besondern Fall vor. Wenn z. B. die Personen gar nicht, oder doch nach gar keiner bekannten, weder alten noch neuen Art gekleidet sind, so giebt dieses schon eine Vermuthung, das Bild habe eine allgemeine Bedeutung. Und dergleichen Mittel giebt es noch mehr; wenn nur ein Mann von Genie das Bild behandelt. So kann bisweilen ein Zusatz irgend einer allegorischen Person, die unter wirkliche handelnde Personen gesetzt wird, sogleich anzeigen, daß der Mahler nicht eine Historie, sondern eine Moral hat mahlen wollen.

Aber wir können uns hierüber nicht weiter ausdehnen, und wollen nur noch über den Werth der Sinnbilder anmerken, daß es dabey gar nicht darauf ankomme, daß sie hohe, oder wenig bekannte Begriffe und Lehren ausdrücken. Die Wichtigkeit muß hier nicht durch die Seltenheit, oder das Neue und Hohe, sondern durch die Brauchbarkeit bestimmt werden. Es giebt sehr gemeine, sehr leichtfaßliche Wahrheiten und Lehren, wie z. B. die meisten sind, die durch ganz bekannte Sprüchwörter ausgedrückt werden; die eine weit größere Wichtigkeit und Brauchbarkeit haben, als manche nur durch großen Scharfsinn, oder tiefe Wissenschaft zu entdeckende, und auch schwer zu fassende Wahrheit. Wir erwarten von den Künstlern eben nicht Aufklärung des Verstandes, sondern wirksame Erinnerungen an ganz bekannte, aber sehr nützliche Wahrheiten; nicht neue Be-

*) E. Moral, moralisches Gemälde.

griffe, aber tägliche und lebhaftere Erinnerung der wichtigsten uns schon genug bekannten Begriffe. Es war darum ein sehr guter Einfall den unser geschickte Historienmahler Kohde hatte, gemeine Sprüchwörter sinnbildlich zu zeichnen, wovon sein Bruder, der Kupferstecher, verschiedene herausgegeben hat.

Sinngedicht; Epigramma.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht, darin der Dichter merkwürdige Personen, oder Sachen nicht umständlich, sondern gleichsam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem besonderen und seltenen Licht zeigt. Die eigentliche Art dieses Gedichtes hat unser Lessing zuerst aus Betrachtung seines Ursprunges mit gehöriger Genauigkeit bestimmt. *) Es scheint nämlich aus den Aufschriften auf Denkmäler entstanden, wenigstens dadurch veranlaßt worden zu seyn. Wie nun Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Personen, oder Sachen gesetzt werden, über deren besondere und seltene Beschaffenheit insgemein eine kurze Aufschrift die nöthige Auskunft giebt; so ist das Sinngedicht ein ähnliches poetisches Monument, das wir mit einem einzigen Blick übersehen. Das bekannte Distichon:

Infelix Dido! nulli bene nupta marito:

Hoc pereunte fugis; hoc fugiente peris.

bringt uns die berühmte Dido, als ein außerordentliches Beyspiel einer durch Heyrath unglücklichen Person vor Augen, und zeigt in ein paar Worten, worinn das Seltene ihres Schicksals

*) In seinen Anmerkungen über das Epigramma, im ersten Theil seiner vermischten Schriften, der 1771 in Berlin herausgekommen ist.

Schicksals bestanden habe. Der erste Vers ist gleichsam die Statue, oder das Denkmal, das uns die Person in merkwürdiger Stellung vor das Gesicht bringt, und der zweyte Vers ist wie die Aufschrift derselben, die uns die Sache in zwey Worten erklärt. Dieses ist der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

Es hat diesem zufolge, wenn es vollkommen seyn soll, zwey Theile, die der angeführte Kunststrichter Erwartung und Aufschluß nennt, und die wir mit dem Monument und seiner Aufschrift verglichen haben. Nur denn ist es vollkommen, wenn es diese beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philosophischen Schule das Subjekt und das Prädicat nennen könnte, und wenn jeder genau, nachdrücklich und kurz gezeichnet ist.

Indessen nimmt man die Sache nicht immer so sehr genau, daß man nicht auch solche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommnen Sinngedichtes ausmachen, mit unter diese Art zählte. Bisweilen besteht es bloß aus dem zweyten Theil, da der erste durch die Ueberschrift angezeigt wird. Man findet z. B. in den sogenannten Menagianis folgendes:

Ueber ein kleines Lustwäldchen,
das mit Wasser umgeben ist.

Hic Cytherea tuo poteris cum Marte
jacere,

Vulcanus prohibetur aquis, sol pellitur
umbris.

Diese zwey Verse sind eigentlich nur die Aufschrift; das Denkmal, oder die Sache selbst wird durch die Ueberschrift angezeigt. Das Sinngedicht wäre vollständig, wenn in ein paar vorbergehenden Versen gesagt würde: Dieses Wäldchen ist mit Wasser umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweyht. Von dieser Art ist auch folgendes aus der Anthologie:

Zweyter Theil.

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ θεύξαν λίθον. Ἐκ δὲ
λίθοιο

Ζῶην Πραξιτέλης ἐμπαλιν εἰργασάτο.

Es ist bloß die Aufschrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erste Theil fehlt ihm. Andern fehlet der zweyte Theil; sie zeigen uns bloß die Sache, und überlassen uns, eine anständige Aufschrift darauf zu machen. Von dieser Art ist folgendes von unserm Kleist:

Als Pätus auf Befehl des Kaisers sterben sollte,

Und ungern einen Tod sich selber wählen wollte:

Durchstach sich Arria. Mit heilerem Gesicht

Gab sie den Dolch dem Mann und sprach:
Es schmerzet nicht.

Etwas mehr ist folgendes, denn ob es gleich scheint, als stellte es nur das Subjekt vor, so empfindet man doch besonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufschrift schon in sich schließet:

Δύλος Ἐπικτήτος γενομέν, καὶ σώματος
πῆρος.

Καὶ πένην Ἴρος, καὶ φίλος Ἀθανάτοισ.

So viel sey von dem Charakter und der Form dieses Gedichtes gesagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Absicht; so wie auch die Denkmäler selbst nicht allemal einerley Endzweck haben. Einige dienen bloß das Andenken wirklich außerordentlicher Begebenheiten, Glücks- und Unglücksfälle im Andenken zu erhalten; andere haben Lob und noch andere Schande zur Absicht, und eben dieses hat auch bey dem Sinngedichte statt. Und da diese Denkmäler wenig Aufwand erfordern, so beehret man auch bloße Thoren damit, um den Klügern die Lust zu machen, über sie zu lachen. So zielt folgendes bloß ab, das Andenken einer ganz besondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

U u

Una

Una dies Fabios ad bellum miserat
omnes,

Ad bellum missos perdidit una dies.

In diese Classe rechnen wir alle, die bloß überraschen, die durch das Seltsame der Sache Verwundrung, oder durch das Ungereimte und Nürrische Lachen erwecken.

Man sieht aber, ohne mein Erinnern, da die, welche ein feines, zur Racheiferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Absicht haben, die Wichtigern sind. Von dieser Seite betrachtet, kann das Sinngedicht, so klein es ist, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung diese vier Verse von Besser lesen?

Dies ist das sittsame Gesicht;
Dies ist die Doris die Geliebte,
Die ihren Caniz eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und spottenden Sinngedichts ist zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Und wie leichtsinnig müßte der nicht seyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den Epitret, ohne heilsamen Eindruck davon zu fühlen, lesen könnte: Dies ist Epitret, ein Slave, lahm und höchst arm, aber den Göttern werth.

Es lassen sich aus allem angeführten auch ohne mühesames Nachdenken, die vornehmsten Eigenschaften des Sinngedichtes abnehmen. Man findet sie in den angeführten Anmerkungen unsers Lessings gründlich auseinandergesetzt. Wir begnügen uns also, die Hauptsachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieses Gedicht das kleinste von allen ist, so leidet es auch nicht den geringsten Fleken. Gedanken und Ausdrücke müssen vollkommen bestimmt, vollkommen richtig und passend seyn. Der Gegenstand muß mit wenigen, aber meisterhaften Zügen

so gezeichnet seyn, daß wir ihn schnell, nach seiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge fassen. Und wie bey wirklichen Denkmalen die Einsalt eine Haupttugend ist, so muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen seyn. Man kann das, was wir über die Beschaffenheit des Denkmals gesagt haben, *) leicht hierauf anwenden.

Das Prädicat, oder was die Aufschrift vorstellt, muß uns die Sache in einem völlig interessanten Licht zeigen, es sey als besonders gut oder böß, oder bloß selten, oder possirlich. Wir müssen nothwendig dadurch überrascht, oder doch stark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruck, oder naive Einsalt, oder Wig, oder seltsamer Contrast, aber allemal der vollkommenste Ausdruck erfordert.

Und hieraus läßt sich abnehmen, daß dieses kleine Gedicht einen Meister in Gedanken und Ausdruck erfordere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers sey.

Aus dem Alterthum haben wir viele sehr schöne Sinngedichte in den beyden griechischen so genannten Anthologien. Aber der Hauptepigrammatist, der diese Dichtart besonders und einzig getrieben hat, ist Martialis. Unter uns haben sich Logau und Wernike vorzüglich in dieser Sache gezeiget, und der letztere besonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es die Deutschen in dieser Art gebracht haben; obgleich zu seiner Zeit der deutschen Sprache der leichte und geschmeidige Ausdruck, den sie zu unsern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. Haedorn hat in dieser, wie in mehrern Arten, auch in Ansehung des vollkommenen Ausdrucks, hierin den Deutschen die ersten Muster

*) S. Denkmal.

fter gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von Kästner her, um, aus denen man abnehmen kann, daß dieser durch ernsthaftere Arbeiten berühmte Mann alle seine Vorgänger in dieser Art würde übertroffen haben, wenn er sich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu seinem Fache zu wählen.

S i n n l i c h.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird das sinnlich genannt, was wir durch die äußern Sinnen des Körpers empfinden; man hat aber die Bedeutung des Wortes auch auf das ausgedehnet, was wir bloß innerlich, ohne Zuthun der körperlichen Sinnen empfinden, wie Begierde, Furcht, Liebe u. d. gl. Dieses Sinnliche, das man auch empfindbar nennen könnte, wird von dem Erkennlichen, wenn ich dieses Wort brauchen darf, unterschieden. Man hat nämlich bemerkt, daß diese zwey Arten, sich etwas bewußt zu seyn, da man etwas erkennt, oder da man etwas empfindet, sehr von einander verschieden seyn, und das, was man empfindet, sinnlich genannt. Weil es zur Theorie der schönen Künste nothwendig ist, daß man den Unterschied zwischen Erkennen und Empfinden genau bemerke, indem diese Künste sich von den Wissenschaften darin unterscheiden, daß jene für das Empfinden, diese für das Erkennen, arbeiten, so müssen wir die Begriffe hierüber genau entwickeln.

Wir sagen, daß wir etwas erkennen, fassen, oder begreifen, wenn wir seine Beschaffenheit wahrnehmen, und wir erkennen die Sache deutlich, deren Beschaffenheit wir andern beschreiben, oder erklären können. Beym Erkennen schwebt also unserm Geist etwas vor, oder wir sind uns einer Sache bewußt, die wir, als etwas von uns selbst, das ist, von unsrer

wirkenden Kraft, verschiedenes ansehen, und wir nennen dieses den Gegenstand der Erkenntniß. Hingegen sagen wir, daß wir etwas empfinden, wenn wir uns einer in uns, in unsrer eigenen Kraft, vorfallender Veränderung bewußt sind; wenn wir uns ist anders gerühret, oder in einem andern Zustand versetzt finden, als wir vorher waren. Das Empfinden geht unmittelbar unsern innern Zustand an; denn bey jeder neuen Empfindung sind wir uns einer Veränderung in uns selbst bewußt; das Erkennen geht auf etwas, das wir als von uns getrennt, ansehen. Beym Erkennen sind wir Zuschauer dessen, was vorgeht; bey dem Empfinden sind wir selbst das Ding, mit dem etwas veränderliches vorgehet, und dieses Veränderliche beobachten wir nicht, als etwas, das von uns verschieden ist, sondern als etwas, das in unsrer Wirkbarkeit liegt. Beym Empfinden ist die Aufmerksamkeit ganz auf uns und auf die Veränderung in unserm innern Zustand gerichtet; bey dem Erkennen aber geht sie auf etwas von uns verschiedenes. Am leichtesten zeigt sich dieser Unterschied in den beyden Fällen, da wir selbst vermittelst der äußern Sinnen etwas bloß empfinden, oder erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und bloß auf das Gefühl selbst Acht haben, ohne auf das Feuer, oder die kalte Luft, wodurch es bewürkt wird, Achtung zu geben, so beschäftigen wir uns bloß mit uns selbst. Wir finden uns in einem Zustande, der etwas eigenes, von jedem andern Zustand verschiedenes hat. Hier ist uns nichts von uns verschiedenes, nichts als außer uns sich veränderndes gegenwärtig; wir fühlen allein uns selbst; unsre uns gefallende oder mißfallende Existenz. Gefällt uns dieser Zustand, so nennen wir die Empfindung angenehm, genießen sie und wünschen

darin zu verharren, oder sie noch stärker zu genießen. Mißfällt uns der Zustand, so äußert sich in der Kraft, die wir als unser eigenes Wesen empfinden, ein Bestreben nach einem andern Zustande. Kurz, in beyden Fällen sind wir ganz mit uns selbst beschäftigt, oder wir empfinden nur uns selbst.

Mit diesem Falle vergleiche man den, da wir einen sichtbaren Gegenstand erblicken, dessen Beschaffenheit wir beobachten. Hier unterscheiden wir das, was uns beschäftigt, sehr genau von uns selbst. Denn wir sehen es als außer uns an. Die Aufmerksamkeit hat hier ein Ziel, das außer uns zu liegen scheint, und unsre angenehme oder unangenehme Existenz nichts angeht. Je stärker wir unsre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Gegenstandes richten, je mehr vergessen wir uns selbst. Unsre Wirkksamkeit geht nun darauf in dem Gegenstand mehr zu sehen, das Mannichfaltige darin zu entdecken, und uns selbst Rechenschaft davon zu geben. Hiebey äußert sich, indem wir zu erkennen suchen, nicht das geringste Bestreben, etwas in unsrer Existenz zu ändern, wir wollen nur sehen, mehr, oder genauer sehen, uns selbst wollen wir nicht anders fühlen.

Dieses ist der Unterschied zwischen Empfinden und Erkennen. In so fern nun ein Gegenstand auf die Empfindung wirket, oder das Empfinden verursacht, wird er sinnlich genannt, und in so fern er uns zum Erkennen, zum Erforschen anreizt, wollen wir ihn erkennlich nennen. Man siehet hier sogleich, daß ein und eben derselbe Gegenstand sinnlich, oder erkennlich ist, je nachdem er auf uns wirket. Ein schönes Juweel kann bey einem eiteln Menschen plötzlich den Wunsch erwecken, es zu besitzen und sich damit zu schmücken; denn wirket es Empfindung, und ist

in so fern ein sinnlicher Gegenstand: bey einem Juwelierer macht es vielleicht bloß die Neugierde rege; er will es näher sehen, genauer betrachten, giebt auf seine Form, auf den Glanz, auf die Beschaffenheit der einzeln Theile, Achtung, schätzt seinen Werth u. s. f. Diesem ist es ein Gegenstand der Erkenntniß, und in so fern nicht sinnlich, ob er gleich durch den Sinn des Gefühls erkannt wird.

Sinnlich heißt also jeder Gegenstand, dessen Gegenwart in unsrer Vorstellung wir unmittelbar empfinden, und mit dessen Betrachtung, oder näheren Erforschung wir uns nicht abgeben, wenn wir den Eindruck davon gleich durch keinen der äußern Sinnen bekommen haben. Jeder Begriff, jede Vorstellung in uns, sie sey entstanden wie sie wolle, ist sinnlich, in so fern wir uns der Empfindung, die sie erweckt, allein überlassen, ohne näher zu untersuchen, wie die vorgestellte Sache beschaffen ist; das ist, in so fern wir bloß auf ihre Gegenwart, auf das Empfinden derselben Achtung geben. Deswegen heißt auch jeder confuse Begriff, den ein Wort in uns erweckt und dessen Beschaffenheit wir nicht näher erforschen, sondern zufrieden sind mit dem, was wir dabey empfinden, ohne es weiter zu entwickeln, ein sinnlicher Begriff. Es ist uns dabey, als ob wir ihn bloß aus Anschauen, ohne Nachdenken gegenwärtig haben, und wir beschäftigen uns bloß mit dem Eindruck, den er auf uns macht.

Vorzüglich sinnlich, oder stark sinnlich, wollen wir die Vorstellungen nennen, die starkes Empfinden erwecken, bey dem wir uns verweilen; ein Empfinden, das nicht schnell vorübergeht, sondern uns gleichsam nöthiget, auf unser Gefühl, oder unsern innern Zustand Achtung zu geben. Also sind nicht alle durch äußere Sinnen erweckte Begriffe vorzüglich

lich sinnlich. Einige erweken so schwache Empfindung, daß man sie kaum gewahr wird, oder sie verursachen eine so schnelle Untersuchung ihrer Beschaffenheit, daß man dabey sogleich in den Zustand der Betrachtung und des spekulativen Denkens geräth.

Dieses aber hängt nicht allemal bloß von der Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern gar ofte von unserer Sinnesart ab. So ist der Grundriß eines großen Gebäudes für einen, der die Baukunst versteht, eine geometrische Figur, für einen Mathematiker, zwar im allgemeinen Sinn, ein sinnlicher Gegenstand; aber er lockt ihn sogleich auf seine nähere Betrachtung und Erforschung des Einzeln darin; dadurch hört er auf sinnlich zu seyn.

Erkennlich oder spekulativ ist jeder Gegenstand, den man ohne genaues Bemerken und Erforschen seiner Beschaffenheit nicht erkennen, oder im Geiste gegenwärtig haben kann. Von dieser Art ist jeder deutliche Begriff; weil man ihn gar nicht faßt, wenn man nicht seine Beschaffenheit, oder das Einzelle, was in ihm liegt, durch genaues Beobachten und Nachdenken bemerkt. Vorzüglich rechnen wir zum Erkennlichen die Gegenstände, die man zwar ohne Nachdenken sich vorstellen kann, die aber sogleich die Vorstellungskraft zu einer näheren Betrachtung und Erforschung ihrer Beschaffenheit reizen. Die Gegenstände, deren Gegenwart im Geiste, wenn man sie nicht näher kennt, gar nichts merkliches in uns würken, und weder zum Denken, noch zum Empfinden reizen, kommen hier als völlig gleichgültige Dinge gar nicht in Betrachtung.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen kommen wir nun näher zum eigentlichen Inhalt dieses Artikels. Die schönen Künste haben nicht den Zweck uns zu unterrichten, sondern

uns zu rühren, oder in Empfindung zu setzen. Auch da, wo sie etwa in besondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun sie es so, daß der Unterricht mit Empfindung verbunden ist. Daraus folget also, daß die Gegenstände, die sie uns vorhalten, sinnliche Gegenstände seyn müssen, und daß der Zweck desto sicherer erreicht werde, je mehr Sinnlichkeit sie haben.

Die zeichnenden Künste und die Musik können keinen andern, als sinnlichen Stoff bearbeiten; man braucht also den Künstlern in diesen Gattungen nicht wie den Rednern und Dichtern zu sagen, sie sollen suchen sinnlich zu seyn. Aber dieses müssen sie wissen, wie ein an sich nur schlechtweg sinnlicher Gegenstand vorzüglich, oder stark sinnlich werde. Die redenden Künste können sowol sinnlichen, als erkennlichen Stoff bearbeiten. Da ist also nöthig zu wissen, wie dem nicht sinnlichen Stoffe Sinnlichkeit zu geben, und wie sie den schwach sinnlichen noch mehr sinnlich zu machen haben.

Wir müssen aber, ehe wir uns hierüber einlassen, nothwendig wiederholen, daß man auch sinnlich denken, oder erkennen, und denkend empfinden könne. Jenes geschieht, wenn man bey dem Denken, bey bloß klaren Begriffen stehen bleibt; dieses, wenn man von bloß sinnlichen Vorstellungen so schwache Empfindungen bekommt, daß man nicht gereizt wird ihnen nachzuhängen, sondern sich der Betrachtung der Gegenstände, wodurch sie verursacht worden, überläßt. Jenes sinnliche Denken müssen wir gegen das spekulative Denken, und dieses denkende Empfinden gegen das volle Gefühl der Empfindung halten, um die Verschiedenheit der Wirkung, die jedes auf uns hat, genau zu beobachten.

Sinnliche Begriffe werden ohne großes Nachdenken erlanget. Es

wird dazu bloß so viel Aufmerksamkeit erfordert, daß man Dinge, die wirklich verschieden sind, oder verschieden in die Sinnen fallen, von einander unterscheide, wozu der geringste Grad des Nachdenkens hinlänglich ist. Aber um deutliche und entwickelte Begriffe zu erlangen, muß man ofte die Vorstellungskraft ernstlich, anhaltend und auf mancherley Weise anstrengen. Man muß nicht nur alles Einzelne, was erfordert wird, um die Sache dazu zu machen, was sie ist, genau fassen, sondern dieses Einzelne der Ordnung nach wieder zusammensetzen, oder vom Zusammensetzen wieder entwickeln können. Die sinnlichen Begriffe, deren man gewohnt ist, stellt man sich ohne Mühe in einem einzigen untheilbaren Punkt der Zeit vor; deutliche Begriffe kann man nicht anders, als allmählig bekommen, indem man das Einzelne darin Stückweis betrachtet, und gleichsam aufzählt.

Hieraus entstehet nun ein merkwürdiger Unterschied zwischen sinnlichem und wissenschaftlichem Denken, in Absicht auf die Wirkung.

Weil wir den sinnlichen Begriff schnell und ohne Anstrengung der Aufmerksamkeit fassen, so können wir uns sogleich dem Eindruck, den er auf uns macht, überlassen, und ihn ganz empfinden. Der Begriff, den wir deutlich zu fassen bemühet sind, wirkt gar nichts in uns, als ein bloßes Bestreben, das Einzelne darin zu sehen, oder zu fassen. Dort empfinden wir alles Einzelne auf einmal, ohne es zu erkennen, oder zu unterscheiden; hier aber sehen, oder empfinden wir nur einen einzigen, einfachen Theil auf einmal, und sind so stark beschäffiget, diesen zu fassen, daß wir das Ganze darüber aus dem Gesichte verlieren, und keine Wirkung davon in uns spüren. Derjenige, der einem Taschenspieler, oder Seiltänzer zusieht, und alle Augenblick etwas

unbegreifliches, widersprechend scheinendes, oder gefährliches wahrnimmt, genießt die Eindrücke davon, er wird in beständiger Bewunderung, Erwartung und Furcht unterhalten: wer aber dabey sein Nachdenken anstrengt, um zu entdecken, wie alles zugeht, wie das unmöglich scheinende möglich ist, u. s. f. süßlt nichts von jenen Eindrücken; seine ganze Aufmerksamkeit ist auf das Erkennen der Sache gerichtet; er sieht nicht ein ganzes Kunststück auf einmal, sondern immer nur eine sehr kleine Bewegung und gleichsam nur einen Punkt. Man sehe auch zu leichtem Begriff dieser Sache die Unmerkung nach, die wir an einem andern Orte *) hierüber gemacht haben.

Und nun begreift man leichte, warm um den redenden Künsten dieses als eine Grundmaxime vorgeschrieben wird, sie sollen überall sinnlich sprechen. Denn da ihr Zweck ist, stark und lebhaft zu rühren, dieses aber durch Entwicklung der Begriffe nicht geschehen kann; weil dabey alle Aufmerksamkeit nur auf das Erkennen der Sachen gerichtet ist; so müssen sie sich dessen völlig enthalten. Je sinnlicher der Redner oder Dichter spricht, je schneller wird er gefaßt, und je mehr Wirkung thut das, was er sagt. Dieses kann als eine Grundlage dessen, was wir hier noch zum Behuf des Künstlers zu sagen haben, hinlänglich seyn.

Wie das sinnliche Denken vor dem spekulativen einen großen Vorzug hat, wenn es auf praktische Kenntniß, und auf ein Wissen, das auf Handeln einfließen soll, ankommt; so ist auch ein denkendes Empfinden in manchem Falle dem gedankenlosen Gefühl vorzuziehen. Dieses Gefühl wirket weiter nichts, als die damit unmittelbar verbundene Lust, oder Unlust, und läßt, nachdem diese vorbey sind,

weiter

*) S. Lehrende Rede S. 133.

weiter keine Spur in der Seele. Hin- gegen sind die Empfindungen, die zu- gleich mit klaren Vorstellungen ihrer Ursachen und Wirkungen verbunden sind, von großer Wichtigkeit. Sie sind es, die uns Kenntniß des sittli- chen Guten und Bösen geben, Nei- gung zu jenem, und Scheu für dieses einpflanzen.

Jenes gedankenlose Gefühl liegt bloß in der thierischen Natur, bezie- het sich nur auf körperliche Bedürf- nisse, und ist deswegen kein Gegen- stand der schönen Künste. Für die Erhaltung, Vervollkommnung und Fortpflanzung der animalischen Na- tur ist ohne unser Nachdenken gesor- get; aber die allmähliche Erhebung des sittlichen Menschen, die Ausbrei- tung und Fortpflanzung des höheren sittlichen Lebens, ist der rühmlichen Bemühung edlerer Seelen überlassen. Diese machen die Seele für das sitt- liche Gute empfindsam, wie die Na- tur dem Körper für das physische Gu- te ein Gefühl gegeben hat. Und dar- in besteht der höchste und edelste Zweck der schönen Künste. Sie rei- zen die Empfindung zwar mittelst der äußern Sinnen, aber nicht durch bloß sinnliche Gegenstände. Sie le- gen der Vorstellungskraft Gegenstän- de der klaren Erkenntniß vor, und in diese legen sie den Reiz zu angeneh- men und widrigen Empfindungen, da- mit der nicht bloß thierische, sondern vernünftige Mensch das Gute und Böse kennen, jenes suchen und dieses vermeiden lerne.

Dieses ist nun alles, was der Künstler von der Theorie des Sinnli- chen zu wissen nöthig hat. Nun kom- men wir auf die Anwendung dessel- ben.

Hier würde nun zuerst anzumerken seyn, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich des Sinnlichen bedienen müsse, um das Angenehme und Un- angenehme, womit es insgemein be- gleitet ist, nicht am unrechten Ort

anzubringen; davon aber ist bereits an so viel Stellen dieses Werks und so hinlänglich gesprochen worden, daß wir diesen Punkt hier übergehen kön- nen. Es bleibet uns also nur noch übrig zu zeigen: 1. Wie in redenden Künsten dem bloß Erkennlichen das Kleid der Sinnlichkeit anzuziehen sey; und 2. wie sowol diese, als alle an- dre schöne Künste, dem, was nur schwach sinnlich ist, mehr Sinnlich- keit geben können.

1. Die redenden Künste sind nicht bestimmt, neue Wahrheiten zu erfor- schen; dies ist das Amt der Philoso- phie; aber jede nützliche Wahrheit faßlich und mit eindringender Kraft begleitet vorzutragen und weiter aus- zubreiten, als die Philosophie es ver- mag, dieses ist eine von ihren Ver- richtungen. Dazu aber müssen sie nothwendig einen sinnlichen Ausdruck brauchen. Er besteht darin, daß für jeden nicht sinnlichen Hauptbegriff ein Wort gewählt werde, das einen sehr klaren und leicht faßlichen Begriff er- weket, mittelst dessen durch irgend einen leichten Tropus, jener schwerere Begriff sehr klar und faßlich werde. Ein solcher Ausdruck wäre es, wenn statt des philosophischen Wortes Vor- sehung, wo dieses nicht schon unmit- telbar in der populären Sprache einen klaren Begriff erweket, der Ausdruck väterliche Regierung Gottes ge- braucht würde; ingleichen Sehen an- statt Erkennen; fühlen, anstatt über- zeugt seyn u. d. gl. Hieher gehören alle Metaphern, Bilder, Gleichnisse, Vergleichen; kurz, alle Arten des Ausdrucks, wodurch das anschauen- de Erkennen befördert wird. Es ist aber beym Gebrauche dieser sinnli- chen Sprache höchst nöthig, daß man beständige Rücksicht auf ihren Zweck habe, und diesem zufolge das Be- kannte und Leichtfühlbare dem Unbe- kannteren und schwerer Fühlbaren vorziehe. Denn nicht jede durch die äußern Sinnen oder durch unmittel-

bar inneres Empfinden erwekte Vorstellung ist klar. Die zirkelrunde Figur faßt jedes Auge weit leichter, als die parabolische, oder hyperbolische; sie sind alle gleich sinnlich, aber nicht gleich klar. Vom angenehmen und widrigen Geruch hat jedermann klare Vorstellungen, aber in beyden Arten werden sie weit weniger klar, wenn man das Besondere, oder Specivische davon fassen soll. Wenn man also die Wörter Rosengeruch und Liliengeruch nicht bloß zum allgemeinen Ausdruck der Lieblichkeit der Empfindung, sondern zur nähern Bestimmung der Art der Lieblichkeit brauchen wollte, würden sie wenig nützen.

Zu dem sinnlichen Ausdruck gehört auch der Wolklang, und das Empfindsame des Tones, nämlich das Feyerliche, Pathetische, Zärtliche, Fröhliche desselben, das sehr viel zum lebhaften Eindruck beyträgt.

2. Die schon ihrer Natur nach sinnlichen Vorstellungen können auf sehr vielerley Weise, noch sinnlicher gemacht werden. Sinnlicher wird die Vorstellung einer geschehenen Sache, wenn man anstatt sie zu erzählen, sie in Handlung verwandelt. Darum werden die epischen Dichter so ofte dramatisch. So wird der Ausdruck einer Empfindung weit sinnlicher, wenn er als eine Handlung vorgestellt wird, besonders wenn die Handlung an sich schon etwas Nachdrückliches hat. Wenn Venone den Paris erinnert, er habe sie ehedem herzlich geliebet, so ist die Sache völlig sinnlich; bekommt aber einen sehr hohen Grad der Sinnlichkeit, durch die Art, wie Ovidius es ihr in Mund legt:

*Incisa servant a te mea nomina
fagi;*

*Et legor Oenone falce notata tua. *)*

Sehr vermehret es die Sinnlichkeit,

*) *Heroides. V. 20.*

wenn das Allgemeine besonders gesagt wird. Es ist schon sinnlich, wenn man sagt: ich wünsche nicht im Ueberfluß zu leben, sondern beznüge mich am Nothdürftigen; aber sehr viel sinnlicher ist es, wie Horaz es ausdrückt:

— *Dives et aureis
Mercator exsiccat culullis
Vina Syra reparata merce.*

— — — — —
— *Me pascant Olivæ
Me cichorea levesque malvæ. *)*

Ein besonderes Mittel die Sinnlichkeit zu verstärken ist auch dieses, wenn der Künstler, indem er einen der außfern Sinnen beschäftigt, plötzlich auch einen andern zu rühren weiß. Dieses thut Homer sehr oft, indem er mitten in der Zeichnung seiner Gemählde, da sich unsre Einbildungskraft bloß mit Sehen beschäftigt, auch das Gehör durch das Rasseln der Waffen, oder andere Töne, rühret. So ist folgendes aus dem Horaz höchst sinnlich:

— *Spirat adhuc amor
Vivuntque commissi calores
Aeolæ fidibus puellæ. **)*

Hieher gehören auch die Kunstgriffe der Mahler, da sie neben dem Gesicht, auch andre Sinnen rühren, wie z. B. Poussin in seinem Gemählde von der Vest, wo auch der Geruch stark gerührt wird, oder wenn ein Mahler in Landschaften das Rühle der Schatzen, das Rauschen eines Wasserfalls, die höchste Stille einer einsamen Gegend, oder im entgegengesetzten Falle, die von dem Gesang der Vögel erfüllte Lust auszudrücken weiß, von dem allen aus den Werken der besten Mahler Beyspiele anzuführen wären.

Ueberhaupt wird die Sinnlichkeit durch die vollkommene Erreichung der

*) *Od. I. 31.*

**) *Od. IV. 9.*

Der Natur bey jeder Vorstellung un-
gemein vermehret. Das Gemähl
ist nie sinnlicher, als wann man da-
bey vergißt, daß man einen gemahl-
ten Gegenstand sieht, und die Natur
selbst zu sehen glaubt; wenn man im
Portrait an dem Bilde Leben und
Athem zu empfinden glaubt; wenn
man in epischen und dramatischen
Neben den Dichter so völlig vergißt,
daß man die Personen selbst zu hören
glaubt.

S i t t e n.

(Schöne Künste.)

Die Bedeutung des Worts ist etwas
unbestimmt. Bisweilen begreift man
unter dieser Benennung gar alles,
was zum Charakter, der Gemüths-
art und Handlungsweise eines Men-
schen, oder ganzer Völker gehöret, in
so fern sie sich von andern unterschei-
den. In diesem Sinne scheinen Ari-
stoteles in seiner Poetik, und Wolf
in seiner allgemeinen praktischen Phi-
losophie *) die Wörter genommen zu
haben, für die wir das Wort Sitten
gebrauchen. Bisweilen aber scheint
man dadurch bloß dasjenige zu ver-
stehen, was dem Menschen in seinem
Thun und Lassen zufälliger Weise zur
Gewohnheit worden, in so fern es
von dem, was andere in ähnlichen
Fällen äußern, verschieden ist, so daß
Menschen, die im Grund einerley
Charakter haben, denselben durch
verschiedene Sitten zeigen.

Wir verstehen hier durch Sitten
gar alles zusammengenommen, was
dem Menschen in Absicht auf sein
Thun und Lassen gewöhnlich worden.
Die Sitten beziehen sich nicht auf den
denkenden, sondern auf den handelnden
Menschen. Richtigkeit oder Un-
richtigkeit, Gründlichkeit, Scharf-
sinn u. d. gl. bezeichnen den Charak-

ter des Menschen in so fern er denkt,
und dieses rechnet man nicht zu den
Sitten. Hingegen alles was er thut,
in so fern es gut, oder böß, schicklich,
oder unschicklich, rühmlich, oder ver-
werflich ist, wird sittlich genennt.
Also wird man durch die Sitten zum
guten, oder schlechten, zum angenehmen,
oder unangenehmen Menschen.

Für den sittlichen Menschen arbei-
ten die schönen Künste, da die Wis-
senschaften für den denkenden Men-
schen arbeiten. Diese haben den Un-
terricht, jene die Bildung der Sit-
ten zum Zweck. Darum ist eine leb-
hafte Schilderung der Sitten eine
vorzügliche und unmittelbar nützliche
Arbeit des Künstlers. Von allen
Werken der Kunst aber schiken sich
die Epopöe und das Drama vorzüg-
lich zu solchen Schilderungen; weil
sie nicht bloß einzelne Züge des sittli-
chen Charakters, sondern den ganzen
Charakter selbst schildern können.
Von dieser Schilderung ist hier eigent-
lich die Rede. Wir haben aber sehr
viel von dem, was hieher gehöret,
bereits in dem Artikel Charakter
näher betrachtet.

Jeder Dichter, der sich an die
Epopöe, oder an das Drama waget,
muß vornehmlich eine große Kenntniß
der Sitten haben; weil die Schilde-
rung derselben in diesen Dichtungs-
arten den Hauptstoff ausmacht.
Dieses muß man allemal bey dem
Dichter als etwas außer der Kunst
liegendes voraussetzen. Aber eigent-
lich zur Kunst gehört es, die Sitten,
deren Kenntniß man besitzt, zu schil-
dern, und sie auf eine gute Art zu be-
handeln.

Zur Schilderung der Sitten gehö-
ren die Handlungen, die man den
Personen zuschreibt, und die Reden,
die man ihnen in den Mund legt.
Von den Reden haben wir in einem
besondern Artikel gesprochen. *) Die

Uu 5

Schil-

*) S. Philos. pract. Universal. T. II.
Cap. de conjectandis hominum mo-
ribus.

*) S. Reden.

Schilderung der Handlungen ist eine der schweresten Arbeiten der schönen Künste. Bey den Handlungen äußern sich so sehr viel kleine äußerliche und innerliche Umstände, wodurch sie genau bestimmt, und individuel werden, daß es eine höchst schwere Sache ist, sie vollkommen auszudrücken. Es gehört ausnehmende Scharfsinnigkeit dazu, davon gerade das, was die Handlung am genauesten bestimmt, zu wählen, und einen Ausdruck dazu zu finden, der auch das, was sich nicht sagen läßt, oder zu weitschweifend seyn würde, den Leser empfinden läßt. Auch hierin ist Homer unstreitig das größte Muster, und wer seine Kräfte hierüber versuchen will, darf nur seine Beschreibungen gegen die halten, die in der Ilias und Odyssee so häufig vorkommen.

In Ansehung der Behandlung der Sitten fodert Aristoteles, daß sie gut, geziemend, wahrscheinlich und sich selbst durchaus gleich seyn sollen. Seine Ausleger haben sehr verschiedene Meynungen über das, was der Philosoph durch gute Sitten verstehe. Eine sehr vernünftige Auslegung der Regeln, die Aristoteles über die Sitten vorschreibt, hat unser Breitingger gegeben, auf den ich den Leser verweise. *)

Wir finden, daß die Regeln von Behandlung der Sitten überhaupt, sich auf folgende bringen lassen. Erstlich müssen sie wahrscheinlich seyn; weil wir gar bald die Aufmerksamkeit dem entziehen, was uns nicht wahr, oder wirklich dünkt. Einen Römer aus den alten Zeiten der Republik so manierlich handeln zu lassen, als einen heutigen französischen Hofmann; oder einen König so bedächtlich und so blöde handeln zu lassen, als einen spießsündigen Menschen, der nie unter Menschen gelebt hat, würde uns gleich abschrecken, weiter auf das,

*) G. Breitingers kritische Dichtkunst, 1. Th. 13. Abschnitt.

was geschieht, Achtung zu geben. Zweytens müssen die Sitten weder im Guten noch im Bösen, weder im Einfachen, noch Verfeinerten übertrieben seyn. Sind sie abscheulich, so wird das Werk anstößig, und man findet sich gezwungen, die Augen davon wegzuwenden. Sind sie übermenschlich vollkommen, so werden sie phantastisch. Dieses gilt vornehmlich von Sitten, die man zur Nachahmung als Muster abbildet. Und in dieser Absicht können sie auch schlecht werden, wenn man das Feine darin übertreibt, weil sie alsdenn gar leicht in das Gezierte, Weichliche, oder Spießsündige ausarten. Es gehört ungemein viel Verstand und Kenntniß der Welt dazu, in den Sitten nichts zu übertreiben.

Drittens müssen sie in Ansehung der Zeit, des Orts und der Personen, für die ein Werk vornehmlich bestimmt ist, nichts unschickliches und anstößiges haben. Auf unsrer Schaubühne würden verschiedene Sitten, die Plautus auf seiner Bühne geschildert hat, sehr unschicklich seyn. Das, woran gesetzte Männer sich sehr unschädlich ergötzen, kann für die Jugend sehr anstößig seyn. Die tragische Bühne erfordert andre Sitten, als die comische u. s. w.

Viertens müssen sie bey einer Person, bey Menschen von einerley Stand, von einerley Volk, mit dem allgemeinen Gepräge ihres Charakters übereinstimmend seyn. Aber in den Sitten verschiedener Menschen, Stände und Völker muß auch Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit herrschen. Man erkennet an jedem Helden des Homers die Sitten der damaligen Griechen, aber keiner gleicht dem andern, und die Ilias enthält bey der allgemeinen Aehnlichkeit der Sitten eine bewunderungswürdige Mannichfaltigkeit derselben in den verschiedenen Personen.

Sittlich.

S i t t l i c h.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet zwar alles, was zu den Sitten gehört, aber das Wort wird auch besonders im Gegensatz des Leidenschaftlichen gebraucht, so wie die Griechen das *ηθος* von dem *παθος* unterschieden haben, und in diesem Sinne haben wir es an vielen Stellen dieses Werks gebraucht. Demnach ist das Sittliche in Werken des Geschmacks das, was uns Vorstellungen von Sitten, von Gesinnungen, Gemüthsart, Handlungsweise und Maximen erweket, in so fern sich dabey keine merklich starke Leidenschaften äußern; oder überhaupt, was uns den Menschen in einem ruhigem Gemüthszustand vorstellt. Es giebt also sittliche Schilderungen, sittliche Aeußerungen, eine sittliche Schreibart, wie es eine pathetische giebt.

Das Sittliche rühret mit weniger Kraft, als das Leidenschaftliche; es kann nie erschüttern, nie das Herz zerreißen, noch in heftige Bewundrung setzen. Aber man würde sich sehr irren, wenn man daraus schließen wollte, es habe überhaupt in den schönen Künsten einen geringern Werth, als das Leidenschaftliche. Nur auf Menschen von etwas gröberem Stoffe, die nicht sehr empfindsam sind, kann man nicht anders, als durch das Leidenschaftliche wirken; aber feinere Gemüther werden auch durch das bloß sittliche, zwar nicht ungestüm, aber doch unwiderstehlich angegriffen. Es geht in der sittlichen Welt, wie in der körperlichen. Wenigdenkende, unachtsame und unwissende Menschen werden nur von außerordentlichen sehr stark in die Sinnen fallenden Begebenheiten der Natur, durch Sturm, Donner, Erdbeben, Feuersbrünste und dergleichen zu einiger Aufmerksamkeit und Empfindung gereizt; weniger in die Augen fallende Dinge, als die be-

wunderungswürdige Ordnung, nach welcher alles, was zur Erhaltung und Fortpflanzung der Geschöpfe nöthig ist, unvermerkt bewirkt wird, rühren sie nicht; aber Denker, feinere und empfindsamere Menschen finden in diesen stilleren Begebenheiten einen weit reichern Stoff zum Vergnügen und zur stillern Bewundrung, als in jenen rauschenden. So ist es auch in dem Reiche des Geschmacks. Eine Comödie, eine Erzählung, oder irgend ein andres Werk der Kunst, darin bloß feinere sittliche Gegenstände geschildert worden, wie belustigend oder rührend, wie edel oder wie groß sie auch an sich seyen, oder wie sündtreflich der Künstler sie behandelt habe, wird Menschen von etwas stumpfen Sinnen wenig gefallen; desto mehr Vergnügen aber findet der feinere Geschmak darin. So gefällt auch eine feuerige oder pathetische Schreibart dem gemeinsten Leser, aber die bloß sittliche, gelassene, wie sündtreflich sie auch sonst sey, hat nur den Beyfall der Kenner.

Es ist aber auch leicht zu sehen, daß weit mehr dazu gehört durch das Sittliche, als durch das Leidenschaftliche zu gefallen. Bey diesem ist es ofte schon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen sehr stark in die Augen fallenden Gegenstand ergreife; jenes aber erfordert schon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruck mehr Kenntniß und Kunst. Einem Mahler muß es sehr viel leichter seyn, einen Menschen zu zeichnen, der sich vor heftigen Schmerzen windet, und das Gesicht verzerrt, als einen, an dem man bey ruhiger Stellung und gelassener Mine allerhand sorgsame Gedanken wahrnehmen könnte. Und so ist es mit jedem andern bloß sittlichen Gegenstände beschaffen.

Das Leidenschaftliche erweket mehr Empfindung als Gedanken; bey dem Sittlichen denkt man mehr, als man empfin-

empfindet. Deswegen kann man sich auch mit diesem weit länger und anhaltender beschäftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrscht weit mehr Mannichfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil sie nicht so stark angreifen, als diese, so ermüden sie auch weniger.

Damit wollen wir gar nicht sagen, daß für die Werke des Geschmacks jeder sittliche Gegenstand, jedem leidenschaftlichen vorzuziehen sey. Es kommt hier auf die Absicht des Werks und auf die Personen an, für die es bestimmt ist. Ein Redner, der vor der großen Menge spricht, muß seinen Stoff ganz anders wählen und behandeln, als wenn er es bloß mit feinem denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt, schnell, stark und allenfalls auch nur vorübergehend zu rühren, so muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren oder überzeugen will. Eine ruhige und sittliche Schreibart, auch ein mündlicher Vortrag von diesem Charakter schicket sich zu einem ruhigen und sittlichen Inhalt, aber feurig und leidenschaftlich muß beydes seyn, wenn der Stoff der Rede stark leidenschaftlich ist. Ueber das Sittliche der Schreibart des Redners giebt Quintilian einige gründliche Lehren, auf die wir uns Kürze halber beziehen. *)

S o l.

(Musik.)

Die fünfte Sylbe der Aretinischen Solmisation, die die Quinte des Hexachords bezeichnete, wenn dessen Umfang von sechs Tönen nicht überschritten wurde. In der heutigen Solmisation bezeichnet sie unser G; und bey denen, die die Transposition derselben in alle Tonarten annehmen, wovon in dem folgenden Artikel ge-

*) Inst. L. VI. c. 2.

sprochen wird, ist sie allezeit die Dominante der Tonica.

Solfeggiren; Solmiffiren.

(Musik.)

Bedeutet ursprünglich, vermittelst der sechs aretinischen Sylben, eine Melodie singen; es wird aber auch überhaupt von jedem Notenlesen oder Singen gebraucht, wobey man den Noten gewisse Namen giebt. In diesem weiten Sinne nehmen wir das Wort in diesem Artikel, in welchem von diesen ersten Uebungen der künftigen Sänger soll gesprochen werden. Anfänger der Singkunst machen mit dem Solfeggiren den Anfang, und werden auf mannichfaltige Art so lange darin geübt, bis sie nach Noten singen, oder, wie man sagt, treffen können.

In den mehresten Orten Deutschlands bedient man sich zum Solfeggiren der nämlichen Sylben und Buchstaben, womit die Töne benennet werden. Man singt die Tonleiter von C über c d e f g a h | \bar{c} , und die Fortschreitungen durch halbe Töne über c cis d. dis e u. f. w. ohne dazu andere Sylben zu gebrauchen. Diese Methode hat den Vortheil, daß das Gedächtniß des Singschülers nicht mit zweyerley Benennungen desselben Tones beschweret wird: indessen ist nicht zu leugnen, daß einige Mitlauter und die vielen i in cis, dis, fis u. a. der Stimme im Singen etwas hart und unbequem fallen. Doch so arg ist es hiemit nicht, als Rousseau es vielleicht meynt, wenn er sagt, daß die Methode der Deutschen so hart und so voller Verwirrung sey, daß man ein Deutscher seyn müsse, um danach solfeggiren zu können, und demohngeachtet ein Meister der Kunst zu werden. *) Ein Franzose hat

freylich

*) Dict. de Musique Art. Solfies.

frey
tigt
oder
voll
Ber
und
die
soll
nige
ster
Der
der
zwe
be
dis
wo
wir
Bei
Re
Tö
En
ern
h,
Sel
tern
ne
daß
wei
ring
ist
ner
ais
qu
ses
ten
in
No
we
Er
ha
ob
an
lei
fei
bl
in
lef
sel
tel
sch

freylich keinen Begriff von der Leichtigkeit, mit der ein Deutscher das g oder h aussprechen, und darauf einen vollen Ton angeben kann, noch das Vermögen, es ihm nachzumachen: und was die Unordnung anbetrifft, die mit dieser Methode verknüpft seyn soll, so trifft dieser Vorwurf nur einige wenige eigensinnige Sangmeister, die die fast durchgängig in Deutschland festgesetzte Benennung der Töne nicht annehmen, sondern zween verschiedenen Tönen oft dieselbe Benennung geben, z. B. dis für dis und es, fis für fis und ges zc. wodurch der Schüler freylich verwirrt gemacht werden muß. Bey Vernünftigeren hat nach der einfachen Regel: bey allen durch x erhöhten Tönen den Namen c, d, e u. s. f. die Endigung is, und bey allen durch b erniedrigten Tönen, außer bey dem h, welches b genennet wird, den Selbstlautern ein s und den Mitlautern ein es zuzusetzen, jeder Ton seine ihm eigne Benennung, und kann daher weder mit andern verwechselt werden, noch im Solfeggiren die geringste Unordnung verursachen. Es ist wahr, daß einige von diesen Benennungen, als fürnehmlich eis und ais zum Singen ganz und gar un bequem sind; aber ist es denn ein Gesetz, daß der Sänger in allen Tonarten solfeggiren muß? und wenn er in F und B dur solfeggiren und die Noten treffen kann, wird er nicht, wenn man ihm einen Begriff von der Transposition der Tonarten gemacht hat, jedes Singstück aus dem Fis oder F dur, wo diese Benennungen am häufigsten vorkommen, eben so leicht treffen? Da der Sänger mit keiner Applicatur zu thun, sondern bloß Intervalle zu treffen hat, die in allen Tonarten dieselben sind, so lehre man ihn solches in den, in Ansehung der Benennung der Töne, leichtesten Tonarten, und um ihn mit den schwereren Tonarten bekannt zu ma-

chen, lasse man ihn über verschiedentlich ausgesuchte leicht und schwer auszusprechende Worte singen, und gebe darauf Acht, daß er sie deutlich und verständlich ausspreche. Dieses ist von größerer Wichtigkeit, als die Subtilitäten über die Benennung der Töne, ob es für den Sänger bequemer sey, ut oder do oder c zu singen. Diejenigen, die so sehr für leicht auszusprechende Sylben und wol klingende Vocalen sind, bedenken nicht, daß der daran gewöhnte Sänger dadurch oft untüchtig gemacht wird, in der Folge über ein etwas hartes Wort einen reinen Ton anzugeben. Noch schlimmere Folgen hat die Methode, dem Sänger, wenn er die Noten und Intervalle schon begriffen hat, ganze Stücke über einen einzigen Vocal, wie z. E. über a singen zu lassen; dadurch wird seine Kehle zu einer Pfeife, die nur tönt; er gewöhnt sich zu einer lahmen Aussprache im Singen, und alle Worte, die er ausspricht, verwandeln sich endlich in Sylben, die alle nur das a zum Selbstlauter haben. Statt leben, singt er; laban; statt frölich: fralach zc. Ja bey einigen Sängern, die sich täglich in dieser Art zu solfeggiren, oder vielmehr in Passagen üben, bemerkt man diesen Fehler der Aussprache schon in der gemeinen Rede. Selten ist die deutsche Singpoesie von einigen harten oder wenigstens im Singen schwer auszusprechenden Worten frey; darum muß der angehende Sänger neben dem Solfeggiren zugleich in der deutlichen Aussprache leichter und schwerer Worte und aller Vocalen am sorgfältigsten geübt werden, damit er verständlich singen lerne: werden die Worte des Sängers nicht verstanden, so ist er für weiter nichts, als eine lebendige Pfeife zu halten.

In einigen Provinzen von Deutschland wird noch nach den sechs aretinischen Sylben ut re mi fa sol la solfeggiret; daß diese Methode nur

bey den alten Tonarten mit Nutzen zu gebrauchen, hingegen in den neuern wegen der unnützen Schwierigkeiten, die sie verursachen, mit Recht verwerflich sey, wird in dem folgenden Artikel gezeigt werden. Die Franzosen, die diesen sechs Sylben, um die Octave auszufüllen, die siebente, nämlich si zugesetzt haben, thun sich nicht wenig auf diese sieben Solben zu gut, und preisen sie als die leichtesten zum Solfeggiren an. Wir finden diese Methode aber aus der Ursache, daß c, ces, cis, ut, d, des, dis, re, heißen, folglich drey Töne in unserm Notensystem immer nur einerley Benennung haben, so unvollkommen, und für den Schüler, zumal wenn er, wie Rousseau will, die Benennung der Töne der Tonart C in alle übrigen Tonarten transponiren soll, so daß ut die Tonica, mi die Mediant, sol die Dominante jeder Tonart sey, ohngeachtet des Nutzens, den man sich von dieser Transposition versprechen könnte, so schwer, daß wir sie den deutschen Sangmeistern mit gutem Gewissen nicht anrathen können. Will man sich aber doch wol klingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, so wähle man solche, wo die Benennung der natürlichen und der durch x oder h erhöhten und erniedrigten Töne unterschieden und leicht faßlich sind. Von dieser Art sind folgende von Grauns Erfindung:

c d e f g a h | c
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwey Buchstaben es zugesetzt werden, wenn die Note durch ein x um einen halben Ton erhöht wird, nämlich des, mes, nes &c. und as, wenn sie durch ein b um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas &c. Herr Ziller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum musicalisch richtigen Gesange von dieser

sogenannten Damenisation Gebrauch gemacht; aber er nimmt wider die Absicht des Erfinders derselben, die bloß statt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sybeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit e, me allezeit d, ni allezeit e u. s. w. bezeichnen sollte, *) mit diesen Sylben Mutationen, nach Art der Aretinischen Solmisation **) vor, wo durch dem angehenden Sängern die Schwierigkeit, die Intervallen treffen zu lernen, doch gewiß vergrößert wird, weil seine Aufmerksamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Mutation der Sylben gerichtet, wenigstens dadurch getheilet wird.

Die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe nun auf welche Art es wolle, ist treffen zu lernen. Ich kann hier nicht umhin, kürzlich einer Methode zu erwähnen, die mir vor allen andern die bequemste scheint, um diese Absicht bey angehenden Sängern glücklich und geschwind zu erreichen. Nachdem die Noten und die auf- und absteigende Cdur und Amoll Tonleiter nach der gewöhnlichen Benennung der Töne gefaßt sind, mache man den Schüler einen Begriff von der Transposition dieser Tonleitern in andre Tonarten, und der daher entstehenden Nothwendigkeit der Vorzeichnungen. Darauf wird der auf- und absteigende Dreyklang eines jeden Moll- und Durtones, der dem Gesange nach sehr leicht zu lernen ist, gesungen, und der Schüler auf die in jedem Dreyklang enthaltenen Intervalle aufmerksam gemacht. In der Tonleiter und dem Dreyklang sind fast alle Intervallen einer Tonart enthalten. Kleine Exempel, wo diese Intervalle um einen halben Ton erhöht oder erniedriget vorkom-

*) S. Marburgs Singkunst S. 41, 42.

**) S. den folgenden Artikel.

vor
übr
wir
über
Sch
der
ne z
emp
keit
es n
mer
Zal
Ben
köm
S
ist
Sin
in C
in F
diese
und
Sin
cher
keit
wen
falle
me
chen
Wal
oder
A n
köm
gen
Ref
tenf
ger
ten
ma
ger
zwei
art
rest
ma
geh
der
Da
fest
unt
nich
im

vorkommen, üben den Schüler in den übrigen Intervallen. Jede Lection wird endlich mit kleinen Singstücken über Worte untermischt, damit der Schüler sogleich gewohnt werde, von der einförmigen Benennung der Töne zu abstrahiren. Diese Methode empfiehlt sich durch ihre Einförmigkeit und Gründlichkeit; auch währt es nicht lange, daß nicht jeder aufmerksame Schüler, der nur einiges Talent zum Singen hat, in mäßiger Bewegung alles vom Blatt treffen könnte.

Die Transposition der Tonarten ist allerdings das schwereste in der Singkunst. Mancher Sänger singt in C dur alles vom Blatt, und würde in H dur unsicher treffen, weil er mit dieser Tonart nicht bekannt genug ist; und doch singt er ein ihm bekanntes Singstück in jeder Tonart mit gleicher Leichtigkeit. Diese Schwierigkeit könnte leicht gehoben werden, wenn die Singcomponisten sich gefallen lassen wollten, die Singstimme eines Stücks, es gehe aus welchem Ton es wolle, nach Art der Waldhörnerstimmen allezeit in C dur, oder wäre es eine Molltonart, in A moll zu transponiren. Allenfalls könnte noch ein Schlüssel zu Hülf genommen werden, um die zu vielen Nebenlinien unter und über dem Notensystem zu vermeiden. Der Sänger würde alsdann nur zwey Tonarten und zwey Schlüssel sich bekannt machen dürfen, statt daß er, nach der gewöhnlichen Art zu schreiben, sich in zwölf harten und zwölf weichen Tonarten festsetzen muß, wovon die mehren ihm das Solfeggiren so sauer machen, daß ihm oft die Lust vergeht, treffen zu lernen, ob er gleich der Kunst zu singen nicht entsagt. Daher sind so viele Sänger von Profession, die zur Schande der Kunst und der großmüthigen Belohnung oft nicht eine Terz vom Blatt zu singen im Stande sind.

Singstücke ohne Worte, die bloß zum Solfeggiren gemacht, und zur Übung der Singstimme und des Treffens dienen, werden Solfeggi genennet.

Solmisation.

(Musik.)

Unter dieser Benennung versteht man die Methode, nach den sechs Aretinischen Sylben ut re mi fa sol la zu solfeggiren.

Guido von Arezzo, ein eifriger Reformator der Musik seiner Zeit, führte im Anfang des eilften Jahrhunderts ein System von zwey und zwanzig diatonischen Tönen, nämlich von unserm großen G angerechnet bis ins zweygestrichene \bar{c} , unter denen doch unser b schon mit begriffen war, ein, und theilte es in sieben Hexachorde, oder Leitern von sechs auf einander folgenden Tönen ab; drey davon enthielten die Töne g a b c d e, zwey die Töne c d e f g a, und zwey die Töne f g a b c d nach ihren verschiedenen Octaven, denen er die erwähnten sechs Sylben, die die Anfangssylben der ersten sechs Zeilen eines damals gebräuchlichen Hymnus an den heiligen Johannes sind, unterlegte, so daß mi fa allezeit unter dem halben Ton, der sich in jedem dieser Hexachorde von der dritten zur vierten Stufe befindet, zu stehen kam. Die drey Hexachorde von g bis e wurden in der Folge das harte, die zwey von c bis a das natürliche und die zwey von f bis d das weiche Hexachord genennet. So lange keines dieser Hexachorde in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton seine ihm eigne Sylbe in der Solmisation: stieg oder fiel der Gesang aber über oder unter dem Umfang einer dieser Sexten, oder welches einerley ist, gieng die Melodie in ein anderes Hexachord über, so mußten die

auch
die
den
zum
ung
it c,
w.
Syl-
Aret-
wo-
die
treff-
fert
von
auf
het,
d.
eggi-
Art
Ich
einer
vor
einet,
nden
d zu
und
und
hnlis-
efast
einen
dieser
und
ndig-
rauf
Drey-
urto-
leicht
der
Klang
nam
dem
allen
rem-
einen
origet
Tou-

die Sylben mutirt werden, damit das mi fa wieder an seinen Ort zu stehen käme. Daher entstanden Regeln, wie die Mutation der Sylben bey den Uebergängen der Hexachorde geschehen müsse. Demohngeachtet konnten bey der Mannichfaltigkeit der Fortschreitungen des Gesanges, die Sylben mi fa nicht allezeit bey einer kleinen Secundenfortschreitung ohne den Schüler zu verwirren, möglich gemacht werden; man bewilligte daher unter gewissen Einschränkungen noch die Sylben la fa zu der Fortschreitung in einen halben Ton. Durch diese Benennungen wurden dem Schüler, wenn er erst die Regeln der Mutation inne hatte, so wol die Schwierigkeit, die halben Töne in den alten Tonarten zu treffen, als auch überhaupt alle Intervalle, in so fern sie in jedem Hexachord nach denselben Sylben gesungen wurden, erleichtert.

Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatischen und enharmonischen zu dem diatonischen Geschlecht das System der Musik um vieles erweitert, und die alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer transponirt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten, die Schwierigkeiten der Solmisation so sehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Octavengattungen so offenbar, daß ohngeachtet der eifrigen Solmisationsversechter dennoch der meiste Theil der Tonkünstler davon abgieng, und entweder wie die Franzosen den sechs Sylben noch die siebente zusetzten, oder wie die Holländer sieben neue Sylben erfanden, oder wie die Deutschen bey der natürlichen Benennung der Töne stehen blieben, und danach ohne Mutation solfeggirten. *)

*) S. den vorhergehenden Artikel.

Die Solmisation hat sich noch in Italien, und in einigen Gegenden Deutschlands erhalten, aber, wie man leicht denken kann, mit vielen Abänderungen. Selbst Buttstett, der ein eifriger Versechter derselben war, und es dem Mattheson gar nicht vergessen konnte, daß er die ganze Solmisation, mit der man doch einst im Himmel musiciren werde, zu Grabe gebracht, *) muß doch in seiner Vertheidigung derselben **) zu geben, daß bey den chromatischen Tönen cis, dis, fis, gis in C dur die Stimme erhoben werden müsse, weil sie keine eigene Benennung haben; auch erlaubt er statt fa, ni zu singen, wenn vor f ein x steht. †) Er hat aber vollkommen Recht, wenn er behauptet, daß die Solmisation die leichteste Methode sey, den Singschülern Stücke und Choräle aus den alten Tonarten, wo die chromatischen Töne nicht vorkommen, treffen zu lernen.

In Fugen hat die Solmisation auch den Nutzen, daß sie lehret, wie der Gefährte dem Führer durch die Anbringung des Mi fa zu antworten hat, doch nur in der Ionischen Tonart; in den andern Tonarten bestimmt das Mi fa die Antwort nicht allezeit, wie an einem andern Ort gezeigt worden. ††)

S o l o.

(Musik.)

Man bedient sich dieses italiänischen Wortes, um ein Stück, oder solche Theile

*) S. dessen neueröffnetes Orchestre, 2 Th.

**) Unter dem Titel: Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica & Harmonia aeterna.

†) S. 226.

††) S. Fuge.

Theile eines Stücks, wo ein Hauptinstrument mit oder ohne Begleitung sich allein hören läßt, zu bezeichnen. Im ersten Verstande sagt man: ein Violin- ein Flöten-solo; und von demjenigen, der ein solches Solo vorträgt, sagt man: er sey ein Solospieler.

Ein solches Solo, welches auch oft Sonate genennet wird, besteht wie diese insgemein aus drey Stücken von verschiedener Bewegung, *) und hat gemeinlich bloß die Geschicklichkeit des Solospielers Schwierigkeiten vorzutragen, und die Annehmlichkeit des Instruments zu zeigen, zum Endzweck. Daher wird bey der Composition desselben insgemein weniger auf einen reinen Satz und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruck, sondern oft bloß auf unerwartete Fortschreitungen, fremde und schwere Passagen, übernatürliche hohe Töne, Sprünge, Läufer, Doppeltriller und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das geschickteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen; und die Ausführung hat weniger den Zweck, zu rühren, als Bewundrung zu erregen. Wenn ein Solospieler die geringste Anlage zur Composition bey sich fühlt, und es so weit gebracht hat, daß er das, was er auf seinem Instrument herausklaubt, zu Papier bringen kann, so setzt er sich seine Solos selbst, weil Niemand ihm sie zu Dank machen kann, und weil Niemand, als er selbst, besser wissen kann, was er auf seinem Instrument herauszubringen fähig ist. Er setzt das Adagio oft in ganz simplen Noten, die, wenn man sie singt, ohne Rhythmus, ohne Gesang und ohne Geschmak sind; aber seine Phantasie weiß sie im Vortrag mit so vielen Feinheiten und Coloraturen zu verbrämen, daß es in Wahrheit eine Lust ist, zu sehen, wie

andere ihm zuhören. Oft enthält ein Solo auch bloß anscheinende Hauptschwierigkeiten, dergleichen ist das Flageolet oder das Pizzicato während dem Spielen auf der Violine, das Harpeggio, oder das Händeüberschlagen auf dem Clavier, und lange Triller, oder Läufer durch die Tonleiter herauf und herunter, auf den mehresten Instrumenten; mit sechs solchen auswendig gelernten Solos erregt ein Solospieler oft die Bewundrung der ganzen Welt. Fehlet ihm gleich dabey das Vermögen, einen einzigen Takt aus den Ripienstimmen, wie es sich gehört, mitspielen zu können; so wird ihm doch nur von Wenigen, die es verstehen, der Name eines Virtuosen versagt.

So sind die schlechten und die mehresten Solos und Solospieler beschaffen. Ein guter Solospieler ist zugleich ein guter Ripienist, und hat er den Vortrag in seiner Gewalt, so sucht er Ausdruck darein zu bringen, und nicht sowol durch seine Fertigkeit zu frappiren, als durch die leidenschaftlichen Töne, die er seinem Instrument erpreßt, auf das Herz seiner Zuhörer zu wirken. Ein gutes Solo ist eben das, was wir eine gute Sonate nennen; hievon wird im folgenden Artikel umständlicher gesprochen werden. Zur Uebung der Fertigkeit und des guten Vortrages sind die Solos von mannichfaltiger Art, jedem Instrumentspieler die unentbehrlichsten Stücke.

In Concerten heißen die Theile der Hauptstimme, wo die übrigen Instrumenten bloß accompagniren oder pausiren, Solo. *)

In vielstimmigen Stücken, wo jede Stimme mehr als einfach besetzt ist, bedient man sich, fürnehmlich in den Singstimmen, des Solo oft statt des Piano: alsdenn singt nur einer

von

*) S. Sonate.

*) S. Concert.

von der Stimme, und die übrigen schweigen so lange, bis das Wort Tutti ihnen anzeigt, daß sie wieder eintreten sollen.

S o n a t e.

(Musik.)

Ein Instrumentalstück von zwey, drey oder vier auf einander folgenden Theilen von verschiedenem Charakter, das entweder nur eine oder mehrere Hauptstimmen hat, die aber nur einfach besetzt sind: nachdem es aus einer oder mehreren gegen einander concertirenden Hauptstimmen besteht, wird es Sonata a solo, a due, a tre &c. genennet.

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate. Die Symphonie, die Ouvertüre, haben einen näher bestimmten Charakter; die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschickten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden. Außer diesen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Instrumentalmusik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruck annimmt. Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Frölichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gespräch in bloß leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder bloß heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergöskende Gemüthsbewegungen zu schildern. Frey-

lich haben die wenigsten Tonsetzer bey der Fertigung der Sonaten solche Absichten, und am wenigsten die Italiäner, und die, die sich nach ihnen bilden: ein Geräusch von willkürlich auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht, als das Ohr unempfindsamer Liebhaber zu vergnügen, phantastische plößliche Uebergänge vom Frölichen zum Klagenden, vom Pathetischen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonsetzer damit haben will, charakterisiren die Sonaten der heutigen Italiäner, und wenn die Ausführung derselben die Einbildung einiger hitzigen Köpfe beschäftigt, so bleibt doch das Herz und die Empfindungen jedes Zuhörers von Geschmack oder Kenntniß dabey in völliger Ruhe.

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruck in Sonaten zu bringen, beweisen eine Menge leichter und schwerer Claviersonaten unsers Hamburger Bachs. Die mehresten derselben sind so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung setzt, und unterhält. Es gehört unstreitig viel Genie, Wissenschaft, und eine besonders leicht fängliche und harrende Empfindbarkeit dazu, solche Sonaten zu machen. Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutscher Italiäner zu treffen im Stande ist, der aber oft von Kindern getroffen wird, die bey Zeiten an solche Sonaten gewöhnt werden. Die Sonaten eben dieses Verfassers von zwey concertirenden Hauptstimmen, die von einem Bass begleitet werden, sind wahrhafte leidenschaftliche Tongespräche; wer dieses darin nicht zu fühlen oder zu vernehmen glaubt, der bedenke, daß sie nicht allezeit so getragen werden, wie sie sollten. Unter diesen zeichnet sich eine, die ein solches Gespräch zwischen einem Me-

land hält so viele Erfindungen sie für sich geben glücklich wird. Ten in der Meinung Instrumentaler Einwirkung viele Einwirkung der Schattungen der Stimmen oder Arten

Ein das Fortbestehen der das Meier über dem sein und der mer

lancher

lanchoicus und Sanguineus unterhält, und in Nürnberg gestochen ist, so vorzüglich aus, und ist so voller Erfindung und Charakter, daß man sie für ein Meisterstück der guten Instrumentalmusik halten kann. Angehende Tonsetzer, die in Sonaten glücklich seyn wollen, müssen sich die Bachischen und andre ihnen ähnlichen zu Mustern nehmen.

Für Instrumentalspieler sind Sonaten die gewöhnlichsten und besten Uebungen; auch giebt es deren eine Menge leichter und schwerer für alle Instrumente. Sie haben in der Kammermusik den ersten Rang nach den Singstücken, und können, weil sie nur einfach besetzt sind, auch in der kleinsten musicalischen Gesellschaft ohne viele Umstände vorgetragen werden. Ein einziger Tonkünstler kann mit einer Clavier-sonate eine ganze Gesellschaft oft besser und wirksamer unterhalten, als das größte Concert.

Von Sonaten von zwey Hauptstimmen, mit einem bloß begleitenden oder concertirenden Baß, wird im Artikel Trio umständlicher gesprochen werden.

S o n n e t.

(Dichtkunst.)

Ein kleines lyrisches Reimgedicht, das sich vorzüglich durch seine äußere Form von andern unterscheidet. Es besteht aus vier Strophen, davon die zwey ersten von vier, die beyden andern von drey Versen sind, so daß das Ganze vierzehn Verse hat. Die Reimen der ersten Strophe müssen eben so seyn, wie in der zweyten, und der erste Vers muß nicht nur mit dem vierten, sondern auch mit dem fünften; der zweyte mit dem dritten und auch mit dem sechsten; der dritte mit dem zweyten und siebenten, und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden ersten Verse; hernach

kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieses hat so ziemlich das Ansehen einer poetischen Ländelei. Bodmer vergleicht es scherzend mit dem Bett des Prokrusts; denn der Dichter muß seine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwingen, und sie also bald in die Länge strecken, bald abkürzen.

Man hat heroische und verliebte Sonnete, auch einige moralischen Inhalts. Bey uns ist es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien scheint man noch darein verliebt zu seyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche Petrarca dieses Gedicht seinen Landsleuten so schätzbar gemacht.

S o p h o k l e s.

Ein bekannter griechischer Trauerspieldichter, von welchem sieben Tragödien bis auf unsre Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwischen den Aeschylus und den Euripides, den er noch überlebt haben soll. Die historischen Nachrichten von ihm lassen sich kurz zusammenziehen. Er war ein geborner Athenienser von geringer Herkunft. Von den besondern Veranlassungen, die ihn zum Trauerspieldichter gemacht haben, wissen wir nichts. Die Anzahl aller von ihm gefertigten Tragödien soll sich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmal soll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen seinen Stücken sollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, seinen Mitbürgern am meisten gefallen haben. Zur Belohnung für die erstere soll er von dem Volke die Präfektur von Samos bekommen haben. Vermuthlich geschah es auch mehr Ehrenhalber, als wegen seiner Geschicklichkeit in Staatsgeschäften, daß er dem Perikles zum Amtsgenossen in der höchsten Staatsbedienungs ist gesetzt worden.

den. Er soll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, gestorben seyn.

Man sagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von so außerlesenen Verhältnissen, und so großer Schönheit gemacht, daß sie den andern Künstlern zum Muster gedienet, und deswegen die Regel genannt worden. Fast jede der sieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieser Dichtungsart. Wenigstens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht besser entwerfen könnte, als wenn man die Stücke dieses Dichters zum Muster dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut sey, als die nach diesem Muster gemacht ist.

Dem Plan und der Anordnung nach sind diese Stücke vollkommen. Jedes stellt uns eine Handlung vor Augen, die von Anfang bis zum Ende in unsrer Gegenwart so vorgeht, daß alles den höchsten Grad der Wahrheit, den natürlichsten und ungezwungensten Zusammenhang hat; so daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zusammenhang der Sachen fassen, und wie jedes geschieht, einsehen. Die Handlung selbst hat, wenn wir uns als Athenienser betrachten, allemal etwas sehr merkwürdiges, und interessant ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, so daß es uns sehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblick gehindert würden, das, was geschieht, zu sehen oder zu hören.

Seine Personen sind eben so interessant, als die Handlungen. Jede hat ihren sehr wohlbestimmten eigenen Charakter, dem alles, was sie spricht und thut, vollkommen angemessen ist. Alles, was wir von ihnen hören, und

was wir sie verrichten sehen, hat das Gepräg der Natur, wie sie sich in den Umständen, und nach dem Charakter wirklich zeigt. Sie handeln und sprechen nicht mit der ganz leidenschaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Personen des Aeschylus: sie setzen nicht in Erstaunen, und erschüttern nicht; aber durchaus fühlt man sich mit von tragischem Ernst ergriffen. Ueberall ist das Sittliche mit dem Leidenschaftlichen verbunden, und beydes hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich stark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Gesinnungen, noch in den Leidenschaften, stößt uns etwas auf, das uns zerstreuet, oder auf Nebensachen, oder auf den Dichter führt; weil nichts weder zur Unzeit geschieht, noch übertrieben, noch sonst unangemessen, unrichtig, oder unschicklich ist.

Dieser Dichter steht in allen Absichten gerade in der Mitte zwischen der rohen Hobeit und Hestigkeit des Aeschylus, und der höchst ruhrenden, zärtlichen Empfindsamkeit, und wortreichen, sitzlichen Weisheit des Euripides. Man ist deswegen ziemlich durchgehends darin einig, ihm die erste Stelle unter den tragischen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anstößig, daß Quintilian es unentschieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen sey. *) So viel ist gewiß, daß er das Herz nicht so tief verwundet, als sein jüngerer Racheiferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzelne kleine Flecken kleben allerdings seinen Stücken noch hier und da

*) Uter (Sophocles an Euripides) sit poeta melior inter plurimos queritur. Idque ego sane, quoniam ad praesentem materiam nihil pertinet, injustitatum relinquo. Inst. L. X. c. 1, 67.

da a
keit
in ein
des
führt
ihm
Wort
konn
gone
Ereoi
Leicht
ungle
sich
der
Ihm

du z
che v
es, d
als
sollen
von
lein,
höchst
Dicht
vollko

Eine
der
thisch
Man
Wahr
stehen
Form
Sie
gema
rather
liche
schein
darin
den
mitte

*)

*)

*)

*)

*)

*)

da an, die mit der größten Leichtigkeit abzuwischen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyspiel des Spitzfündigen *) aus ihm angeführt, und es scheint so gar, daß ihm in einem der besten Stücke ein Wortspiel entfahren sey; wenigstens kommt mir folgendes so vor. Antigone und Ismene sehen die von dem Creon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit sehr ungleichen Augen an. Da die erstere sich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annimmt, sagt ihr Ismene:

Οεγμαν επι ψυχροισι καρδιαν εχεις.

du zeigst bey einer so kalten Sache viel Hitze. Wenigstens scheint es, daß hier ein schicklicheres Wort, als *ψυχροισι* hätte gewählt werden sollen, um zu sagen, die Sache sey von keiner großen Wichtigkeit. Allein, selbst solche kleine Flecken sind höchst selten, und werden an einem Dichter, der fast bis in Kleinigkeiten vollkommen ist, kaum bemerkt.

Sparrenkopf.

(Baukunst.)

Eine hervorstehende Zierrath unter der Kranzleiste der jonischen, corinthischen und römischen Gebälke. **) Man leitet ihren Ursprung nicht ohne Wahrscheinlichkeit von den hervorstehenden Dachsparren her. Ihre Form ist aus den Figuren zu sehen. Sie werden entweder ganz einfach gemacht, oder mit geschnitzten Zierrathen verschönert, nachdem die Zierrathheit des Ganzen es zu ersodern scheint. Die Sparrenköpfe kommen darin mit den Balkenköpfen und mit den Zähnen überein, daß sie immer mitten auf die Säulen oder Pfeiler

*) S. Spitzfündigkeit.

**) Man sehe die Figur im Artikel Kranz. Das lateinische Wort für diese Zierrath ist *Mutulus*; im Französischen heißt sie *Modillon*.

treffen müssen. Dieses verursacht in Ansehung ihrer Größe und Austheilung manche Schwierigkeit.

Man thut wol, wenn man sie halb so breit macht, als die Zwischentiefen, und ihnen in Ansehung der Größe 5 Minuten Breite giebt, wie Goldmann rathet. Denn auf diese Art fallen bey allen Säulenweiten die Schwierigkeiten der Austheilung weg. Hingegen gehen die Maße andrer Baumeister nur auf einige Säulenweiten. Des Vignola Eintheilung z. B. paßt nur auf die Säulenweiten von 4. 8. 12. 16. Model.

Die Sparrenköpfe werden doch in oben erwähnten Ordnungen nicht allemal angebracht: Man findet Gebälke, wo die Kranzleiste gerade über dem Boorten oder Fries anschließt. Es scheint, daß sie zuerst in der dorischen Ordnung gebraucht, und daher in andern nachgeahmet worden.

Es ist eine artige Beobachtung, die der französische Baumeister Le Roy an alten Gebäuden in Athen gemacht hat, daß die Sparrenköpfe sich von der waagerechten Lage gerade in dem Winkel abwärts neigen, den die Fläche des Dachs mit der waagerechten Linie macht. Daraus wird die Vermuthung, daß sie die untersten Ende der Dachsparren vorstellen, bestätigt.

Spitzfündigkeit.

(Schöne Künste.)

Eine unzeitige Scharfsinnigkeit, die die Begriffe über die Nothdurft und über die Natur der Sachen entwickelt, und subtile, schwer zu entdeckende Kleinigkeiten bemerkt, die kein Mensch wissen will, oder wenn er sie bemerkt, verachtet; weil sie auf nichts gründliches führen. Es fällt mir eben ein Beyspiel hiervon aus einer Tragödie des sonst so gründlichen und überall großen Sophokles ein. Folgende Stelle aus seinem *Ajax* scheint mir

Ax 3

w. nig

wenigstens, als ein Beyspiel hieher zu gehören. Tekmessä hatte bemerkt, daß Ajax sich von seiner Raserey etwas erholt hatte. Dieses veranlaßet zwischen dem Chor und ihr folgende Unterredung.

Der Chor. Aber wenn er wieder zu sich selbst gekommen ist, so ist es gut für uns.

Tekm. Was würdest du, wenn du die Wahl hättest, wählen? Wolltest du lieber deine Freunde betrübt sehen, und selbst vergnügt seyn, oder an ihrer Betrübniß Theil nehmen?

Chor. Das doppelte Uebel scheint mir das Größere.

Tekm. Und dieses leiden wir igt, da uns selbst nichts fehlt.

Chor. Wie verstehest du das, ich begreife dich nicht.

Tekm. Da Ajax noch verrückt war, gefiel er sich selbst in dieser Krankheit, und wir, denen nichts fehlte, litten für ihn. Ist aber, da er zu sich selbst gekommen ist, wird er von einer bösen Traurigkeit hingeworfen, und wir leiden nicht weniger, als vorher.

Die Spitzsündigkeit ist ein Fehler, den die Redner am meisten begehen; ein besonderes Muster derselben, und auch der besten Art sie zu beantworten, hat uns Sextus Empiricus *) aufbehalten, in dem Proceß, den ein Schüler des Redners Korax gegen seinen Lehrmeister angefangen, und der sich dadurch endigte, daß beyde Partheyen von dem Richtstuhl weggejagt wurden.

Die Spitzsündigkeit ist einer der schlimmsten Fehler des Geistes. Sie verleitet den Spitzsündigen, sich überall mit Rauch und Nebel, anstatt wirklicher und brauchbarer Begriffe und Gedanken zu beschäftigen, und sich gründlich zu dünken, wo er kaum die Oberfläche der Dinge berührt. Er hält sich überall an dem Schein

*) Adv. Mathem. Lib. II.

der Dinge, und dünket sich groß damit.

Der spitzsündige Witz drechset und schleift so lange an einem witzigen Einfall, bis er ihm eine nicht mehr sichtbare Spitze gegeben hat, die kein Mensch mehr fühlt, und nur eine verworrene Phantasie noch zu fühlen glaubet. Aber nirgend ist diese Schwachheit oder Art von Narrheit gefährlicher, und Menschen von gerader Art zu handeln, anstößiger, als in praktischen Dingen, die unmittelbar auf Handlungen gehen. Denn da thut der Spitzsündige nie, was die gerade gesunde Vernunft zu thun befehlet; darum trifft er nie auf den Zweck, auf den er doch immer zu treffen sich einbildet. Es sind unserm Denken und Nachforschen gewisse Schranken gesetzt, die man nicht überschreiten kann, ohne sich ganz in Spitzsündigkeiten zu verlieren. Wir müssen gar ofte bey klaren Begriffen, die wir unmittelbar als einfache Vorstellungen empfinden, stehen bleiben, wenn es uns gleich dünkt, als sollten wir darin noch etwas entwickeln müssen. Wer den unglücklichen Hang hat, da, wo sein Gefühl klar spricht, noch weiter nachzugrübeln, ob er auch recht fühle, der verfällt in Spitzsündigkeiten. So sagt uns ein unmittelbares sehr klares Gefühl, daß wir dem, der Noth leidet, zu Hilfe kommen sollen, und läßt keinen Zweifel übrig. Aber der Spitzsündige findet da noch sehr vieles zu untersuchen und zu bedenken, und hilft entweder gar nicht, oder auf eine so künstliche Weise, daß es eben so viel, als nichts ist.

In Werken des Geschmacks sagt uns ein sehr klares Gefühl gar ofte, daß etwas gut oder schlecht, oder daß gerade so viel zum Zweck hinreichend sey. Aber der Spitzsündige sucht noch scheinbare, nicht mehr im Gefühl, sondern in einer verstriegenen Phantasie liegende Gründe, das Gute

besser,

besser, das Hinlängliche noch stärker zu machen, oder das Schlechte zu vertheidigen.

Wir würden hier aber auch selbst nothwendig in Spißsündigkeit gerathen; wenn wir unternehmen wollten, anzuzeigen, wo man sich mit den klaren Begriffen der gesunden Vernunft, mit dem bestimmten Gefühl des Geschmacks und der Empfindung begnügen soll, ohne die Gründe der Sachen weiter zu entwickeln, und wo man ohne Gefahr die Untersuchung weiter treiben könne. Man muß auch hier die Schranken empfinden; weil sie sich nicht zeichnen lassen. Der einzige Rath, den man denen, die noch Gefühl haben, geben kann, ist dieser, daß sie, wenn sie sich in Untersuchungen und in Zergliederung der Sachen vertieft haben, den Erfolg, oder die Schlüsse, die sie herausgebracht, wieder gegen das, was sie vor der Untersuchung durch bloß genaue Aufmerksamkeit auf ihr Gefühl, geurtheilt haben, halten, und bey dem geringsten Widerspruch, den sie zwischen beyden entdecken, eher dem Gefühl, als der subtilen Untersuchung trauen. Findet ihr, daß auch ein Kunstrichter etwas, das ihr bey guter Aufmerksamkeit auf alles dazu gehörige schlecht, oder anstößig, oder unschicklich gefunden habt, durch sehr künstliche Entwicklung als gut und schicklich angepreist; so vergleichet das, was ihr von seinen Gründen klar fühlet, gegen das, was ihr vorher von der Sache gefühlt habet. Hat dieses noch mehr Klarheit als jenes, so setzet ein Mißtrauen in das Urtheil des Kunstrichters; es könnte gar wol seyn, daß er ein bloßer Sophist wäre.

S p i ß l e i s t e.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist geschickt, dasjenige auszudrücken, was die Franzosen

cul-de Lampe nennen. Denn ursprünglich bedeutet Leiste jeden geformten Körper, daher Spißleiste, ein in eine Spitze geformter Körper ist.

In der Baukunst bedeutet es einen von einer breiten halbrunden Fläche unten in eine Spitze auslaufenden Körper, der an einer Wand fest gemacht ist, um etwas darauf zu stellen. Ehedem hat man sie sehr häufig an die Vorderseiten der Camine angebracht, um allerhand kleine Zierathen, Theetassen u. d. gl. darauf zu setzen.

In der Zeichnung heißt es eine solche spiß zulaufende gestochene Zierrath, die insgemein am Ende eines Buches angebracht wird.

S p o n d e u s.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von zwey langen Sylben, als Zukunft, Wahrheit. Weder die Alten, noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaaß von lauter Spondeen zusammengesetzt; der Fuß dienet also bloß unter andern, um den Vers Mannichfaltigkeit zu geben. Wenn einige Spondeen nach einander kommen, so geben sie den Vers einen langsamen, feyerlichen Gang. Daher dieser Fuß besonders zum Hexameter, wo der Dichter etwas langsames und majestätisches auch so ausdrücken will, sehr dienlich ist. Unsre Dichter, welche die griechischen Sylbenmaasse nachahmen, klagen darüber, daß die deutsche Sprache wenig recht gute Spondeen hat. Wir können deswegen die Majestät des Ganges im Hexameter nicht so oft in der Vollkommenheit erreichen, wie es die Alten konnten. Bisweilen brauchen unsre Dichter die Spondeen da, wo sie Trochäen nöthig hätten; aber wenn der Spondeus recht rein ist, so macht dieses doch etwas Anstoß.

S p o t t.

(Schöne Künste.)

Ich stehe bey mir selbst an, ob ich dieses Wort brauchen könne, um das auszudrücken, was das Lateinisch griechische Wort Ironia bedeutet; denn es scheint, daß der Spott ohne Ironie seyn könne, und daß die Ironie nicht immer spotte. Indessen haben wir für jenen Fall die Worte auslachen und höhnen, und das Wort Spas scheint das letztere auszudrücken. Wie dem nun sey, so ist hier von der Ironie die Rede, die man braucht, um Personen, oder Sachen lächerlich zu machen: sie besteht darin, daß man etwas spricht oder thut, das unter dem unmittelbaren Schein des Beyfalls, oder Lobes, gerade das Gegentheil bewirkt. Cicero speiste bey einem gewissen Damastippus, der seinen Gästen ziemlich schlechten und noch jungen und herben Wein vorsezte. „Trinken sie doch, meine Herren, sagte der Wirth, es ist vierzigjähriger Falerner. Cicero kostet ihn, und sagt: In der That, der hat ein gesundes und frisches Alter.*) Dies ist Spott. Denn unter dem Schein, das vorgegebene Alter des Weines zu bestätigen, sagt er gerade das Gegentheil, um den Wirth desto lächerlicher zu machen.

Der Spott ist demnach eine besondere Art des Scherzes, der aus Zweydeutigkeit entsteht. Man giebt Beyfall oder Lob, wo man tadeln will; man stellt sich ernsthaft, wo man lachen, dumm, wo man wichtig seyn will. Er ist aber von vielerley Art, oder Kraft. Der gemäßigte Spott, der ohne ernstlichere Absichten bloß zur Belustigung dienet, um ernsthaften Geschäften und Unterredungen etwas fröhliches zu geben. Er bewirkt bloß ein sanftes Lächeln, und warnet die, gegen welche er ge-

*) Bene fert etatem. Macrob. Sat. L. II. c. 3.

richtet ist, mehr freundschaftlich, als drohend. Dergleichen mischte Sokrates sehr häufig in seine Gespräche, indem er sich stellte, als ob er denen, die er belehren wollte, in ihren ganz unrichtigen Begriffen völlig beypflichtete. Diesem ist auch die Verstellung ähnlich, die den Fabulisten und andern Erzählern gewöhnlich ist, wenn sie ihre Schalkheit und Lust zu tadeln unter einen Ton der treuherzigen Einfalt verstecken, wovon man bald in jeder Fabel des La Fontaine Beyspiele findet.

Lustig ist der Spott, wenn man bloß scherzet, ohne beleidigen zu wollen. Als Cicero seinen Schwiegersohn Lentulus, der ein kleiner Mann war, mit einem großen Degen an der Seite sah, fragte er: Wer mag meinen Schwiegersohn an dieses Schwert angebunden haben? Ueber solchen Spott, besonders wenn die Sache etwas übertrieben ist, und man merkt, daß es auf keine wirkliche Beschimpfung abgesehen ist, lacht allensfalls der, den er trifft, auch noch mit.

So bald man aber die Absicht hat, wirklich zu beleidigen, Personen und Sachen verächtlich zu machen, wird der Spott schon beißend, auch wol bitter, wenn man gewahr wird, daß der Spottende etwas aufgebracht ist.

Fein ist der Spott, wenn die Verstellung, die immer bey dem Spottenden ist, höchst natürlich und wahrscheinlich ist, so daß nur etwas Scharfsinnigere sie entdecken, oder wenn der Hauptbegriff, darin eigentlich die Zweydeutigkeit liegt, ohne Scharfsinn nicht zu merken ist. Frohlich aber, oder stumpf ist er, wenn er nicht trifft, oder nicht haftet; wenn das, was man damit lächerlich oder verächtlich machen will, es nicht ist, oder sich doch durch den Spott nicht so zeigt.

Da das bloß belustigende Spotten zum Scherz gehört, von dem wir gesprochen

spr
hie
ern
:
nic
che
Wo
tet,
sah
den
der
ma
kar
ode
best
Be
doc
der
:
tel,
net
seht
be
lich
Bö
Da
sche
Di
sah
höc
ma
beiß
und
daß
wie
seht
eine
Unj
We
nen
wi
bra
kan
unn
ein
:
etw
wöl
nen

prochen haben; so betrachten wir hier bloß den beißenden Spott, der ernstliche Absichten hat.

Menschen von einigem Gefühl ist nichts schmerzhafter und unerträglicher, als sich verachtet zu sehen. Wer sich sonst für nichts mehr fürchtet, hat doch noch Scheu für die Gefahr, verachtet und verlacht zu werden. Daher ist die Verachtung eine der empfindlichsten Strafen, womit man drohen, oder wirklich züchtigen kann. Ist aber an einem Narren, oder Bösewicht gar nichts mehr zu bessern; so ist die Verachtung und Beschimpfung, der er ausgesetzt wird, doch eine heilsame Warnung für andere.

Nun ist schwerlich irgend ein Mittel, einen Menschen, der es verdient, der Verachtung lebhafter auszusetzen, als der Spott. Wer die Gabe zu spotten in einem etwas beträchtlichen Grade hat, kann Narren und Bösewichtern sehr furchtbar werden. Darum gehört sie auch unter die schätzbaren Talente der Redner und Dichter, zugleich aber unter die gefährlichen Waffen, von denen ein höchst schädlicher Mißbrauch kann gemacht werden. Wie man durch recht beißenden Spott Narren, Heuchler und Bösewichte so beschämen kann, daß sie sich nicht unterstehen, sich wieder auf einer öffentlichen Scene sehen zu lassen; so kann er auch auf eine meuchelmörderische Weise gegen Unschuldige, oder solche, die mehr Warnung als Beschimpfung verdienen, gemißbraucht werden. Was wir von dem Gebrauch und Mißbrauch der Satyre gesagt haben, *) kann auch hierauf gelten. Also ist es unnöthig, sich hierüber besonders einzulassen.

Zum Glück ist die Gabe zu spotten etwas seltenes. Ohne mehr als gewöhnliche Urtheilskraft und sehr feinen Wit kann sie nicht bestehen.

*) S. oben S. 559 f.

Der Hauptspötter der isigen Zeit ist wol Voltaire, der aber diese Gabe weit mehr gemißbraucht, als gut angewendet hat.

S p r a c h e.

Man sagt insgemein, die Sprache sey dem Dichter, was die Farbe dem Mahler ist; im Grund aber ist sie noch weit mehr; weil nicht bloß das Colorit, sondern die Zeichnung der Gedanken selbst von der Sprache abhängt. Es darf also nicht erst bewiesen werden, daß die Vollkommenheit der redenden Künste größtentheils von der Vollkommenheit der Sprache abhängen, deren sie sich bedienen. Jedermann begreift, daß Homer in der scythischen oder einer andern barbarischen und noch wenig vervollkommeneten Sprache die Ilias nicht würde gesungen haben, die wir ist in der griechischen Sprache bewundern; und wenn er es unternommen hätte, so würden seine Gesänge zwar immer das Werk eines großen Genies, aber unendlich weit unter der Ilias gewesen seyn, die wir ist haben. Tausend Dinge, die er vermittelst der griechischen Sprache zeichnen konnte, würden in der scythischen Ilias nicht gewesen seyn; weil ihr die Worte zum Ausdruck gefehlt hätten.

Was also dem Mahler das Studium der Zeichnung und des Colorits ist, das ist dem Redner und Dichter das Studium der Sprache. Mit dem Genie des Raphaels würde man ohne Fertigkeit im Zeichnen und der Farbengebung nur schlechte Gemälde machen; und mit dem Genie des Homers, oder Pindars, würde der, der nur eine schlechte und rohe Sprache besäße, wenig Vollkommenes in der Dichtkunst an den Tag bringen. Man kann einigermaßen sagen, daß die Kunst des Redners und Dichters im Besitz der Sprache bestehe. Wenigstens ist dieses in so

fern wahr, als es richtig ist, daß die Kunst des Mahlers in Zeichnung und Farbengebung bestehe. Es giebt ohne Zweifel viel Menschen, die so lebhaft denken, so angenehm und so mahlerisch phantasiren, und so stark empfinden, als die guten Dichter, die aber das, was sie denken und empfinden, aus Mangel der Kenntniß oder Übung in der Sprache, nicht wie die Dichter zu sagen wissen. Mit einem solchen Genie wird man also bloß alsdenn ein guter Dichter, wenn man auch das Instrument zum Ausdruck der Gedanken in seiner Gewalt hat. So sehr wesentlich gehört es zur Vollkommenheit der redenden Künste, daß man eine vollkommene Sprache völlig besitze.

Die Betrachtung der ästhetischen Vollkommenheit der Sprache gehört demnach wesentlich zur Theorie der Künste, und die Übungen, wodurch man die Sprache in seine Gewalt bekommt, sind ein eben so wesentlicher Theil der Kunstübung des Redners und Dichters. Wie aber die Sprache von allen Erfindungen des Genies die bewundernswürdigste, und in Absicht auf die Menge und Mannichfaltigkeit dessen, was dazu gehört, die größte ist, so wäre auch unendlich viel davon zu sagen. Es wird also wol Niemand erwarten, daß in diesem Artikel alle Eigenschaften einer ästhetisch vollkommenen Sprache angezeigt werden. Auch würden wir schon die hier gesetzten Schranken weit überschreiten müssen, wenn wir uns bloß in eine etwas umständliche Beurtheilung der deutschen Sprache und ihrer Tüchtigkeit, oder Untüchtigkeit für die redenden Künste einlassen wollten. Also schränken wir uns bloß auf einige ganz allgemeine Anmerkungen ein, die dem, der diese wichtige Materie von Grund aus abhandeln wollte, vielleicht die Arbeit etwas erleichtern könnten, auch dem angehenden Redner und Dichter

die Hauptstücke, worauf er bey dem so wichtigen Studium der Sprache vorzüglich zu sehen hat, anzeigen werden.

Man muß in der Sprache den Körper, oder das, was zum Schall und zur Aussprache gehört, von dem Geist oder der Bedeutung unterscheiden. Jedes kann seine ihm eigene Kraft haben. Das Körperliche der Sprache ist zum Gebrauch der redenden Künste um so viel schicklicher, je klarer, vernehmlicher und bestimmter der Ton einzelner Wörter und Redensarten ist, und je sähiger dadurch die Sprache ist, durch das bloß Schallende Mannichfaltigkeit des Charakters oder Ausdrucks anzunehmen.

Der gute Klang, oder die Klarheit und Vernehmlichkeit der Wörter und Redensarten ist unumgänglich notwendig; weil es eine wesentliche Eigenschaft jeder schönen Rede ist, daß sie das Ohr klar und bestimmt rühre, damit man sie nicht nur gern höre, sondern auch desto leichter behalte. Wie dieses von dem Klang einzelner Sylben, ihrer Kürze und Länge von der Zusammensetzung der Sylben in Wörter, den Accenten der Wörter und von der Menge einsylbiger, kurzer und langer Wörter abhänge, wäre eine weitläufige Untersuchung, die jeder, der ein gutes Ohr hat, leicht selbst anstellen kann. Man kann alles, was zur Klarheit und Vernehmlichkeit des Schalles, sowol einzelner Wörter, als ganzer Sätze, erfordert wird, leicht aus dem beurtheilen, was zur Klarheit und Faßlichkeit sichtbarer Formen gehört. Hiervon haben wir in verschiedenen Artikeln gesprochen. *)

Zum Charakter des Schalles, oder seinem durch bloßen Klang zu bewirkenden Ausdrucke rechnen wir, erstlich; daß die Rede eine bald langsamere, bald geschwindere, bald sanft-

fließende,

*) S. Form; Glied; Gruppe; Schön.

fließ
rau
geb
Da
sche
sch
zum
den
ver
kur
sch
fan
teri
W
Eh
Sit
Zor
sch
Be
offe
jäh
stün
tes
ode
We
Sp
keit
sch
Be
wie
die
bre
doc
ben
Kle
ger
du
ru
der
de
vo
S
an
wi
ein
de
ein
17

fließende, bald fröhlichlaufende, bald rauschende, bald pathetisch einhergehende Bewegung annehmen könne. Dazu müssen Sylben und Wörter schon gebaut seyn, weil diese Verschiedenheiten in der Bewegung nur zum Theil von dem Vortrag des Redenden herkommt. Denn man würde vergeblich unternehmen, eine Reihe kurzer Sylben langsam, oder langer schnell; oder harte und rauhe Wörter sanft auszusprechen; dieses Charakteristische muß schon im Schall der Wörter liegen. Ferner gehört zum Charakter des Schalles auch das Sittliche und Leidenschaftliche des Tones, wenn er auch ohne die Geschwindigkeit, oder Langsamkeit der Bewegung genommen wird. Es ist offenbar, daß ein Wort vor andern zärtlich, oder traurig, oder ungestüm klinge, daß es etwas gemäßigt, oder lebhaftes, etwas feines oder rauhes an sich haben könne. Wer dieses in den Wörtern seiner Sprache in gehöriger Mannichfaltigkeit findet und bemerkt, der kann schon durch den Ton allein, ohne die Bedeutung vielerley ausdrücken, so wie die Musik.

Ob nun gleich Redner und Dichter die Sprache finden, wie der Gebrauch sie gebildet hat, so können sie doch, wenn sie das Genie dazu haben, durch eine gute Wahl und durch kleine Veränderungen und Neuerungen in der Stellung der Wörter, durch kleine Freyheiten in Veränderung des Klanges, durch neue und dennoch verständliche Wörter und Redensarten, ungemein viel zu Verbesserung des Körperlichen der Sprache beytragen. Dieses haben auch alle große Redner und Dichter wirklich gethan. Aber es erfordert ein mühsames und langes Studium des Mechanischen der Sprache.

Man siehet aber hieraus auch, daß eine Sprache schon sehr lange und mannichfaltig muß bearbeitet und

mit neuen Tönen bereichert worden seyn, ehe sie zu jedem Ausdruck und zu jeder Schönheit, die die verschiedenen Zweige der redenden Künste fodern, dienen kann. Man höret zwar ofte sagen, daß die Sprache, die noch am wenigsten bearbeitet und der Natur noch am nächsten ist, zur Dichtkunst die beste sey. Dieses kann für einige besondere Fälle wahr seyn, besonders für den, wo heftige Leidenschaften auszudrücken sind. Aber daß die Sprache des Ennius, oder die noch ältere, die man z. B. in den Ueberbleibseln der alten römischen Gesetze antrifft, so bequem zur Beredsamkeit und Dichtkunst sey, wie sie zur Zeit des Horaz oder Virgils gewesen ist, wird sich niemand bereden lassen.

Indessen kann freylich eine Sprache durch die Länge der Zeit, und die Veränderung im Gemüthscharakter des Volks, das sich derselben bedient, so wol verlieren, als gewinnen: und ich will nicht behaupten, daß unsere Sprache ist für die Beredsamkeit und Poesie überall schicklicher sey, als sie zur Zeit der Minnesinger war. Aber gewiß besser ist sie, als sie zu Ottfrieds Zeiten gewesen.

Nach dem Körperlichen der Sprache kommt das Bedeutende derselben in Betrachtung. Hier ist nun wieder die erste nothwendige Eigenschaft die volle Klarheit der Bedeutung. In den redenden Künsten taugt kein Wort, das nicht sogleich, als man es vernimmt, einen sehr klaren und faßlichen Begriff erweckt; denn die Sprache der Künste muß völlig klar und faßlich seyn, da die Begriffe nur in so fern wirken, als man sie klar faßt. Eben dieses gilt auch von ganzen Sätzen. Eine noch unausgebildete Sprache kann gar wol einen Vorath an Wörtern von klarer Bedeutung haben; aber daß ganze Sätze klar werden, dazu wird schon mehr erfordert. Die Sprache muß schon

Beug

Zeugbarkeit, das ist, Mannichfaltigkeit der Wortfügung, mancherley Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, auch vielerley Verbindung, Trennung und andre Verhältnisse bedeutende Wörter, dazu haben.

Weil in den redenden Künsten die Begriffe vorzügliche Sinnlichkeit haben müssen, so muß die dazu schikliche Sprache reich an Metaphern und Bildern seyn. Je mehr Wörter sie hat, klare sinnliche Empfindungen der äußern Sinnen auszudrücken, je mehr in der Natur vorhandene, leicht faßliche Gegenstände sie mit besondern Wörtern nennen kann, je reicher kann sie an Metaphern werden. Wenn aber diese klar, lebhaft und richtig bestimmt seyn sollen; so muß die Sprache schon lange in dem Munde genau und richtig fassender, scharfsinniger Menschen gewesen seyn. Denn sonst möchten bey viel Metaphern die Ähnlichkeiten nur schwach seyn, oder nur auf Nebensachen, als auf das Wesentliche der Begriffe gehen. Die Sprache eines etwas dummen Volkes möchte so reich an Worten seyn, als man wollte; so würde sie doch sehr viel schwache, den Begriffen wenig Lebhaftigkeit gebende Metaphern enthalten. Hingegen muß sie auch nicht von gar zu subtilen und zu spekulativen Köpfen bereichert worden seyn; weil sie durch diese einen großen Theil ihrer Sinnlichkeit verlieren könnte. Die höhern Wissenschaften tragen viel weniger zur Bereicherung einer ästhetischen Sprache bey, als gemeinere Künste und Mannichfaltigkeit sinnlicher Beschäftigungen.

Auch in der Bedeutung können Wörter und Redensarten mancherley sittlichen und leidenschaftlichen Charakter annehmen; und je mannichtiger dieser ist, je vorzüglicher ist die Sprache für die redenden Künste. Diese Verschiedenheit des Charakters aber bekommt sie nur durch die Man-

nichfaltigkeit der Charaktere, Lebensarten und Stände der Menschen selbst. Personen von einerley Familie, die etwas eingeschränkt nur unter sich leben, haben auch insgemein einen ihnen allen gebräuchlichen Ton des Ausdrucks. In der Sprache der schönen Künste aber muß man sich in sehr vielerley Charakter auszudrücken wissen; bald sehr einfach und gerade zu; ein andermal geistreich; ist sehr gelassen, ein andermal feurig; einmal edel und mit hohem Anstand, ein andermal in dem bescheidensten gemeinen Ton, u. s. f. Diese verschiedenen Charaktere hat nur die Sprache eines schon großen, und am vorzüglichsten eines großen und zugleich freydenkenden Volks, da sich keiner scheuen darf, sich in seinem eigenen Charakter zu zeigen, und nach seiner eigenen Weise zu handeln. Denn wo die Menge sich schon nach wenigen, die den Ton geben, richten, da verschwindet auch die Mannichfaltigkeit des Charakteristischen in der Sprache. Dieses erfahren die französischen Dichter genug, die in gar viel Fällen den Ton, der der schiklichste wäre, nicht zu treffen vermögend sind.

Indem wir hier die Eigenschaften einer guten ästhetischen Sprache anzeigen, geben wir zugleich angehenden Rednern und Dichtern Winke, wie sie ihre Sprache zu studiren haben, und worauf sie dabey vorzüglich Acht haben sollen. Es wäre aber unendlich viel besonderes hierüber zu sagen; und da wir uns in keinem Stück in dieses Besondere einlassen können, so mag es an dem Allgemeinen, was hierüber angemerkt worden ist, für diesen Ort genug seyn.

S p r a c h e.

Wird auch ofte in einer Bedeutung genommen, die fast ganz mit der übereinkommt, die man durch Schreibart ausdrückt. So sagt man, die Sprache

Spr
der
lich
Sitt
ter
nes
drück
de
Si
Si
D

so n
seher
wah
es n
ein
Hitz
Den
in so

Y
lich
tur
ter
scha
gena
wie
wen
Inh
die
Sach
und
de h
Z
des
dadi
und
Ma
G
gem
jede
ter
um
Es
die
*)

Sprache des Herzens; die Sprache der Natur; der Leidenschaft. Nämlich sowol die Leidenschaften, als die Sitten haben einen eigenen Charakter im Ton, und Ausdruck; ein eigenes Gepräge, das sich den Reden ein-drückt. Wenn man irgendwo folgende Verse sände:

Sibi sua habeant regna reges, sibi
divitias divites

Sibi honores, sibi virtutes, sibi pu-
gnas, sibi praelia.

Dum mihi abstineant invidere, sibi
quisque

Habeant quod suum est. *)

so würde man ohne nähern Bericht sehen, daß hier ein vor Freude halb wahnwitziger Mensch spricht, und es wäre allenfalls zu errathen, daß ein junger Verliebter in der ersten Hitze einer erhörten Liebe schwast. Denn dies ist die Sprache der Natur in solchen Umständen.

Alles was leidenschaftlich und sittlich ist, theilt der Sprache seine Natur mit. Daher Redner und Dichter den Ton und die Art jedes leidenschaftlichen und sittlichen Charakters genau zu studiren haben. Denn so wie es ein sehr anstößiger Fehler ist, wenn der Ton der Rede mit ihrem Inhalt nicht übereinkommt, so trägt die Uebereinstimmung dieser beyden Sachen ungemein viel zur Schönheit und überhaupt zur Wirkung der Rede bey.

Dieses scheint das größte Talent des Dichters und Redners zu seyn; dadurch zeigt er, daß er die Natur und die Menschen kenne, und seine Materie wol überlegt hat.

Es lassen sich hierüber wenig allgemeine Regeln geben. Man muß jede Leidenschaft, und jeden Charakter der Menschen wol studirt haben, um hierin allemal glücklich zu seyn. Es wäre aber doch gut, wenn man die allgemeinste Beobachtungen hier-

*) Plaut. Curcul. Act. I. Sc. 3.

über sammelte. Dergleichen sind z. B. folgende.

Starke Leidenschaften, von welcher Art sie seyen, lieben einen starken, etwas übertriebenen Ausdruck, und alles Abgemessene, alles genau Zusammenhängende in der Rede ist ihnen entgegen. Man fühlt darin zu viel, als daß man auf die Art sein Gefühl zu äußern Recht haben sollte. Man nimmt die Worte wie sie kommen. O deorum quidquid in caelo regit Terras et humanum genus! sagt Horaz im großen Schrecken *) ganz gegen die Grammatik. Sind die starken Leidenschaften von vernünftiger Art, so wird der Ton etwas trozig oder ausgelassen, wie die oben angeführte Stelle aus dem Plautus; schwachhaft, wie die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Uulis. **)

Sind sie verdrießlicher Art, so wird der Ausdruck bey seiner Stärke kurz, sehr nachdrücklich, und bekommt auch die Steifigkeit des Verdrusses. Philoktet sagt bey dem Sophokles: Er (Ulysses) würde mich eben so gewiß bereden, vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen. Bald darauf drückt sich sein bitterer Haß noch stärker aus. Lieber wollte ich der Natur, die mich so elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.

Redner und Dichter haben die genaue Beobachtung des *καλος* und des *ηλος* nicht nur zum Gefallen nöthig; sondern fürnehmlich, so ofte sie rüh- ren, oder überzeugen wollen.

Was insonderheit dieses letzte betrifft, so giebt es eine Sprache der Ueberzeugung, die mehr als alle Beweiswürter wirkt. Der Redner mag seine Beweise noch so schließend machen, wenn ihm die Sprache der Ueberzeugung fehlt, so ist alles, was

*) Epod. 5.

**) S. Euripid. Iphig. in Aul. vs. 607 sq.

er sagt, vergeblich. Diese ist kurz und sehr einfach. *) Nichts verräth hingegen eine zweifelhafte Sache mehr, und hindert folglich die Uebersetzung stärker, als das gekünstelte, das gesuchte, das umschweifende in der Sprache.

Staffirung.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet sowol in der Baukunst, als Mahlerey die Verzierung einer allenfalls fertigen Sache, um ihr etwas mehr Leben oder Ansehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers, ist die Anbringung einiger Zierrathen u.

In der Mahlerey bedeutet die Staffirung der Landschaften die Figuren, Statuen, Ruinen, die man allenfalls erst nachher darinnen mahlt. Weil zur Staffirung mehr Zeichnung, als zur Landschaft an sich gehört, so findet man viele gute Landschaftmaler, die nicht im Stande sind, ihre Stücke zu staffiren, daher ist die Staffirung sehr ofte von einem andern Meister.

Die Staffirung ist bisweilen das Wichtigste in der Landschaft, wenigstens kann es ihr einen großen Nachdruck geben. Wir haben aber das, was dabey zu überlegen ist, schon an einem andern Orte näher berührt. **)

Stark; Stärke.

(Schöne Künste.)

Es ist in den schönen Künsten nicht genug, daß jedes Werk, oder jedes Einzelne darin das sey, was es nach der Art und der Absicht seyn soll; man muß auch versichert seyn, daß es die Wirkung thue, die man erwartet. Es giebt Werke, an denen

der Verstand, oder die Critik nichts auszufehen findet, die aber der Geschmak wenig achtet, weil sie gar geringen Eindruck machen: sie sind schwach. Stärke schreibet man dem zu, dessen Wirkung vorzüglich groß ist. Ein starker Gedanken ist der, den wir nicht nur mit voller Klarheit fassen, sondern der so vorzüglich auf die Vorstellungskraft würket, daß wir ihn mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, als etwas, das uns gleichsam erschüttert, empfinden, oder fühlen. Daher pflegt man auch von der Stärke der Wahrheit zu sagen, man fühle sie, man könne sie mit Händen greifen. Wenn jemand sagt: ich bin ehrlich und halte Treu und Glauben, so verstehen wir sehr klar, was er sagt, finden aber in dieser Versicherung nichts, das eine vorzügliche Kraft auf uns hätte; wenn aber Shakespear einen sagen läßt: noch habe ich nie mein gegebenes Wort gebrochen, und würde selbst dem Teufel seinem Gesellen nicht verrathen; *) so fühlen wir da eine ungewöhnliche Stärke des Ausdrucks.

Die Stärke liegt wie die Größe, nicht in dem Wesentlichen der Dinge sondern bloß in der Menge gleicher Theile. Von der Größe ist sie darinnen unterschieden, daß sie die Menge in einem engen Raum vereiniget, da sie bey jener auseinander verbreitet ist. Wenn man das Licht, das auf eine große Fläche, z. B. auf einen Tisch fällt, durch ein geschliffenes Glas in einen weit engern Raum, zusammendrängt, so erhält man nicht mehr Licht, aber es wird stärker. Also ist ein starker Gedanken der, der durch wenig Hauptbegriffe eben so viel sagt, als gewöhnlicher Weise durch viel Begriffe gesagt wird: ein starker

*) Ἄπλους ὁ μύθος τῆς ἀληθείας ἐστίν.
Encip. Phoen. 472.

**) S. Landschaft S. 120 f.

*) — — — I have
At no time brocke my faith, would
not betray
The devil to his fellow. in Macbeth.

stark
viel
wür
uns
giebt
wür
was
in la
wäre
gleich
Ei
dene
die K
kann
lichte
Begr
Nach
sonde
nehm
sagen
Noch
wissen
er es
then :

E f

„Wer
kann
auch
herau
ein G
eines
durch
zu bel
ten U
mehr
ger ge
samte
Ein
Stelle
sagt:
nicht
Raub
dern
nicht
nen :

*) F

starker Ausdruck, wo ein Wort so viel sagt, als sonst mehrere sagen würden; eine starke Empfindung, die uns auf einmal so viel zu fühlen giebt, als eine andre nach und nach würde gethan haben. Ueberhaupt, was schnell eben so viel wirkt, als in längerer Zeit durch andere Mittel wäre bewirkt worden, wird in Vergleichung des Letztern stark genannt.

Ein Gedanken kann durch verschiedene Mittel stark werden, bloß durch die Kürze des Ausdrucks, wie das bekannte *tuimus Troes*. Durch Sinnlichkeit, wenn man statt allgemeiner Begriffe, die man erst nach einigem Nachdenken völlig fassen würde, besondere, den äußern Sinnen vernehmliche, braucht. Wenn Terenz sagen will, daß nur die äußerste Noth einen dahin bringen kann, gewissen Leuten zu schmeicheln, so sagte er es stark, vermittelt eines sinnlichen Bildes

— qui huic assentari animum
induxeris

E flamma te posse cibum petere ar-
bitror. *)

„Wenn du diesem schmeicheln kannst, so dünkte ich, müßtest du auch dein Brod aus einem Feuer herausholen können.“ Auch wird ein Gedanken stark, wenn man anstatt eines zwar vielbedeutenden, aber durch den täglichen Gebrauch schon zu bekannten und gleichsam abgenutzten Ausdrucks, einen eben so viel, oder mehr bedeutenden nimmt, der weniger geläufig ist, folglich die Aufmerksamkeit auf das, was er sagt, schärft. Ein Beyspiel hievon giebt folgende Stelle des Cicero, da er vom Verres sagt: „Wir haben euch, ihr Richter, nicht einen Dieben, sondern einen Räuber, nicht einen Ehebrecher, sondern einen Bestürmer der Keuschheit; nicht einen Kirchenräuber, sondern einen Feind alles dessen, was heilig

ist; nicht einen Meuchelmörder, sondern den grausamesten Bürtel der Bürger und Bundesgenossen vor Gericht geführt.“ *) Auch kann ein Gedanken durch die Wendung, wodurch er in ein besonderes helles Licht gesetzt wird, stark werden. Unzählige Beyspiele findet man hievon bey Shakespeare, der hierin alle Dichter übertrifft. Als ein Beyspiel kann auch folgendes vom Cicero dienen. „O! des Ansehens und der Würde des römischen Volkes, die Königen, fremden Nationen und den entlegensten Völkern fürchtbar ist! Dieser aus gedungenen Sklaven, aus Bösewichten und aus Bettlern bestehende Haufe, soll das römische Volk seyn!“ **)

Ein ganz besonderes Mittel etwas stark zu sagen, ist dieses, da man ihm eine Wendung giebt, die es zu schwächen scheineth, um seine Stärke desto fühlbarer zu machen. Dahin gehört die Frage, die im Grund eine verstärkte Bejahung, oder Verneinung ist. ***) Dahin gehört auch die Figur, die die Griechen *λιποτης*, die Verminderung, nennen, wie das Horazische *non sordidus autor*. Ein besonderes Beyspiel hievon ist folgendes. Als Alexander die Gerten durch Drohungen zur Unterwürfigkeit bewegen wollte, ließen sie ihm sagen; sie fürchteten sich in der Welt für nichts, als für das Ein-
stürzen

*) Non enim furem, sed creptorem; non adulterum sed expugnatorem pudicitiae; non sacrilegum sed hostem acrorum religionumque; non sicarium, sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum iudicium adduximus. Cic. in Verrem.

**) O speciem dignitatemque Pop. R. quam reges, quam nationes externae, quam gentes ultimae pertimescunt, multitudinem hominum ex servis conductis, ex facinorosis ex egentibus congregatum. Cic. pro domo.

*) Funuch Aa. III. l. 2.

****) S. Frage.

stürzen des Himmels. Dies ist stärker, als wenn sie gesagt hätten; sie fürchteten sich schlechterdings für gar nichts.

Die Stärke dienet sowol zur Ueberzeugung, als zur Nührung. Wo man keine Beweise für die Wahrheit einer Sache anzuführen hat, sondern bloß durch Befahrung, oder Versicherung sie glaubwürdig machen kann, da ist die Stärke des Ausdrucks das einzige Mittel, die Zweifel zu vertreiben. Denn man ist geneigt, zu glauben, daß das, dessen man uns mit ungewöhnlicher Stärke versichert, nicht erdichtet seyn könne. Eben so gewiß rühret man auch, wenn man sein eigenes Gefühl stark an den Tag legen kann. Es giebt zwar auch Fälle, wo beydes Ueberzeugung und Nührung bloß durch die höchste Einfalt und den natürlichsten Ausdruck vollkommen bewürkt werden, und wo es der Stärke nicht bedarf. Aber diese rührende Einfalt ist noch schwerer zu erhalten, als die Stärke; sie scheint auch nicht von so allgemeiner Wirkung zu seyn, und kann nur vor ganz verständigen Zuhörern mit Sicherheit des Erfolges gebraucht werden. Die Stärke hingegen ist von allgemeinerer Wirkung. Was man eigentlich hinreißende, überwältigende Beredsamkeit nennt, besteht größtentheils in der Stärke der Gedanken und des Ausdrucks, die auch auf Zuhörer von mittelmäßigem Verstand und Gefühl, ihre Wirkung thut.

Sie ist aber durch Kunst nicht zu erreichen, sondern hat ihren Grund in der lebhaftesten Ueberzeugung und starken Nührung des Redners. Ein guter ehrlicher Professor der Beredsamkeit fragte einmals den Genfer Rousseau, wie er es doch mache, daß er immer so überzeugend und so hinreißend schriebe. „Ich, that er hinzu, bin ein Lehrer der Beredsamkeit, der seit so vielen Jahren alle Figu-

ren, Tropen und Wendungen der Rede studiret, und dennoch ist es mir noch nie geglückt, mit dem Nachdruck und der Stärke zu schreiben, die Ihnen so natürlich scheint. — Ich habe weiter kein Geheimniß und keine Regel, antwortete Rousseau, als daß ich nichts behaupte, als das, von dem ich selbst lebhaft überzeuget bin, und nichts äußere, als was ich bey jeder Sache wirklich empfinde.“

Darin besteht allerdings das ganze Geheimniß: aber diese lebhafteste Ueberzeugung und dies starke Gefühl selbst liegt in dem Genie des Redenden. Eine Seele, der es an Kraft und Energie fehlet, selbst der größte Geist, der bloß an subtiler und höchst genauer Zergliederung der Begriffe seine Nahrung findet, diese können durch kein Studium zu der Stärke gelangen, wovon hier die Rede ist. Doch muß allerdings mit der natürlichen Kraft des Geistes und des Herzens auch Übung im Denken und Empfinden verbunden werden. Erst denn, wenn uns das, wovon wir sprechen, völlig bekannt und geläufig ist, daß der speculative Verstand dabey nicht mehr zu arbeiten hat, bekommen Verstand und Herz die völlige, gänzliche Freyheit, lebhaft zu denken und zu empfinden.

Es giebt auch eine falsche Stärke, die eine Art der Schwolst ist, und der Rede keinen Nachdruck giebt: Sie entstehet daher, daß man sich bey geringen, gleichgültigen Dingen großer, nachdrücklicher und so gar hyperbolischer Ausdrücke bedienet, und von gemeinen Dingen mit einer Art von Hestigkeit spricht, die nicht aus dem Gefühl entsteht, sondern eine bloß durch üble Gewohnheit angenommene kindische Gebehrdung (Gesticulation) ist. In der französischen Sprache haben sich so viel übertriebene Ausdrücke in die alltäglichen Redensarten eingeschlichen, daß man ofte bey ganz gleichgültigen Dingen

Worte

Wort
kung,
da der
wo k
sagt,
auch
sagte.
Stärk
schma

Es
zu we
liche u
ke giel
fern
von an
müthe
trauri
von e
große
wenn
zugleich
völlig
kommt
Musik
sung d
mäßige
kung t
Ihat d
Nühru
und di
in Anst
stellung
oft ein
Schau
ten Fäl
kung g
stärket.
der sta
auf ger
erforder
Denn
druck du
ne schre
ten; se
rühren
muß ge
lich erf
Stärke

Zwey

Worte höret, die Bewundrung, Entzückung, Bezauberung ausdrücken, und da der Redende betheuert und schwört, wo kein Mensch an dem, was er sagt, zweifeln würde; wenn er es auch noch so schwach und so nachlässig sagte. Eine solche gar unzeitige Stärke macht die Rede völlig abgeschmackt.

Es verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß es eine bloß äußerliche und gleichsam körperliche Stärke giebt, die darum, weil sie die äußern Sinnen mit Gewalt angreift, von ausnehmender Kraft auf die Gemüther ist. Ein einziger fröhlicher, trauriger, oder fürchterlicher Schrey, von einem Menschen, kann schon große Wirkung auf uns haben: Aber wenn wir ihn von hundert Stimmen zugleich hören, so bekömmt er eine völlig hinreißende Stärke. Daher kommt es, daß man bisweilen in der Musik bloß durch sehr starke Besetzung der Stimmen mit einem mittelmäßigen Stück ungemein große Wirkung thun kann. Man kommt in der That dem Herzen am leichtesten durch Rührung der äußern Sinnen bey. Und dieses verdienet auch besonders in Ansehung der theatralischen Vorstellungen überlegt zu werden, wo gar oft ein sehr starkes Erleuchten der Schaubühne, oder in entgegengesetzten Fällen große Dunkelheit die Wirkung gewisser Scenen ungemein verstärket. Eben dieses gilt auch von der starken Erhebung der Stimme, auf gewissen Stellen. Dieses aber erfordert eine genaue Beurtheilung. Denn gar oft wird der größte Nachdruck durch das Gegentheil, durch eine schwache sinkende Stimme erhalten; so daß nicht alles, was stark rühren soll, auch mit starker Stimme muß gesagt werden. Aber was wirklich erschüttern soll, scheint diese Stärke zu erfordern.

Zweyter Theil.

S t a t u e.

(Bildhauerkunst.)

Mit diesem lateinischen Worte, für welches man auch das deutsche Wort Bildsäule brauchen könnte, benennt man die Werke bildender Künste, welche die menschliche Gestalt körperlich, das ist, in ihrer völligen Bildung darstellen. Doch wird das Wort auch von solchen Abbildungen der Thiere gebraucht.

Unter welchem Volk und bey welcher Gelegenheit zuerst der Gebrauch aufgekommen sey, die Gestalt des Menschen in Holz, Stein, oder einer andern festen Materie durch die Kunst zu bilden und als ein Denkmal aufzustellen, ist ungewiß. Aus den Nachrichten des Herodotus *) sollte man schließen, daß die Aegyptier die ersten Statuen gemacht haben. Von der ersten Veranlassung dazu finden wir aber keine Nachricht.

Schon in dem hohen Alterthum finden sich aber doch Spuren, daß verschiedene andre Völker, so wol im Orient, als in Kleinasien, Griechenland und Italien durch Kunst verfertigte Bilder gehabt haben. Es scheint aber, daß die Liebhaberey an Statuen und die Kunst der Bearbeitung derselben in Griechenland zuerst in einen vorzüglichen Flor gekommen sey. Anfänglich wurden die verschiedenen Gottheiten in menschlicher Gestalt gebildet; nachher die berühmtesten Helden älterer Zeit, und endlich auch kürzlich verstorbene und noch lebende Menschen, die man dadurch ehren wollte, daß ihre Gestalt in Statuen abgebildet und an öffentlichen Orten aufgestellt wurden. Der Geschmak an Statuen der Götter und Menschen nahm unter den Griechen nach und nach so sehr überhand, daß nicht leicht eine andre Kunst mit dem

Eifer

*) Im II. B.

Eifer und Aufwand getrieben worden, die man auf die Bildhauerey gewendet hat; so daß Griechenland zuletzt mit einer unzählbaren Menge von Statuen der Götter und Menschen angefüllt worden.

Die Römer scheinen in den ältern Zeiten der Republik nur einen mäßigen Gebrauch von Statuen der Götter und verdienter Männer gemacht zu haben. Nachdem sie aber mit den Griechen näher bekannt worden, und bey Gelegenheit verschiedener in Griechenland gemachter Eroberungen, viel griechische Statuen nach Rom gebracht hatten, wurde auch die Liebhaberey an diesen Werken der Kunst allmählig lebhafter, und stieg so gar nach und nach bis zu einer Art von Raserey; so daß ein alter Schriftsteller sagt, man hätte zu einer Zeit mehr Statuen, als Einwohner, in Rom zählen können. Allein da es hier nicht um historische Nachrichten von den Statuen zu thun ist, so verweisen wir den Leser, der hierüber Unterricht verlangt, auf das, was Plinius im 34 Buch seiner Naturgeschichte hiervon sagt, und auf Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Unsre Absicht geht hier auf allgemeine Betrachtungen über den Werth und Rang, den die Statuen unter andern Werken der Kunst behaupten können, und über das Eigenthümliche ihres Charakters.

Ueber ihren gottesdienstlichen Gebrauch haben wir hier nichts zu sagen. Die Abbildung der Gottheit unter menschlicher Gestalt ist gegenwärtig nach dem Maas der Erkenntniß unter uns nicht mehr erträglich, und ich fühle auch nicht den geringsten Beruf, dem Bilderdienst der im Calender stehenden Heiligen und Märtyrer das Wort zu reden. Also werden sich unsre Anmerkungen bloß auf die allgemeinen sittlichen, und auf den

politischen Gebrauch dieser Werke der Kunst einschränken.

Da die Statue ein Werk ist, das schon beträchtlichen Aufwand erfordert; *) so ist auch ihr Gebrauch sehr eingeschränkt, kann aber eben deswegen desto wichtiger werden. Wir halten es für unnöthig von Statuen zu sprechen, die heidnische Gottheiten, oder andre allegorische Wesen vorstellen. Diese letztern könnten zwar wegen der geistreichen Erfindung und guten Ausführung ihren Werth haben. Wenn man aber die Kostbarkeit eines solchen Werks bedenkt, so scheinen sie eben nicht sehr zu empfehlen zu seyn.

Der beste und edelste Gebrauch, der von Statuen zu machen ist, besteht ohne Zweifel darin, daß sie zu öffentlicher Verehrung großer Verdienste um ein ganzes Volk, und zur Reizung einer edlen Macheiferung gebraucht werden. Zwar könnte man diesen Zweck auch schon durch andre Ehrenmäler erhalten; aber die Statue hat vor jedem andern Denkmal beträchtliche Vorzüge wegen der ausnehmenden ästhetischen Kraft, die in der menschlichen Gestalt liegt, wodurch die Statue nicht bloß ein Zeichen, oder ein todes Sinnbild der Tugend ist, sondern einigermaßen die Tugend selbst sichtbar abbildet. Dadurch kann sie außer dem Ehrenvollen, das sie hat, noch in andern Absichten nützlich werden, wie schon anderswo

*) Eine Statue, die nicht viel über Lebensgröße und von gutem weissen Marmor ist, kann in einem Lande, das den Marmor nicht selbst hat, unter fünf bis sechs tausend Thalern nicht wol fertig gemacht und gesetzt werden. Ist sie von Erz, so sind die Kosten noch weit beträchtlicher. Von schlechten, aus geringem Sandstein, und oben hin, nach Antiken copirt, oder sonst ohne Genie gemacht, die man für zwey bis dreihundert Rthlr. haben kann, ist hier nicht die Rede; weil wir sie für gar nichts halten.

derswo angemerket worden ist. *) Wir setzen hier voraus, was wir schon einmal **) ausführlicher angemerket haben, daß ein wahrer Künstler große Seelen in der menschlichen Bildung könne sichtbar machen. Geschicht dieses in der Statue, so ist sie nicht ein bloßes Denkmal; sondern wirket auch auf die, die ihren Ausdruck zu empfinden im Stande sind, große Gedanken und Empfindungen, die ein anderes Denkmal nicht erwecken kann.

Aus diesen Anmerkungen folget von selbst alles, was wir über die Art und Beschaffenheit dieses Werks der Kunst zu sagen haben. Sie stellt einen Menschen vor, der durch außerordentliche Verdienste verehrungswerth ist. Also muß sie an einem öffentlichen Orte, wo sie den Augen der meisten Menschen ausgesetzt ist, auf ein genugsam erhabenes Postament gesetzt werden, und eine verhältnißmäßige Größe haben. Gemeine Lebensgröße ist zu gering; wie weit man aber darüber gehen soll, muß durch den Platz und die Erhöhung des Postaments bestimmt werden. Doch dieses betrifft nur das Aeußerliche.

Nach dem innern Charakter muß die Statue zwar, so viel ohne Abbruch des wichtigern Theiles geschehen kann, die Leibesgestalt und Gesichtsbildung der Person vorstellen, aber das, wodurch sich dieselbe hauptsächlich verdient gemacht hat, die hohe Sinnesart, die eigentliche Größe des Geistes, oder Herzens, die den Hauptzug in dem Charakter ausmacht, muß vorzüglich darin ausgedrückt seyn, weil dieses wesentlicher ist, als die Aehnlichkeit. Also würde es hiebey hauptsächlich auf das Ideal ankommen, dem die Aehnlichkeit, wo es nöthig ist, weichen muß. Es muß sogleich in die Augen fallen,

was man an dem Menschen, dessen Bild man sieht, zu verehren habe; ob es ausnehmende Redlichkeit und Güte, oder Standhaftigkeit in großer Gefahr, oder eine andere hohe Tugend, und Sinnesart ist. Daß dergleichen bestimmter Ausdruck möglich sey, sehen wir an einigen antiken Statuen der Götter und Helden, die das Ideal eines ziemlich genau bestimmten hohen Charakters ausdrücken. Viel antike Statuen der Göttheiten sind in der That nichts anders, als allegorische Vorstellungen ihrer Eigenschaften. Diese mußten durch menschliche Bildung ausgedrückt werden, weil außer der menschlichen Gestalt, in der Natur nichts sichtbares ist, das durch eine natürliche, nicht hieroglyphische Bedeutung, Eigenschaften eines denkenden Wesens ausdrückt. So ist Jupiter ein Bild der ernstesten Hoheit mit Güte verbunden; Pallas ein Bild des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit u. s. f. Plinius sagt von einer Statue des Apollodorus, die Silanio gemacht hatte, sie habe nicht einen zornigen Menschen, sondern den zornigen Charakter selbst ausgedrückt. *) So sollten die Statuen großer Männer seyn.

Weil ein Charakter, wenn man ihn ganz fühlen soll, besser erkannt wird, wenn die Person in Ruhe, als wenn sie in einer einzelnen bestimmten Handlung begriffen ist; so würden wir ruhige Stellungen, ohne bestimmte Handlung, zu den Statuen vorziehen. Dieses scheinen die Alten auch vorzüglich beobachtet zu haben. Nur in gewissen Fällen, wo die Größe des Charakters sich am besten in der Handlung zeigt, müßte Handlung gewählt werden. So würde Achilles besser fortschreitend, Ulysses aber

D y 2

besser

*) G. Schönheitt.

**) G. Bildhauerkunst. S. 237.

*) Nec hominem (Apollodorum) ex aere fecit, sed iracundiam. Hist. Nat. L. XXXIV. c. 8.

besser stehend, oder sitzend gebildet werden. Bey ruhiger Stellung ohne Handlung wird man auch natürlicher Weise auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzige Handlung geführt.

Man siehet aber hieraus leicht, daß eine vollkommene Statue das höchste Werk des Genies und der Kunst sey. Darum haben auch die Griechen einen Phidias eben so bewundert, als irgend einen andern großen Geist. Aber da es gegenwärtig so ungewöhnlich ist, Verdienste fürtrefflicher Männer durch Statuen zu verehren, und wenn es noch geschieht, der ganzen Veranstaltung die Hobeit und Feyerlichkeit, die zu solchen öffentlichen Handlungen notwendig erfordert wird, meistens fehlet, folglich die Bildhauerkunst bey uns nicht in dem Glanz erscheinet, der ihr nöthig wäre, um große dazu tüchtige Genie in die rechte Wirksamkeit zu setzen; so dürfen wir es uns nicht befremden lassen, daß in dieser Art so sehr selten etwas erscheinet, das den guten Statuen des Alterthums könnte zur Seite gesetzt werden.

S t e i f.

(Schöne Künste.)

Es wird im eigentlichen Sinn von Menschen und Thieren genommen, denen ein Theil der Gelenkigkeit fehlt. Also braucht man es in den zeichnenden Künsten von den Figuren, welche so gezeichnet sind, daß man ihnen die Unbeweglichkeit, oder den Mangel der Leichtigkeit der Bewegung ansehen kann.

Hernach kann der Begriff auf alle Dinge, in denen Bewegung, oder etwas der Bewegung ähnliches ist, angewendet werden. Steife Schreibart, ein steifer Vers, eine steife Melodie. Man braucht es auch von der ganzen Gemüthsart, die man steif

nennt, wenn der Mensch nie, wo es seyn sollte, nachgeben, oder sich auf eine andere, als ihm gewöhnliche Seite lenken kann.

Daß das Steife des Körpers der Schönheit entgegen sey, fühlt Jedermann, und der Grund davon ist auch anderswo von uns angezeigt worden. *) In den zeichnenden Künsten hat man sich also sorgfältig vor allem Steifen zu hüten, es sey denn, daß man nach der Absicht des Werks einen häßlichen und ungeschickten Menschen vorzustellen habe.

In redenden Künsten wird man steif, wenn man entweder seine Materie nicht vollkommen besitzt, und etwas sagen will, was man selbst nicht mit voller Klarheit sich vorstellt; oder wenn man sich zwingt kürzer zu seyn, als es der Gedanken verträgt, oder endlich auch, wenn man die Sprache nicht völlig in seiner Gewalt hat. Ähnliche Ursachen bringen auch das Steife in der Musik hervor. Eine steife Modulation, ein steifer Gesang, entstehen gemeinlich daher, daß der Tonsetzer keine hinlängliche Kenntniß der Harmonie hat, und deswegen Töne, oder Harmonien auf einander folgen läßt, zwischen denen die genaue Verbindung fehlet.

Eine sehr genaue und vertraute Bekanntschaft mit der Materie, die man zu behandeln hat, ist das sicherste Mittel das Steife zu vermeiden. Wer von Sachen spricht, die ihm selbst noch etwas neu und unbekannt sind, muß sich notwendig bisweilen etwas steif ausdrücken. Man versteht insgemein das Horazische nonum prematur in annum nur von der Ausarbeitung der Werke des Geschmacks; es ist aber noch wichtiger, es auf das Ueberdenken der Materie, oder des Stoffs anzuwenden. Zwar haben leichtsinnige Köpfe die Gabe, von Dingen, die sie nur halb erken-

*) S. Schönheit.

nen, mit Dreistigkeit und einer scheinbaren Leichtigkeit zu sprechen, so daß man sie keiner Steifigkeit beschuldigen kann. Aber denn fehlet es an Richtigkeit und Wahrheit. Es ist nicht wol möglich, ohne Steifigkeit sehr bestimmt und gründlich zu seyn, wenn man nicht zugleich seine Materie lang und vollkommen überdacht hat.

Steinschneider; Stempelschneider.

Wir nehmen diese beyden Arten der Künstler hier zusammen; weil unter ihren Künsten eine genaue Verwandtschaft ist, und, wenigstens in den neuern Zeiten, Viele beyde zugleich getrieben haben, auch in beyden groß gewesen sind, obgleich die Behandlung der Arbeit sehr verschieden ist. Von diesen beyden Künsten und ihren Werken, den geschnittenen Steinen und den Schaumünzen, haben wir bereits in besondern Artikeln gesprochen, also bleibet uns hier nur übrig, von den Künstlern selbst zu sprechen.

Daß das Alterthum viele sehr große Meister in beyden Künsten besessen habe, ist aus der beträchtlichen Menge fürtrefflicher Werke, die noch vorhanden sind, hinlänglich abzunehmen. Ob aber das Stempelschneiden bey den Alten eine besondere Kunst gewesen, oder ob die Steinschneider auch die Stempel zu den Münzen gemacht haben, ist mir nicht bekannt. Aus dem Edikt des Alexanders, dessen Plinius und andere gedenken, welches ein Verbot enthielt, daß ein anderer als Apelles ihn mahlen; ein anderer als Lysippus (Apulejus nennt den Polyklet, statt des Lysippus) seine Statue machen, und ein anderer als Pyrgoteles ihn in Stein schneiden soll, möchte man beynabe schließen, daß auch die Münzen diesem letzten allein aufgetragen gewesen. Denn aus den Münzen dieses Eroberers

und seiner Nachfolger, die sich bis auf unsre Zeit erhalten haben, kann man sehen, daß große Künstler dazu gebraucht worden. War ihm nun daran gelegen, daß sein Bildniß nur von großen Meistern verfertigt würde, wie sich allerdings aus jenem Edikt schließen läßt, so siehet man nicht, warum nicht auch der Stempelschneider darin genannt worden, wenn dieses Schneiden eine besondere Kunst gewesen wäre. Es scheint allerdings, daß unter den Wörtern *czelamen* und *toreuma* sowol in Stein geschnittene, als auf Münzen geprägte Werke müssen verstanden werden. Aber wir wollen es den Gelehrten überlassen, diesen Punkt auszumachen. Mir ist wenigstens bey den Alten, die über die Kunst geschrieben haben, kein Stempelschneider vorgekommen, da hingegen der Steinschneider sehr oft Erwähnung geschieht: und doch sind viel griechische Münzen, in Absicht auf die Schönheit der Zeichnung eben so schätzbar, als die schönsten geschnittenen Steine.

Wenn es mit der Behauptung der Kenner alter Münzen, daß man nirgend zwey von vollkommen gleichem Gepräge finde, seine Richtigkeit hat, so sollte man daraus schließen, daß die Alten ihre Münzen nicht so geprägt haben, als die Neuern thun. Vielleicht waren ihre Stempel nicht so hart, als sie gegenwärtig sind; in diesem Falle scheint es nöthig gewesen zu seyn, ihnen ofte nachzuhelfen; und daher ließe sich erklären, warum man keine vollkommen gleiche Gepräge findet.

Der älteste griechische Steinschneider, dessen namentlich gedacht wird, ist Theodor von Samos, der auch Bilder aus Erz gegossen hat; der berühmteste aber war, wie aus dem vorher angeführten abzunehmen ist, Pyrgoteles, dessen Namen auf zwey noch vorhandenen Steinen angetroffen wird. Daß aber der eine, der

auch den Namen Phocion trägt, nicht von diesem Künstler sey, hat Winkelmann gezeiget; *) auf den andern, den der Graf von Schönborn in Wien besitzt, ist der Kopf des Alexanders; es ist aber auch nicht ausgemacht, daß es die Arbeit dieses berühmten Künstlers sey.

Der Baron Stosch hat die antiken Steine, auf denen die Namen der Künstler eingeschnitten sind, so viel er davon austreiben konnte, siebenzig an der Zahl, in Kupfer stechen lassen, **) Einige der besten dieser Steine sind aus den Zeiten des Augustus und seiner ersten Nachfolger, von Dioscorides, Eodius, Syllus und Solon. Der Herr von Murr hat sich die Mühe gegeben, ein alphabetisches Verzeichniß der alten Steinschneider, deren Namen man auf den Steinen findet, zu verfertigen. Man findet weit mehr römische darunter. †)

Der berühmte Natter, der sich in unsern Tagen in der Kunst des Steinschneidens besonders hervorgethan, hat aus sehr genauer Untersuchung verschiedener antiker Steine bewiesen, daß die Alten diese Arbeit mit eben solchen Werkzeugen verfertiget haben, dergleichen noch ist im Gebrauch sind, ††) und die er auf einer Kupferplatte abgezeichnet hat.

Wie die Künste des Stein- und Stempelschneidens im XV. Jahrhundert wieder zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gekommen seyen, ist an einem andern Orte bereits ange- merkt worden. ††) Wir müssen aber

hier die berühmtesten Künstler in beyden Arten noch anzeigen.

Der älteste Stein- und Stempelschneider neuerer Zeit, von dem man Nachrichten findet, ist Vittore Pisanello, der sich im Jahr 1406 in Florenz aufgehalten. *) Unter Laurentz de Medici dem ältern, thaten sich zwey Künstler hervor, davon der erstere unter dem Namen Giovanni delle Cargniolo, der andere unter dem Namen Domen. de' Camei berühmt worden. Aber unter dem Pabst Leo dem X. erschien eine beträchtliche Anzahl vorzüglicher Künstler in Stein und Stahl, davon Giov. Bernardi, Valerio Belli, insgemein Val. Vicentino genannt, und Matteo de Nassaro, Aless. Cesari und Pietro Mar. da Pescio die vorzüglichsten waren. Die Arbeiten des Val. Vicentino sind meistens schön, als die Antiken vom zweyten Rang, und viele seiner Münzen und Steine nach antiker Art, werden eben deswegen, weil sie zu schön sind, für nachgemachte, oder nachgeahmte Werke erkannt.

In der zweyten Hälfte des XVI. Jahrhunderts scheint die Anzahl der guten Künstler in dieser Art in Italien abgenommen zu haben, doch verdieneten Jac. von Trezzo und Birago, zwey Mayländer, die für König Philipp den II in Spanien gearbeitet haben, genannt zu werden. Der Birago soll zuerst unternommen haben in Diamant zu schneiden. Darnach

*) Geschichte der Kunst S. 351.

**) Gemma antiquæ calatæ sculptorum nominibus insignitæ, à Phil. de Stosch, Amst. 1724. fol.

†) S. Bibliothéque de peinture &c. T. I. p. 248. sq.

††) S. Traité de la Méthode antique de graver en pierres fines &c. par Laur. Natter. Londres 1754. fol.

†††) S. geschnittene Steine.

*) S. Memorie degli Intagliatori moderni. In Livorno 1753. 4. p. 121. Dieses Werk, in welchem man die meisten Nachrichten über die neuern Steinschneider findet, enthält erslich das Leben des Valerio Vicentino aus dem Vasari abgedruckt; hernach die Geschichte der neuern Steinschneider aus des Mariette traité des pierres gravées übersetzt, und endlich ziemlich weitläufige Supplemente und Anmerkungen des Uebersetzers zu der Mariettischen Abhandlung.

mals fiengen auch deutsche Stein- und Stempelschneider unter dem Kayser Rudolph dem II an sich hervor zu thun. Sandrat gedenkt zwar eines Engelhards aus Nürnberg, der ein Freund des Alb. Dürers soll gewesen seyn, als eines großen Künstlers; aber er sagt zugleich, er habe sich durch Petttschaste hervorgethan. Unter Kayser Rudolf machte sich Caspar Lehmann berühmt, nach ihm Christoph Schwaiger. Und gegen Ende des XVI und Anfangs des XVII Jahrhunderts, fiengen auch in Frankreich einige an, berühmt zu werden. Von Coldoree hat man einige schöne Köpfe von Heinrich dem IV und in dem Cabinet des Herrn v. Crozat, das ist der Herzog von Orleans besitzt, ist ein Cameo von ihm, der den Kopf der Königin Elisabeth von England vorstellt, und von Mariette gerühmt wird. Auch wird ein Julien de Fontenay, Cammerdiener Heinrichs IV genannt; aber der eben erwähnte Schriftsteller, hält ihn mit dem Coldoree für eine Person.

Ueberhaupt aber liefert das XVII Jahrhundert wenig berühmte Namen der Steinschneider; hingegen haben sich in demselben viel sehr gute Stempelschneider hervorgethan. In der ersten Hälfte desselben verdienen Warin, dessen Köpfe von den Königen Ludwig XIII und XIV sehr schön sind, Thomas Simon, der unter Carl I in England gearbeitet hat, vorzüglich angemerkte zu werden. Von der andern Hälfte desselben bis auf unsre Zeit hat sich die Anzahl sehr guter Stempelschneider sehr vermehret. Die Liebhaber schätzen besonders die Arbeiten der Römer Hamerani, (vielleicht Hammer, denn sie scheinen deutschen Ursprungs zu seyn) eines Job. Crokers aus Dresden, der in London Königl. Stempelschneider gewesen, eines Rottiers, eines Karlsteen aus Schweden, dem man die Erfindung des erhabenen

Stempels*) zuschreibt, eines Raymond Salz, der in Berlin unter Friedrich I gelebt hat, und vorzüglich meines unlängst verstorbenen Landsmanns Hedlinger.

Von den neuern Steinschneidern sind vorzüglich Dorsch aus Nürnberg, Flavio Sirlato, Carlo Costanzi, Domenico Landi, Gottfr. Grafft, Jac. Guay, und vornehmlich Laur. Natter, bekannt.

Stellung.

(Schöne Künste.)

Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Leibes eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenschaft, jede Gemüthsart und jeder Charakter durch die Stellung allein kann ausgedrückt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andere Menschen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen sie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewirkt werden. Auch die Unachtsamsten wissen es, daß es freche und bescheidene, hochmüthige und demüthige, fröhliche und niedergeschlagene Stellungen giebt; die sich aber besonders darin geübet haben, die menschliche Seele in dem Körper zu sehen, entdecken bisweilen in der Stellung des Leibes ihre ganze Beschaffenheit. Deswegen ist die bloße Leibesstellung ein wichtiger Gegenstand in den Werken der schönen Künste. Maler und Bildhauer, Schauspieler, Tänzer und Redner befinden sich gar oft in dem Fall, den größten Nachdruck ihrer Vorstellungen durch dieses Mittel

Uy 4

*) Es ist nicht nur leichter und sicherer erhabene, als vertiefte Arbeit zu machen; sondern wenn man, wie öfters geschieht, die Fatalität hat, daß ein Stempel im Härten, oder während dem Prägen springt, so kann man, vermittelst des erhabenen Stempels, bald wieder einen andern vertieften prägen.

tel zu erhalten. Darum ist es eben so wichtig für sie, den Menschen in seinen verschiedenen Stellungen zu beobachten, als auf die innern Bewegungen und Regungen des Herzens Achtung zu geben; und der kennt den Menschen gewiß nur halb, der bloß sein inwendiges kennt. Gar oft überzeugt uns die bloße Stellung von der Aufrichtigkeit oder Falschheit der Versicherungen, die man uns giebt; und oft empfinden wir durch die Stellung mit weit mehr Zuverlässigkeit, oder mit stärkerm Nachdruck, was in dem Herzen der andern vorgeht, als ihre Worte uns sagen können.

Es würde sehr unnütze, oder wol gar ungereimt seyn, dem Künstler die verschiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannichfaltigen ästhetischen Kraft mit Worten zu beschreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in besondern Fällen den Eindruck, den er zu machen hat, durch Stellung bewürken soll. Man muß dieses nothwendig aus eigener Beobachtung wissen. Die Theorie der Künste kann in diesem Punkt nicht weiter geben, als daß sie die große Wichtigkeit der Sache vorstelle und den Künstler von der Nothwendigkeit überzeugen, sich ein eigenes und angelegenes Studium daraus zu machen, die Menschen in den verschiedenen Stellungen des Leibes genau zu beobachten, und sich zu üben, ihre Kraft zu empfinden. Hat er hinlängliche Kenntniß darin erlanget, so wird er auch die Nothwendigkeit einsehen, sich darin zu üben, daß er jede Stellung, die er nöthig hat, in seiner eigenen Person annehmen, oder durch richtige Zeichnungen darstellen könne. Vorschriften helfen hiezu gar nichts. Wenn man sie gelernt hätte, so würde man sie doch bey der Ausübung wieder vergessen müssen, wenn man nichts unnatürliches machen wollte. So urtheilet ein Meister der Kunst

sogar über die fünf Haupt- oder Elementarstellungen des Tanzes. †)

Beim dem mündlichen Vortrag des Redners, hat gar ofte die Stellung eben so viel Kraft zu überzeugen, oder zu rühren, als die Worte selbst, und es geschiehet auch nicht selten, daß das, was Redner oder Schauspieler sprechen, durch ihre Stellung vollkommen widerlegt wird. Der Schauspieler besonders hat in seiner ganzen Kunst nichts wichtigeres, als die Stellung. Wenn er dieser Meister ist, so wird ihm alles übrige leicht werden. Man kann beynabe dasselbe von dem Zeichner sagen. Es giebt Stellungen, die uns, wenn wir auch die Gesichtszüge nicht sehen, so bestimmen und so gewiß von dem Charakter, oder von einer vorübergehenden Gemüthsblage der Personen unterrichten, daß wir kaum mehr nöthig haben, auf das Gesicht zu sehen. Dergleichen höchst lebhaft schildernde Stellungen trifft man vorzüglich in Raphaels Werken an, deren fleißiges Betrachten nicht nur dem Zeichner, sondern auch dem Schauspieler und Redner höchstens zu empfehlen ist.

S t i m m e.

(Musik.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen. Es bedeutet 1) die menschliche Stimme an sich; und 2) jede geschriebene Partie eines Stücks, die den Gesang enthält, der gesungen oder gespielt werden soll. In diesem Verstand ist ein Quatuor ein vierstimmiges Stück, das aus einer Violin = einer Flöten = einer Bratsche und einer Bassstimme, oder wenn es ein Sing-

†) Les positions sont bonnes à savoir & meilleures encore à oublier: il est de l'art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. Au reste toutes celles où le corps est ferme & bien dessiné sont excellentes. Noverre Lettres sur la danse p. 278.

Singstück ist, aus einer Discant-Alt- Tenor- und Bassstimme, die man auch Singstimmen nennet, bestehen kann. Selbst die verschiedenen Töne, die zu einem Accord gehören, werden auch so viel Stimmen genennet: so sagt man, daß zu einem vollkommenen Dreyklang vier Stimmen gehören. Daher auch die Benennungen: Hauptstimme, Oberstimme, Solostimme, Mittelstimme; oder zwey- stimmig, drey- stimmig, vielstimmig, vollstimmig &c. Aeußerste Stimmen sind die Oberstimme und der Bass gegen einander. Es ist für die Tonsetzer eine Regel, daß jede Stimme der Natur des Instruments gemäß, und besonders in Stücken, wo sie mehr als einfach besetzt wird, leicht vorzutragen sey; daß die Hauptstimme nicht durch die Mittelstimmen verdunkelt werde; und daß in den äußersten Stimmen die vollkommenste Reinigkeit beobachtet sey.

In Ansehung der menschlichen Stimme gehören physikalische Untersuchungen, über ihre Entstehung und über die Ursachen ihrer Verschiedenheit in den Altern und Geschlechtern, nicht in den Plan dieses Werks. Wer davon unterrichtet seyn will, findet in Tosis Anleitung zur Singkunst *) hinlänglichen Unterricht davon. Wir merken nur überhaupt an, daß die weibliche Stimme wegen ihrer Annehmlichkeit und Dauer einen Vorzug vor der männlichen habe. Die Stimme der Castraten, zu geschweigen, daß sie durch grausame und die Menschheit schändende Mittel erzwingen wird, und selten geräth, verbindet, wenn sie auch am vollkommensten ist, mit ihrer Annehmlichkeit doch so viel unnatürliches, daß sie mit einer schönen weiblichen Stimme nicht in Vergleichung zu ziehen ist. Deutschland zeugt vor vielen andern Nationen vortreffliche Bassstimmen.

*) Nach des Herrn Agricola Uebersetzung S. 22 f.

Die Stimmen werden überhaupt in hohe und tiefe eingetheilt. Hohe sind: der Discant und Alt; tiefe: der Tenor und Bass. Knaben und Frauenzimmer singen den Discant; Jünglinge von noch nicht reifem Alter haben insgemein eine Altstimme; Männern ist der Tenor und Bass eigen. Der natürliche Umfang jeder Stimme, den ein Tonsetzer, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen setzt, in Chören nicht überschreiten muß, ist von einer Decime, höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



In Arien ist ihm eher vergönnt, noch einen Ton höher oder tiefer zu gehen, weil nur ein Sänger, der den Umfang der Stimme habe, dazu nöthig ist. Wenn die Musik von einer Orgel, die im Chorton gestimmt ist, begleitet wird, so ist auch hierauf Rücksicht zu nehmen; der Umfang jeder Stimme ist alsdenn um einen Ton tiefer.

Aber nicht alle Stimmen sind in dem Umfang einer Decime oder Undecime eingeschränkt. Einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher; andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittelhalb Octaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichene d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber setzt der Tonsetzer nur in besondern Fällen.

Daß der Klang der menschlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Instrument, von welcher Art es sey, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bey einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rühret, etwas von der Seele der singenden Person; sie hat etwas mehr als körperliches: was eine Statue gegen ei-

nen lebenden Menschen ist, das ist der Ton eines Instruments, gegen den Ton der Menschenstimme. Daher sind die Singstücke die wichtigsten Werke der Musik, und es ist nicht möglich, durch Instrumente, so gut sie auch gespielt werden, so tief in die Herzen zu dringen, als durch Menschenstimmen. Und doch sollte man aus der Beschaffenheit der gewöhnlichen Concerte das Gegentheil schlüssen. Sie sind durchgehends so beschaffen, daß man denken sollte, die Tonkünstler sähen das Singen als eine Nebensache an; denn man hört allemal zehn Instrumentalstücke gegen ein Singstück, und gegen hundert Liebhaber, die auf Instrumenten spielen lernen, findet man kaum einen, der sich auf das Singen legt.

Stimmen; Stimmung.

(Musik.)

Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonstücke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Wirkung eines Stücks ab. Wir haben deswegen für nöthig erachtet, in diesem Artikel das, was zur richtigen Stimmung der verschiedenen Instrumente gehört, ausführlich vorzutragen.

Zuerst wird in jedem Instrument ein Ton festgesetzt, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieser Ton kann bey einem einzelnen Instrument willkürlich seyn; wo aber mehr Instrumente zugleich spielen sollen, ist nöthig, daß alle nach einem Ton, nämlich gleich gestimmt seyen. Es ist aber bey dem Mangel der vollkommenen Reinigkeit verschiedener Intervalle unsers heutigen Systems, *) und bey der verschiedenen mechanischen Einrichtung der Instrumente nicht gleichgültig, welcher Ton zum

*) S. System, Temperatur.

Stimmton gewählt werde, wenn die Spieler in allen Tonarten gleich rein zusammenstimmen sollen. Da dieses in einem Orchestre von der äußersten Wichtigkeit ist, und so wenig bestimmt worden, daß jeder sein Instrument nach Gutdünken zu stimmen pflegt, und den ersten den besten Stimmton, der ihm bequem ist, wählet, ohne zu bedenken, daß dieser Ton temperirt, und gegen andere Instrumente zu hoch oder zu tief seyn könne, wodurch denn für jedes feine Gehör oft die übelste Wirkung im Ganzen entsteht; so wollen wir hier eine leichte und richtige Methode angeben, nach welcher zuerst die Orgel oder das Clavicembal, gestimmt seyn müsse; und dann die Stimmtöne anzeigen, nach denen die übrigen Instrumente gestimmt werden müssen.

Ueberhaupt muß die Stimmung, so weit es möglich ist, durch ganz reine consonirende Intervalle geschehen, weil diese am leichtesten gegen einander zu vergleichen sind. Bey den Clavierinstrumenten, wo jeder Ton des Systems gestimmt werden muß, ist eine Temperatur zu wählen, die so beschaffen sey, daß indem man durch reine consonirende Intervalle fortstimmt, sie jedesmal genau getroffen werden könne. Die Richtigkeit der Temperatur, die auf folgende Art im Stimmen allemal genau getroffen werden kann, ist an einem andern Ort erwiesen worden. *)



*) S. Temperatur.

Man

wenn gleich
Da r auf-
wenig
in In-
immen
besten
wäh-
dieser
re In-
f seyn
s feine
ng im
ir hier
de an-
ie Dr-
stimmt
mmtö-
ibrigen
n müs-

umung,
anz rei-
chehen,
einan-
ey den
er Ton
n muß,
, die so
n durch
e fort-
etroffen
keit der
Art im
etroffen
ändern



Man

Man nimmt nämlich *c* auf einer rich-
tigen Stimmseife zum Stimmton,
stimmt die Octave desselben, dann
die reine Quinte *g*; von *g* die reine
Quinte *a* und dessen Unteroctave.
Darauf paßt man die reine Terz *e* in
den Dreyklang von *c*. Von dem er-
haltenen *e* verfährt man vorgeschrie-
bener maassen bis xf , wie in dem er-
sten Absatz von *c* bis *d*. Nach dem
erhaltenen xf fängt man mit \bar{c} an,
und stimmt durch reine Unterquinten
und Octaven bis *b a*. Alsdenn fehlt
nur noch das einzige *a*, welches zwi-
schen *d* und \bar{c} so eingepaßt wird, daß
es gegen beyde leidlich klingt, welches
sehr leicht bewerkstelliget werden
kann. Von *c* bis xf sind nun alle
Töne gestimmt; nach diesen werden
die übrigen Töne octaven- oder quin-
tenweise fortgestimmt. Auf einem
nach dieser Temperatur gestimmten
Clavierinstrument hat jeder Drey-
klang oder jede Tonart ihren beson-
dern Charakter, *) der mit dem, den
man auf den übrigen Instrumenten
so leicht unterscheidet, auß genaueste
übereinstimmt. Diejenigen, die der
Violinen wegen die Quinten *c g d a e*
rein stimmen, erhalten in Cdur eine
Tonleiter und einen Charakter, der
nur dem Cis dur eigen ist, und Cis dur
wird umgekehrt zu Cdur. Es ist
doch bey jeder Stimmung hauptsäch-
lich darauf zu sehen, daß die ge-
bräuchlichen Kirchentonarten vorzüg-
lich rein erhalten werden.

Soll nun ein ganzes Orchester wol
zusammenstimmen, so müssen die Bio-
loncellisten das große C, oder die Quin-
te C-G des Clavicembals oder der
Orgel, die nach vorgeschriebener Art
gestimmt ist, zum Stimmton neh-
men, und danach ihre C- Sayte und
die reine Oberquinte stimmen, von
da sie mit reinen Quinten aufwärts
fortfahren. Die Bratschisten ver-
fahren auf eben diese Weise eine Octa-
ve höher. Die Violinisten stimmen

*) C. Tonart,

die Quinte der Secund- und Terzsayte
nach dem *g* und \bar{a} der Orgel oder des
Flügels, und stimmen dann auch auf-
wärts mit reinen Quinten bis ins
 \bar{e} fort.

Einige Violinisten haben die üble
Gewohnheit, ihre Quint- und Quart-
sayten nach dem Clavicembal oder
Flügel zu stimmen, und alsdenn mit
reinen Quinten unterwärts fortzufah-
ren. Ist nun das Violoncell von dem
C-G des Flügels aufwärts gestimmt,
so ist das *g* der Violinisayte gegen der
Octave des G der Violoncellisayte
schon um $\frac{1}{80}$ zu tief. Man darf auf
einer so gestimmten Violine nur fol-
gende Noten langsam und rein spie-
len:



um zu hören, daß das letzte *g* gegen
das vorhergehende \bar{g} , als Octave zu
tief ist. Zwar wird nach unserer Art
zu stimmen, die \bar{e} - Sayte der Violine
gegen die C- Sayte des Violoncells,
als große Terz um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{2}{3}$,
und die \bar{a} - Sayte als Sexte von C
auch um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{2}{3}$; aber gute
Violinisten lassen diese bloßen Say-
ten niemals hören, sondern greifen
sowol das \bar{e} als das \bar{a} allezeit auf der
unteren Sayte mit dem kleinen Fin-
ger, oder in der Applicatur, und tem-
periren diese Töne nach Erfoderniß
der Tonart schon aus Gefühl. So
bald die Violin, oder jedes Geigen-
instrument nach reinen Quinten ge-
stimmt ist, muß in folgenden No-
ten das letzte \bar{a} schon in der Applica-
tur gegriffen werden, weil das bloße
zu hoch ist:



Quanz

Quanz hatte diese Unvollkommenheit der reinen Quintenstimmung auch bemerkt; er schlug daher vor, *) die beyden Quinten $\bar{d}a$ und $\bar{a}e$ auf der Violine etwas unter sich schwebend zu stimmen; allein dadurch würde die Unvollkommenheit noch vermehrt worden seyn, weil kein Violinist alsdenn auf diesen beyden Sayten eine einzige Quinte hätte rein angeben können. Daher ist, wenn man annimmt, daß die zwey Sayten \bar{a} und \bar{e} im Spielen nicht anders als nur in Geschwindigkeiten, bloß angegeben werden, die reine Quintenstimmung von g aufwärts, die vollkommenste Art, die Violinen zu stimmen.

Die Flöten und Hoboen, die im Blasen höher werden, müssen nicht, wie es fast durchgängig geschiehet, mit dem \bar{e} der Violine, welches ohnehin schon um $\frac{2}{8}$ zu hoch ist, sondern mit dem \bar{e} der Orgel oder des Flügels gleich gestimmt werden. Die Waldhörner werden allezeit in dem Hauptton des Stücks gestimmt.

Seitdem Rousseau sich so sehr über die Gewohnheit des französischen Orchesters, ganze Stunden lang vor einer Kirchenmusik oder einer Oper zu stimmen und zu präladiren gehalten hat, hat diese üble Gewohnheit in Paris nachgelassen; man stimmt also in der großen Oper daselbst nicht einmal im Orchester, sondern in besonderen Nebenzimmern, und jeder ist in einem Augenblick mit seinem Instrument fertig. Es wäre zu wünschen, daß manche deutsche Capellen diesem Beyspiel folgen, und einmal einsehen lernen möchten, daß der Zuhörer auf keine unangenehmere Weise, und schlechter zu dem folgenden vorbereitet werde, als durch das ewige Stimmen und Präladiren so

*) In seiner Anweisung, die Flötraverse zu spielen.

v vieler Instrumente in einander und durch einander, ohne daß einer vor den andern hören kann, ob sein Instrument gestimmt ist, oder nicht.

Strophe.

(Dichtkunst.)

Ursprünglich bedeutete das Wort in den lyrischen Gedichten der Griechen eine Folge von Versen, die von einem Chor in einem Zug, oder Marsch gesungen wurde; weil das Singen mit einem feyerlichen Umzug oder Gang des singenden Chores verbunden worden. Wann der Chor sich in seinem Zug wendete; so fieng eine zweyte Folge von Versen an, deren Anzahl und metrische Einrichtung eben so war, wie in der ersten; also mußte der Chor eben so viel Schritte thun, um die zweyte Strophe zu singen, als sie zur ersten nöthig hatte. Diese zweyte Folge wurde Antistrophe genannt. Wann der Chor hierauf stillstehend noch etliche Verse sang, so wurden diese zusammen Epodos genennt, und waren in der metrischen Einrichtung von Strophe und Antistrophe verschieden. Wann mit diesen drey Sätzen das Lied noch nicht geendiget war; so wurden in der Folge die Verse genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Sätze wiederholt. Dieses kann man in den strophischen Chören der griechischen Tragödien und in den Oden des Pindars sehen.

Jetzt giebt man den Namen der Strophe in unsern Oden und Liedern einer Periode von etlichen Versen, die allen folgenden Perioden in Ansehung des Sylbenmaaßes und der Versart zur Lehre dienen. Nämlich drey, vier, oder mehr Verse, womit das Gedicht anfängt, dienen durch das ganze Lied in Absicht auf das Sylbenmaaß und die Länge der Verse dergestalt zur Lehre, daß hernach die Folge des Gedichts in jedem Abschnitt von

von drey, vier, oder mehr Versen, genau so seyn muß, wie in den ersten. Folgende vier Verse:

Freund! die Tugend ist kein leerer
Name,
Aus dem Herzen keimt der Tugend
Saame,
Und ein Gott ist's, der der Berge
Spitzen
Röthet mit Blüten.

machen eine Strophe der sapphischen Versart aus; so lange das Lied dauert, machen immer vier folgende Verse eine Strophe, die in Absicht des Sylbenmaaßes und der Länge der Verse genau so ist, wie diese.

Es giebt einfache und Doppelstropfen. Die einfachen machen, wie die so eben angeführte, nur eine einzige Periode aus, die am Ende einen Hauptrubepunkt hat. Die Doppelstrophe besteht aus mehr Versen, die zwey rhythmische Hauptabschnitte ausmachen, wie folgende:

Welche Fluren! Welche Tänze!
Welche schön geflochtne Kränze!
Welch ein sanftes Purpurlicht!
Sanfter war die Morgenröthe,
Die des Waldes Grün erhöhte
Dir im schönsten Lenze nicht! *)

Obgleich die zweyte Hälfte genau dieselbe metrische Beschaffenheit hat, als die erste; so empfindet man doch, daß der Ton sich etwas abändert.

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andre Verse, und alsdenn unterscheiden sich die beyden Abschnitte noch merklicher, wie hier:

Hier auf diesem Aschenkrüge,
Weint die Freundschaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnem Psüße
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.
Finsternis und Stille!
Unter eurer Hülle,
Lad' ich Erd' und Himmel zum Gehör.
Klagen will ich: Ach, mein Liebling
Ist nicht mehr. **)

Diese Doppelstropfen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein eben-

*) Jacobi.

**) Die Karschlin.

falls aus zwey Theilen bestehen, die sich im Ton unterscheiden. Bisweilen unterscheidet sich die zweyte Hälfte der Doppelstrophe von der ersten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppelstropfen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, besonders wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus sich ändert, wie in der so eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode scheint die Doppelstrophe weniger zu vertragen.

S t u d i u m.

(Schöne Künste.)

Zu einem vollkommenen Künstler werden drey Dinge zugleich erfordert, Genie, Kenntniß und Fertigkeit. Das erste giebt die Natur, das zweyte wird durch das Studium, und das dritte durch Übung erlangt. Wir verstehen also durch Studium alle Bemühungen, die der Künstler anzuwenden hat, um die Kenntnisse jeder Art, die ihm nöthig sind, zu erlangen. Bisweilen giebt man dem Wort auch eine weitere Bedeutung, und begreift auch die Übung selbst mit darunter; wir sprechen aber von dieser besonders. Doch schließen wir die Übung nicht ganz vom Studium aus; denn es gehöret noch einigermaßen mit zum Studiren, daß man sich in der Fertigkeit zu sehen und zu empfinden übe. Der Maler muß sein Auge, der Tonsetzer sein Ohr, und jeder Künstler überhaupt Verstand, Geschmak und Empfindung an allen Gegenständen der Kunst üben; und dieses ist von der eigentlichen Übung, das, was man empfunden hat, auszudrücken, unerschieden, und kann noch zum Studium gerechnet werden.

Wenn man Natur und Kunst gegen einander stellt, in der Absicht zu erforschen, was jede zum vollkommenen Künstler beytrage, so gehört auch

auch das Studium zur Kunst: und so hat es Horaz ohne Zweifel verstanden, wenn er beyden einen gleichen Antheil an der Vollkommenheit eines Werks zuschreibt. Das Genie, und was man überhaupt Gaben der Natur nennt, sie bestehen in äußerlichen, oder innerlichen Fähigkeiten, machen eigentlich die Grundlage des Künstlers aus; aber man würde sich sehr betrügen, wenn man glaubte, daß außer dem denn weiter nichts, als äußerliche Übung in dem Mechanischen der Kunst hinzukommen müsse. Man betrachte nur die Werke der Künstler, die vorzügliches Genie zeigen, wie Homer, oder Shakespear; so wird man sich bald überzeugen, daß sie die Gegenstände ihrer Kunst mit weit mehr Fleiß und Genauigkeit betrachtet und überlegt haben, als andre Menschen thun, und daß eben dieses ihr Genie in Stand gesetzt hat, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das wir bewundern. Aus jeder Schilderung sichtbarer Dinge, die Homer mit Fleiß einmischet, bemerkt man einen Menschen, der mit außerordentlicher Aufmerksamkeit jeden Gegenstand betrachtet, auf alles, was darin vorkommt, genau Acht hat, und es recht geüßentlich darauf anlegt, ihn in der höchsten Klarheit und Lebhaftigkeit zu sehen. Eben so deutlich erhellet aus Shakespears sittlichen und leidenschaftlichen Schilderungen, daß er sich ein ernstliches Studium daraus gemacht hat, jeden Charakter von einiger Kraft, jede Leidenschaft, bis auf das Innerste ihrer Beschaffenheit zu erforschen. Es ist deswegen eben so wichtig zu studiren, als Talente zu haben: denn beydes muß da seyn, wenn der Künstler groß werden soll.

Aber es ist bey der Theorie der Kunst nicht genug, daß man den Künstler von der Nothwendigkeit des Studirens überzeuge, man muß ihm auch sagen, wie er sein Studium am

vortheilhaftesten einzurichten habe. Mancher geht lang in der Irre herum, und giebt sich viel Mühe, die ihm zuletzt wenig hilft, weil er auf Nebensachen studirt hat. Diejenigen Kunsttrichter und Künstler, die gründlichen Unterricht zu der vortheilhaftesten Art in jeder Kunst zu studiren, gäben, würden dadurch jungen Künstlern einen sehr wichtigen Dienst erweisen. Wir halten eine aus der Natur der Sachen heraeleitete Anweisung zum Studiren für nützlicher als alle Regeln, weil das wahre Studium jeden die Regeln selbst erfinden läßt.

Von dem allgemeinen Studiren, das überhaupt die Aufklärung des Verstandes und Erweiterung der Vorstellungskraft zum Zweck hat, und wodurch nicht nur der Künstler, sondern jeder andere Mensch, der sich künftig in Geschäften, die vorzügliche Gemüthsgaben erfordern, hervorthun soll, zu seinem Berufe vorbereitet wird, wollen wir hier nicht sprechen; weil es den zukünftigen Künstler nicht allein angeht. Doch können wir nicht unangemerkt lassen, daß jede Übung, wodurch die verschiedenen Anlagen des Genies überhaupt entwickelt werden, und jede Kenntniß, die den Gesichtskreis des Menschen überhaupt erweitert, auch dem Künstler höchst nützlich sey. Es hat zwar große Künstler gegeben, die von den Schulstudien völlig entloßt gewesen. Aber es läßt sich allemal vermuthen, daß Unwissenheit und engere Schranken des Verstandes, die aus Mangel gründlicher Schulstudien herkommen, auch solche große Künstler in manchem Stück in der Kunst selbst einschränken. Man sagt, daß dem großen Raphael die Einsichten einiger fürtrefflicher Männer von großer Gelehrsamkeit, die er sich zu Freunden gemacht hat, in manchem Werke, wobey der Mangel an Studien sein Genie etwas würde gehemmt haben, sehr

sehr nützlich gewesen. Darum würden wir allemal rathe, dem künftigen Künstler, so viel es, ohne den Kunstübungen Abbruch zu thun, geschehen kann, *) eine so genannte gelehrte Erziehung zu geben. Wenn sie nur gründlich ist, so wird sie ihn gewiß künftig in der Kunst selbst einige Grade höher heben die er ohne dieselbe nicht würde erreicht haben.

Wir haben aber hier eigentlich nur das Studium zu betrachten, das der Künstler bey reifern Jahren und bloß in Absicht auf seine Kunst zu treiben hat. Dieses geht auf folgende Hauptpunkte: 1. Auf allgemeine Kenntniß des Menschen. 2. Auf Kenntniß der besondern Charaktere und Sitten ganzer Völker und einzelner Menschen. 3. Auf Kenntniß der sichtbaren Natur, und 4. auf Kenntniß der Kunstwerke und der Künstler.

1. Im Grunde sind die schönen Künste nichts anders, als Künste gewissen Absichten gemäß, auf die Gemüther der Menschen zu wirken: **) und hieraus erhellet hinlänglich, wie wesentlich nothwendig jedem Künstler die Kenntniß der menschlichen Natur ist. Wie könnte er ohne sie wissen, was in jedem Fall erfordert wird, Eindrücke von gewisser Art auf die Gemüther zu machen? Dieses Studium muß der Künstler mit genauer Beobachtung seiner selbst anfangen. Er muß sich angewöhnen, auf alles, was in ihm selbst vorgeht, Acht zu haben, und vornehmlich jede Rührung, die mit merklicher Lust oder Unlust verbunden ist, folglich Begierde oder Abneigung erweckt, genau zu beobachten. Ein Mensch, der sich selbst nie klar und bestimmt bewußt ist, was er denkt und empfindet, kann auch andre nicht kennen lernen. Wie so viel tausend Menschen täglich sprechen, ohne jemals auf die Sprache, deren sie sich

*) S. Uebungen.

**) S. Künste.

bedienen, Acht zu haben, um zu unterscheiden, wie vielerley Arten der Wörter vorkommen, und wie einige davon die Dinge, von denen man spricht, bloß bezeichnen, andre ihre fortdauernde Beschaffenheit, noch andre vorübergehende Veränderungen darin ausdrücken u. s. f.; so geht es auch überhaupt denen, die kein besonderes Studium daraus machen, mit der Kenntniß ihrer selbst; sie reden, handeln, fühlen sich bald angenehm, bald unangenehm gerührt u. s. w. ohne sich jemals der Dinge, die in ihnen vorgehen, deutlich bewußt zu seyn. Sie empfinden jede Leidenschaft, ohne von einer einzigen sagen zu können, was sie eigentlich ist, und wie sie entsteht; sie haben Gefallen oder Mißfallen an vorkommenden Dingen, und wissen nie zu sagen, was ihnen eigentlich daran gefällt, oder mißfällt. Solche Menschen gehören zum gemeinen Haufen, der überall mechanisch handelt, wie die Umstände es veranlassen, ohne recht zu wissen, was er thut, oder warum er so und nicht anders handelt.

Der Künstler, der sich selbst so wenig beobachtete, würde noch weit weniger wissen, was in den Gemüthern andrer Menschen vorgeht, folglich zu den wichtigsten Werken der Kunst untüchtig seyn. Durch fleißiges Nachdenken über seine Gedanken, Empfindungen, deren Veranlassung und Beschaffenheit aber wird er auch in Stand gesetzt, andre Menschen kennen zu lernen.

2. Allgemeine Kenntniß der menschlichen Natur ist dem Künstler noch nicht hinlänglich, er hat mehr, wie jeder andere nöthig, die mancherley Charaktere und Sitten der Menschen zu kennen. Denn diese sind der wichtigste Stoff, den jede Kunst bearbeitet, darum muß er ein besonderes Studium daraus machen, so vielerley Menschen, als ihm möglich ist, kennen zu lernen. Er muß sich die

Gele-

Gelegenheit machen, viel mit Menschen von allerley Art, Stand und Charakter umzugehen; vornehmlich aber diejenigen besondern Gelegenheiten zu Nutzen machen, wo interessante Geschäfte sie in volle Wirkksamkeit setzen, da sich die Stärke des Genies und die Wärme des Herzens frey entwickeln können. Es ist nicht möglich, die Kenntnisse dieser Art, die dem Künstler nothwendig sind, anders, als durch einen ziemlich ausgekehrten Umgang zu erlangen; aber auch dieser würde wenig nützen, wenn der Künstler nicht unaufhörlich die Aufmerksamkeit gleichsam gespannt hielte, um alles, was das Innere der Menschen verräth, auf das genaueste zu bemerken.

Dieses Studium der Charaktere der Menschen wird aber erst alsdenn recht nützlich, wenn man hinlängliche Kenntniß der mancherley Arten der Geschäfte, der Angelegenheiten und mancherley durch einander laufenden Interessen, des öffentlichen und Privatlebens hat. Darum sollte der Künstler sich auch angelegen seyn lassen, diese Kenntnisse zu erwerben. Er kann damit anfangen, daß er erst das Volk, oder die bürgerliche Gesellschaft, in der er lebt, nach den verschiedenen Ständen, Geschäften, und Angelegenheiten jedes Standes, genau kennen lernt, denn kann er aus der Geschichte andre Völker und Staaten damit vergleichen, und so allmählig zu einer guten Kenntniß der Welt und des menschlichen Geschlechts gelangen.

3. Hierzu muß nun auch das Studium der sichtbaren Natur kommen. Man ruf dem Künstler von allen Orten her zu, die Natur sey die wahre Schule, wo er seine Kunst lernen könne: aber er muß auch wissen, wie er in dieser Schule studiren soll. Die Natur ist im eigentlichen Verstande die Lehrmeisterin des Künstlers; weil sie gerade auf den Zweck arbeitet, den

auch die schönen Künste sich vorsetzen. *) Der allgemeine Charakter der Werke der Kunst **) ist in allem, was die Natur hervorgebracht hat, anzutreffen. Durch tägliches Betrachten derselben wird der Geschmak gebildet. Gefühl des Schönen, der Einheit und Mannichfaltigkeit, Uebereinstimmung der äußern Form mit dem innern Charakter, der Harmonie aller Theile, der Wahrheit und Vollkommenheit, und kurz jeder Eigenschaft eines ganz vollkommenen Werkes, wird durch fleißiges und überlegtes Beobachten der mannichfaltigen Werke der Natur nothwendig geschärft. Zu diesem allgemeinen Vortheil kommt noch der besondere, daß die meisten Künste ihren zu bearbeitenden Stoff, die redenden aber ihre Bilder, zu Gleichnissen, Vergleichen und Metaphern, in großem Reichthum und Mannichfaltigkeit darin antreffen. Darum erleichtert die Kenntniß der Natur dem Künstler die Erfindung, und giebt ihm einen Reichthum sinnlicher Vorstellungen, die er auf das vortheilhafteste brauchen kann. Man wird daher fast immer finden, daß vorzügliche Künstler sehr genaue und fleißige Beobachter der ganzen sichtbaren Natur sind, die ihr Auge auf alles, was ihnen vorkommt, mit einer Art von unersättlicher Gierigkeit werfen. Und es geschieht nicht selten, daß man das Vergnügen hat, Dinge, die uns in den Werken großer Künstler am meisten gefallen, und die wir ihrer Erfindungskraft zugeschrieben haben, endlich in der Natur anzutreffen.

4. Endlich ist auch besonders das Studium der besten Kunstwerke selbst, eine sehr vortheilhafte Sache für den Künstler. Es ist eine allgemein erkannte Wahrheit, daß Beyspiele,

*) S. Künste.

**) S. Werke der Kunst.

wo
rich
nur
best
Kun
Be
Lich
als
kö
We
lerl
best
das
wer
Pur
and
We
mer
gro
Vor
sie
Kun
ten.
pha
Höl
ber
Nid
jung
res
zugl
fent
nem
Kun
We
C
Abf
te
Kun
Iht
stär
ihre
übe
bey
tige
D
Stu
2

wo nicht besser, doch schneller unterrichten, als Regeln; diese Beyspiele nun findet man in den Werken der besten Künstler. Wer Genie zu einer Kunst hat, bekommt so gleich bey Betrachtung vorzüglicher Werke, mehr Licht, über das Praktische derselben, als ein langer Unterricht ihm geben könnte. Zu einem vollkommenen Werke der Kunst gehören so sehr vielerley Dinge; es ist auch von dem besten Kunstgenie nicht zu erwarten, daß es gar alle von selbst erreichen werde. Ein Künstler ist in einem Punkt vorzüglich, ein anderer in einem andern. Darum werden nicht eher Werke, die in allen Theilen vollkommen sind, an den Tag kommen, bis große Künstler vielerley Werke ihrer Vorgänger gesehen haben, in denen sie stükweise jeden einzeln Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit erblickten. Man sagt von dem großen Raphael selbst, daß er nicht eher zu der Höhe gekommen, in der wir ihn jetzt bewundern, bis er die Gemählde des Michel Angelo gesehen hat. Für junge Künstler könne nichts wichtigeres gethan werden, als daß jeder vorzüglich große Künstler aufrichtig öffentlich bekannt mache, was er in einem oder dem andern Theile der Kunst, aus Betrachtung fremder Werke, gelernt hat.

Sowol in dieser, als in andern Absichten ist es nützlich, wenn gute Lebensbeschreibungen berühmter Künstler bekannt gemacht werden. Ihre Methoden zu studiren, die Umstände, in denen sie sich befunden, ihre Bekanntschaften, und alles, was überhaupt etwas zu ihrer Bildung beygetragen hat, kann andern zu wichtigen Lehren dienen.

Stukkatur.

(Baukunst.)

Das Wort kommt vom italiänischen Stucco, welches eine Art Mörtel bes-
Zweyter Theil.

deutet, der aus Kalk und fein gestoßenem Marmor gemacht wird. Aus diesem Stuk werden allerhand Zierrathen der Baukunst, als Laubwerk, Festone, Blumen und Früchte, Cartuschen u. d. gl. gefertigt, die man überhaupt Stukkaturarbeit nennt. In den Gebäuden werden vornehmlich die Gesimse und Decken der Zimmer mit Stukkaturarbeiten verzieret; man kann sie aber auch an den Außenseiten anbringen, wenn sie nur dem Regen nicht allzusehr ausgesetzt sind. Hier zu Lande wird bloß aus dem gemeinen Kalkmörtel, wie die Maurer ihn brauchen, und gebranntem Gyps ein Stuk gemacht, der auch außen an den Gebäuden sehr dauerhaft ist. Es scheint, daß Vitruvius von der Stukkaturarbeit unter dem Namen Coronarium opus spreche.

Der Stuk ist weich, wie Thon, und läßt sich also mit kleinen eisernen Spatheln bearbeiten. Wenn er frisch angemacht ist, wozu weiter nichts erfordert wird, als daß man unter frischen Mauermörtel etwa die Hälfte (auch mehr oder weniger) gebrannten frischen Gyps mischt, so ist er ganz weich, und wird allmählig auf die Stelle, wo man Zierrathen anbringen will, aufgetragen. Nach einer kurzen Frist wird er etwas steifer, so daß man ihn entweder in Formen drücken, oder auf andre Weise nach Belieben bilden kann; während der Arbeit aber wird er immer steifer, so daß man ihn zuletzt mit verschiedenen eisernen Instrumenten beschneiden, und beschaben kann, um allerhand feine Zierrathen herauszubringen. Nach wenig Tagen ist er schon so hart, wie ein trockener Thon, und mit der Zeit nimmt er auch eine mittelmäßige Steinhärte an. Wird er fleißig und sorgfältig, auch zu einer Zeit gemacht, da er völlig hart werden kann, ehe Frost oder Regen darüber geht, so ist er auch von außen sehr dauerhaft, wie an vielen Häusern in Berlin

zu sehen, wo dergleichen Arbeit zu Verzierungen der Fenstereinfassungen sehr gewöhnlich ist.

Diese Arbeit ist deswegen schätzbar, weil sie in Vergleichung dessen, was ähnliche Zierrathen in harten Stein, oder auch nur in Holz geschnitten, Kosten, sehr geringen Aufwand erfordert. Aber wenn sie auch so gemißbraucht wird, wie seit etlichen Jahren in Berlin geschieht, daß man die Außenseiten der Häuser ganz damit überladet, so wird sie dem Auge des Kenners sehr zum Ekel.

Stumme Spiel.

Der Theil der Vorstellung des Schauspiels, der ohne Reden geschieht. Man wagt es noch selten einen etwas beträchtlichen Theil der Handlung auf der Bühne stillschweigend fortgehen zu lassen; daher das stumme Spiel nach der igitigen Beschaffenheit der Bühne, vornehmlich bey den Personen statt hat, welche während der Zeit, da andre sprechen, entweder als Zuhörer, oder in andern Beschäftigungen auf der Bühne sind. Die Furcht vor dem Stillschweigen hat indessen gar ofte bey Dichtern sehr schwache frostige Scenen veranlaßt. Es trifft sich bisweilen, daß die Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, oder daß sich ein unvermutheter, aber höchst merkwürdiger Zufall ereignet, da das Stillschweigen sehr natürlich wird. Dieses zu verhindern, läßt der Dichter bisweilen Nebenpersonen reden, aber so schwach und so frostig, daß ein ganzer Auftritt dadurch verdorben wird.

In wichtigen Auftritten geschieht es ganz natürlich, daß die Hauptpersonen in einem etwas langen und wichtigen Stillschweigen sind. Läßt man alsdenn Nebenpersonen reden, so wird unsre Aufmerksamkeit von dem abgezogen, worauf sie allein sollte

gerichtet seyn. Daher scheint es schlechterdings nothwendig, daß bisweilen ganze Auftritte, oder doch Theile derselben stumm seyen.

Es sey aber, daß ein Auftritt ganz oder nur zum Theil stumm ist, so ist allemal das stumme Spiel ein sehr wichtiger Theil der Kunst des Schauspielers. Denn es kommt gar oft vor, daß wenigstens ein Theil der vorhandenen Personen eine Zeitlang entweder bloß zuhören, oder sonst keinen Antheil an der Unterredung haben. Alsdenn kann ihr stummes Spiel viel verderben oder gut machen. Es spricht entweder gar keiner, oder nur einer, und alle andre hören zu, oder es unterreden sich zwey, und andre hören zu, oder es sind Personen da, die weder reden noch zuhören, sondern für sich in Gedanken beschäftigt sind. Dies sind die vier Fälle des stummen Spiels.

In den drey ersten Fällen muß schlechterdings alles auf den Inhalt der Rede übereinstimmen. Die, welche nicht reden, müssen den Redenden zuhören, und an ihren Stellungen, Mienen, Geberden und Bewegungen muß man den verschiedenen Eindruck der Rede sehen. Das stumme Spiel muß einige Aehnlichkeit mit der Begleitung der Instrumente bey dem Gesang haben. Vor allen Dingen müssen die Schauspieler sich dafür in Acht nehmen, daß ihr Spiel die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen, welche jetzt reden, nicht schwäche. Deswegen muß jede Mine, jede Stellung und Geberde gemäßigt seyn, daß sie nicht hervorsteche. Stumme Personen müssen sich immer erinnern, daß sie jetzt den Redenden untergeordnet sind. Es darf kaum gesagt werden, daß das stumme Spiel nichts gegen den Geist des Auftritts enthalten müsse, denn dieses ist jedem offenbar. Aber dieses muß den Schauspielern auf das nachdrücklichste empfohlen werden, daß sie nichts gezwungenes und

inet es
aß bis-
r doch

tt ganz
, so ist
in sehr
Schaus-
gar oft
er vor-
ng ent-

keinen
haben.
viel viel
spricht
r einer,
es un-
e hören
die we-
ern für
et sind.
unmen

en muß
Inhalt
ie, wel-
edenden
llungen,
egungen
Eindruck
e Spiel
der Be-
ym Ge-
en müs-
r in Acht
ufmerk-
n, wel-

Des-
Stellung
daß sie
Perso-
en, daß
geordnet
werden,
s gegen
erhalten
ffenbar.
spielern
pfohlen
ungenes
und

und nichts künstliches machen. Weit besser wäre es, wenn sie gar nichts machten, und unbeweglich zuhörten. Nichts ist unerträglicher und der Täuschung, die bey dem Schauspiel so sehr notwendig ist, mehr entgegen, als wenn man Zwang und Kunst sehen läßt. Der Zuschauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauspieler auf sich selbst Achtung giebt.

In den Auftritten, wo eine skumme Person für sich steht und keinen Antheil an der Handlung nimmt, die alsdenn die Hauptsache des Auftritts ausmacht, wäre zu wünschen, daß der Schauspieler gänzlich vergäße, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne stehe. Er muß völlig so handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit sein Spiel den andern Personen untergeordnet sey.

Sturzrinne.

(Baukunst.)

Ein großes Glied, das an dem Kranz der Gesimse, auch an dem Fuß der Säulenstühle gebraucht wird. Man findet die Zeichnung davon im Artikel Glieder.

Subsemitonium.

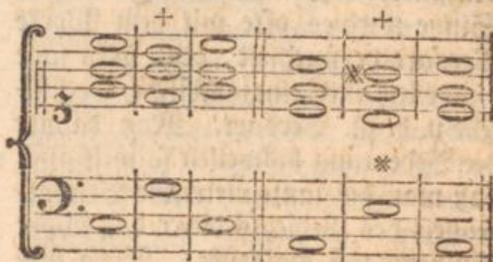
(Musik.)

Die große Terz der Dominante, oder der untere halbe Ton sowol des Haupttones, als überhaupt jedes Tones, in den ausgewichen wird. Dieser Ton hat etwas von der Eigenschaft der wesentlichen kleinen Septime an sich; er unterhält, wie diese, den Ton, darin man ist, befördert jede Ausweichung, *) und erregt allezeit das Gefühl des folgenden Accordes der Tonica, bey dem er einen Grad über sich in die Tonica geht. Z. B.

*) S. Ausweichung. S. 155. u. 157.



Ohne das Subsemitonium, welches auch Semitonium modi genennet wird, kann kein vollkommener Schluß weder in der Moll- noch Dur Tonart bewerkstelliget werden; mit ihm hingegen kann der Schluß auch ohne die wesentliche Septime vollkommen seyn, auf folgende Art:



Man hat in vielschimmigen Sachen wol darauf Acht zu geben, daß das Subsemitonium nicht verdoppelt werde; nicht allein, wenn der Fundamentaltone im Bass angeschlagen wird, sondern auch bey den Verwechslungen des Dominantenaccordes; weil jede Verdoppelung desselben hart klinget, und entweder verbotene Octavenfortschreitungen oder einen steifen Gesang verursacht. *) Daher kann bey dem Sextenaccord des folgenden Beyspiels die Sexte des ersten Exempels verdoppelt werden, in dem zweyten aber nicht, weil sie das Subsemitonium ist.



3; 2

Sylben

*) S. Leitton.

Sylbenmaaß.

Das Wort scheint in verschiedenen Bedeutungen genommen zu werden. Ueberhaupt drückt es das regelmäßige Abmessen der Sylben aus, in so fern es auf ihrer Länge und Kürze geht; wie wenn man sagte; die gebundene Rede unterscheidet sich von der ungebundenen dadurch, daß in jener ein Sylbenmaaß beobachtet werde. Nach dieser Bedeutung wird es auch gebraucht, wenn man von einem Gedichte sagt, die Verse haben ein jambisches, oder trochaisches, oder ein nach einem andern herrschenden Fuß benanntes Sylbenmaaß. In diesem Sinne wird es ofte mit dem Worte Versart verwechselt, denn man sagt bisweilen auch eine jambische, trochaische u. d. gl. Versart. Man dähnet die Bedeutung bisweilen so weit aus, daß man die ganze metrische Beschaffenheit des Gedichts durch das Wort Sylbenmaaß ausdrückt. Diese Bedeutung hat es, wenn man vom elegischen, heroischen, dramatischen und lyrischen Sylbenmaaße spricht.

Wir schränken hier die Bedeutung bloß auf die Beschaffenheit der Füße des Verses, ohne Rücksicht auf seine Länge und andre Eigenschaften, ein, und schreiben allen Versen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beschaffenheit ihrer Füße einerley ist, wie verschieden sie sonst in ihrer Länge seyen. Nach dieser Bedeutung sagen wir also, die Alpen, die Satyren und die meisten Oden von Haller haben dasselbe Sylbenmaaß; in so fern nämlich die Füße der Verse durchgehends Jamben sind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, als Jamben, Trochäen u. s. f. besteht, ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondaen, Daktylen u. a. in demselben Vers zusammenkommen. So viel sey von der Bedeutung des Wortes gesagt.

Unsre deutsche Dichter voriger Zeit, das ist, die, welche vor dem vierzigsten Jahr dieses laufenden Jahrhunderts geschrieben haben, waren gewohnt meistens in gleichartigem Sylbenmaaß zu dichten, und zwar vornehmlich in dem jambischen und trochaischen, welchem sie aber bisweilen einen Spondaus mit einmischten. Zum lyrischen Gedichte wählten sie kürzere jambische oder trochaische; zum Erzählenden und Lehrenden aber längere, und bloß jambische Verse. Die lyrischen Strophen aber setzten sie bisweilen aus Versen von verschiedenem Sylbenmaaße zusammen. Aber von Versen von ungleichartigem Sylbenmaaße wußten sie wenig, und glaubten vermuthlich, daß unsre Sprache sich dazu nicht schicke.

Da sie in der lyrischen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, so war es in der That auch schicklich, bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es scheint, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum Charakter des Liedes gehört, *) auch ein solches Sylbenmaaß erfordert. Nur in den Liedern von solchen Doppeltropfen, da immer der zweite Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnte es schicklich seyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch wäre dieses auch nicht allemal nöthig; weil bisweilen bloß die veränderte Länge des Verses dazu hinlänglich seyn könnte.

Es ist schon anderswo erinnert worden, **) wenn unsre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem lyrischen und andern Versen zu versuchen. Es ist wahrscheinlich, daß die nähere Betrachtung der besondern Beschaffenheit der Ode diese Veränderung ver-

*) S. Lied.

**) S. Lyrisch.

anlasset habe. Man machte lyrische Verse, in denen mehrere Arten der Füße abwechselten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam, und dieses ungleichartige Sylbenmaaß wurde auch in den zu einer Strophe gehörigen Versen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verschiedene Länge der Verse die Abänderung verschafft hatte. Nachdem die ersten Versuche von Pyra, Langen, Ramlern und einigen Verfassern der bremischen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechischen Sylbenmaaßes von unsern lyrischen Dichtern versucht. Aber Klopstok und Ramler sind darin am glücklichsten gewesen. Dem erstern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonsetzer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er bloß Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Musik zu setzen hatte. Doch wissen sich gute Tonsetzer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat seiner Natur nach mehr Mannichfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Unnehmlichkeiten desselben zu fühlen, als zu unsern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen, solche Gedichte, die auch für unwissende, völlig ungeübte Leser bestimmt sind, nach unsern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unser Erachtens wol bewiesen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verschiedene Charakter des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Furchterlichen annehmen könne. *)

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Man muß sich darum auch nicht einbilden, daß das trochäische, oder jambische, oder ein anderes Sylbenmaaß sich mit Ausschluß anderer zu gewissen Charakteren allein schicke.

Symmetrie.

(Zeichnende Künste.)

Das Wort bedeutet zwar nach seinem Ursprunge das gute Verhältniß der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeinlich in zeichnenden Künsten, um die Art der Anordnung auszudrücken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Diese Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thierischen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß sie bey den thierischen Körpern, die vollkommenste sey. Wenn man z. B. voraussetzet, daß dem Menschen gewisse Gliedmaßen paarweise, hingegen andre nur einzeln nöthig gewesen; so läßt sich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile, auch gleiche Stellen, jeder der einzelnen aber auch seine ausschließende Stelle haben müsse, wenn die Form untadelhaft seyn sollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Arme auf der rechten Seite, so wie er ist, gesetzt worden, mußte der andere linker Seite so gesetzt werden; und dieses gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher ist die Symmetrie in der Gestalt der thierischen Körper entstanden. In den Werken der Kunst wird sie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet. So siehet man, daß an Häusern die Fenster eines Geschosses, die gleich und ähnlich seyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt sind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen

gleichen und ähnlichen Theilen entsteht, so muß sie nicht auf die Werke ausgedehnt werden, die nicht nothwendig solche Theile haben. Es ist deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich sey, um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnütze und willkürliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verstand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, sondern erst denn, wenn diese nothwendig sind, auf symmetrische Anordnung derselben denken. Darum ist es auch einfältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine so ängstliche Symmetrie sucht, als bey der Außenseite der Gebäude. Hier ist gar kein Grund dazu vorhanden, daß zu beyden Seiten einer Allee gleiche und ähnliche Theile seyn sollen; folglich fällt auch da die Symmetrie weg; sie schicket sich da eben so wenig, als in einer Landschaft. Auch der schlechteste Mahler wird sich hüten, eine solche zu mahlen, die aus zwey gleichen und ähnlichen Hälften bestehet.

Eben so wird sie auch in den gewöhnlichen Balleten, da die Figuranten allemal rechts und links auf gleiche Weise vertheilt sind, gemißbraucht. Daraus entstehet ein eben so steifes und gezwungenes Wesen, als man in einigen alten Gemälden sieht, in denen die Personen symmetrisch gestellt worden.

Ueberhaupt ist also die Symmetrie diese besondre Art der Ordnung, daß gleiche Theile, auch gleich gestellt werden. Daher entstehet in den Werken, wo dieses Statt hat, eine Mitte, die gleichsam den Augenpunkt ausmacht. Es ist aber für die symmetrische Anordnung vortheilhaft, daß das Auge sogleich nach dieser Mitte gerichtet werde, aus welcher

das Ganze mit der größten Leichtigkeit zu übersehen ist. Daher kommt es, daß die Baumeister insgemein die Mitten der Außenseiten an Gebäuden durch besondere Zierrathen unterscheiden, damit sie sogleich bemerkt werden.

Symphonie.

(Musik.)

Ein vielstimmiges Instrumentalstück, das anstatt der abgekommenen Duvertüren gebraucht wird. Die Schwierigkeit eine Duvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit, eine gute Duvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stücken, die mit Tanzstücken von verschiedener Art abwechselten, und insgemein Partien genennet wurde, Anlaß gegeben. Die Duvertüre erhielt sich zwar noch vor großen Kirchenstücken und Opern; und man bediente sich der Partien bloß in der Cammermusik: allein man wurde der Tanzstücke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden. Diese Gattung wurde Symphonie genennet, und sowol in der Cammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführet, wo sie noch ist im Gebrauch ist. Die Instrumente, die zur Symphonie gehören, sind Violinen, Bratsche, und Bassinstrumente; jede Stimme wird stark besetzt. Zum Ausfüllen oder zur Verstärkung können noch Hörner, Hoboen und Flöten dazu kommen.

Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate mit einer Instrumentalcantate. Bey dieser kann die Melodie der Hauptstimme, die nur einfach besetzt ist, so beschaffen seyn, daß

daß sie Verzierung verträgt, und oft fogar verlangt. In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme mehr wie einfach besetzt wird, muß der Gesang den höchsten Nachdruck schon in den vorgeschriebenen Noten enthalten und in keiner Stimme die geringste Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil sie nicht, wie die Sonate ein Uebungsstück ist, sondern gleich vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darin vorkommen, die nicht von vielen gleich getroffen und deutlich vorgetragen werden können.

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzüglich geschikt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Cammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzweck vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stück im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt, unterscheiden.

Die Kammer-symphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keiner folgenden Musik abzielt, ausmacht, erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammer-symphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Bassmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das

nach Fugenart behandelt wird, plötsliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und fürnehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. Hierzu kommt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beiträgt. Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist, es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers; und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn. Die Allegros in den Symphonien des Niederländers Vanmaldere, die als Muster dieser Gattung der Instrumentalmusik angesehen werden können, haben alle vorhin erwähnten Eigenschaften, und zeugen von der Größe ihres Verfassers, dessen frühzeitiger Tod der Kunst noch viele Meisterstücke dieser Art entrissen hat.

Das Andante oder Largo zwischen dem ersten und letzten Allegro hat zwar keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmem, oder pathetischen, oder traurigen Ausdruck; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß ist, und nicht, wie es zur Mode zu werden scheint, aus bloßen Tändeleien besteht, die, wenn man doch tändeln will, eher in einer Sonate angebracht werden, oder in Symphonien vor komischen Operetten einen guten Platz haben können.

Die Opernsymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigen-

schaft der Kammer-Symphonie an, nachdem es sich zu dem Charakter der vorzustellenden Oper schickt. Doch scheint es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die meisten unserer großen Opern denselben Charakter und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Wirkung, wenn sie auch nur bloß wolklingend lärmet. Wenigstens haben die Opern-Symphonien der Italiäner niemals eine andre Eigenschaft: Die Instrumente lärmten in den Allegros über einen Trommel- und drey Accorden, und tändeln in den Andantinos, ohne Kraft und Ausdruck; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie. Braun hat ungleich mehr Kunst und Charakter in seinen Opern-Symphonien gebracht, doch fehlte seiner zärtlichen Seele das hiezu nöthige Feuer. Der schöne Gesang, der ihn nie verließ, so schätzbar er auch ist, ist in jeder Symphonie doch nur von matter Wirkung. Man glaubt eine feurige Opern-Arie zu hören, die von Instrumenten vorgetragen wird. Braun würde in diesem Fach von seinem Bruder, dem verstorbenen Concertmeister übertroffen worden seyn, der in einigen Kammer-Symphonien den wahren Geist der Symphonie getroffen hat. Auch hat Hasse ihn hierin übertroffen, obgleich dessen Opern-Symphonien auch viel arienmäßiges haben.

Die Franzosen suchen in ihren Symphonien vor den Opern Tändeleien mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit arret in Schwulst aus; man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur die erste der beste französische Symphonie in Partitur sehen, oder anhö-

ren. Da die Opern überhaupt mehr Charakteristisches, als die großen Opern haben, so ist es nicht ausgemacht, daß es jedesmal eine Symphonie seyn müsse, womit das Stück anfängt. Manche Operette kann einen Charakter haben, wozu sich das Große der Symphonie gar nicht schickt. Hier wäre Gelegenheit, neue Formen zu erfinden, die jedem Stück angemessen wären, und denen man den allgemeinen Namen Introduction geben könnte, damit sie nicht mit der Symphonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Instrumentalmusik zum Endzweck haben sollte, verwechselt würden.

Die Kirchen-Symphonie unterscheidet sich von den übrigen fürnehmlich durch die ernste Schreibart. Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stück. Sie verträgt nicht, wie die Kammer-Symphonie, Ausschweifungen oder Unordnung in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesetzten und nach Beschaffenheit des Ausdrucks des Kirchenstücks geschwinderen oder langsameren Schritten fort, und beobachtet genau die Regel des Satzes. Sie hat statt des Prächtigen oft eine stille Erhabenheit zum Endzweck, und verträgt am besten eine pathetische und wol ausgearbeitete Fuge.

S y s t e m.

(Musik.)

Das Wort hat mehrere Bedeutungen. Die Griechen nannten jedes Intervall, in so fern es als aus zwey, oder mehr andern zusammengesetzt betrachtet wird, System; in diesem Sinne kann die Octave so genannt werden, in so fern sie aus einer Quart und einer Quinte zusammengesetzt ist; die Quinte, in so fern sie aus einer kleinen und einer großen Terz zusammengesetzt ist u. s. f. In besonderm Sinne wurde der Name
der

der Quarte gegeben, in so fern sie auf verschiedene Arten aus kleinern Intervallen zusammengesetzt wurde, deren Beschaffenheit die sogenannten Genera, oder Gattungen des Systems ausmachten, nämlich das enharmonische, chromatische und diatonische. Auch die ganze Reihhe der Töne, die von den freyen Saiten eines Instruments angegeben wurden, hieß das System; daher denn endlich auch die Bedeutung des Wortes gekommen ist, nach der es die ganze Reihhe aller in der Musik brauchbaren Töne vom tiefsten bis zum höchsten anzeigt. Zu allen diesen Bedeutungen kommt in der heutigen Musik noch die, nach der man auch den fünf Linien, auf welche die Noten gesetzt werden, den Namen des Systems giebt; insgemein aber werden diese Linien das Notensystem genannt.

Wir werden in diesem Artikel drey zur Theorie der Musik gehörige Punkte betrachten, von denen das Wort, System, gebraucht wird. 1. Das System einer diatonischen Octave. 2. Das System aller im Bezirk einer Octave liegenden in der heutigen Musik brauchbaren Töne, und 3. die Reihhe aller Töne unsrer Musik vom tiefsten bis zum höchsten.

1. Ohne Zweifel haben die Menschen lange gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf einfiel, eine Reihe bestimmter Töne für den Gesang festzusetzen. Die Geschichte sagt uns nichts Zuverlässiges von der Erfindung eines Tonsystems; aber da der menschliche Geist sich in allen Zeiten in dem allgemeinen Gange, auf dem er seine Erfindungen macht, gleich bleibet, so haben wir hier nicht nöthig, uns in der Dunkelheit des höchsten Alterthums um Nachrichten von dem Ursprung desselben umzusehen. Wir kennen noch genug halbwilde Völker, die ohne festgesetztes Tonsystem Lieder singen, und es ist zu vermuthen, daß die Griechen und

andre Völker des Alterthums, bey denen die Musik zu einer ordentlichen Kunst geworden, es eben so werden gemacht haben. Der natürliche Sänger wählt die Töne, wie die Empfindung sie ihm in die Kehle legt, und weiß von keinem System, aus dem er sie zu wählen hätte. Wenn man einigen Reisebeschreibern glauben sollte; so müßte man auf die Vermuthung fallen, daß unser heutiges diatonisches System der menschlichen Kehle natürlich und gleichsam angeboren wäre. Denn sie geben uns von verschiedenen Völkern, die bloße Naturalisten im Singen sind, Lieder nach unserm diatonischen System in Noten gesetzt. Aber man kann sich darauf wenig verlassen; und vermuthlich würde ein heutiger Neger oder Trokese sein von einem Europäer diatonisch aufgesetztes Lied, wenn es ihm vorgesungen würde, eben so wenig erkennen, als Cicero seine Reden, von einem heutigen Schüler declamirt, erkennen würde.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Gebrauch der Instrumente den Einfall, gewisse Töne festzusetzen, erzeugt habe. Sowol Pfeifen, als besaitete Instrumente sind Erfindungen, auf die auch halbwilde Völker leicht fallen. Wollte nun der Erfinder eines solchen Instruments etwas singbares darauf herausbringen, so mußte er nothwendig ein System von Tönen darauf festsetzen. Weil das Instrument nicht so wie die Kehle jeden Ton angiebt, den das Ohr des Spielers verlangt, sondern nur die festgesetzten, die seine Beschaffenheit allein hervorbringen kann.

Wenn wir also setzen, Mercurius, oder wer der sonst seyn mag, der zuerst den Einfall gehabt, zwischen die Hörner eines Stierschädels einige Saiten zu spannen, und diese Lyre zur Begleitung seiner Lieder zu brauchen, sey nun in der Arbeit begriffen, diesen Saiten eine Stimmung zu geben;

die sein Gehör befriedige: so entsteht die Frage, was er etwa für Gründe haben möchte, diese Sayten so und nicht anders zu stimmen; oder man kann fragen, wie wird dieser Erfinder wahrscheinlicher Weise seine Sayten stimmen? Da man natürlicher Weise voraussetzen kann, er habe schon lange vorher sich im Singen geübet; so wird man auch annehmen können, er werde die Töne, die ihm in seinen Liedern am meisten gefallen, auf das Instrument zu bringen suchen, nämlich die gefälligsten Consonanzen. Es kann aber zu unsrer Absicht hinreichend seyn, wenn wir uns hier bloß an die alte Tradition der Griechen halten, und die allgemeine Frage an diesem besondern Fall untersuchen. Die Erfindung der Lyra wird dem Mercurius zugeschrieben; und man sagt, er habe sie mit vier Sayten bespannt, die so gestimmt gewesen, daß die tiefste gegen die höchste die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erste System aus vier Tönen bestanden, die sich so gegen einander verhalten, wie in unserm System die Töne C, F, G, c.

So großes Mißtrauen ich sonst in die Sagen der Griechen setze, so kommt mir diese doch wahrscheinlich vor. Ich glaube, daß in jedem Lande der Welt, wo die Menschen einigtes Gefühl für Wohlklang haben, ein System, das nicht mehr, als vier Sayten haben sollte, nach einigen Versuchen gerade so würde gestimmt werden; weil diese Intervalle die sind, die man durch Probiren bey allmählicher Erhebung der Stimme am leichtesten entdecken und ins Gehör fassen kann. Es ist ganz natürlich, daß der Sänger, der seinem Instrument vier Töne geben will, mit seiner Stimme vielfältige Versuche machen werde, um die vier Töne zu entdecken, die ihm als die angenehmsten vorkommen.

Nun weiß aber jedermann, daß es nicht möglich ist, ein System von vier Sayten zu finden, die überhaupt mehr Harmonie geben, und sich zum Einstimmen bey dem Gesang, oder zur Begleitung besser schiken, als gerade diese vier, die eine Octave, zwey Quinten und zwey Quartan enthalten. Hiezu kommt aber noch, daß jedes dieser Intervalle, wenn man es durch Probiren der Stimme einmal getroffen hat, sich sehr leicht wiederholen und ins Gehör fassen läßt. Deswegen waren die angezeigten vier Töne am leichtesten zu entdecken, und auf dem Instrument zu stimmen; und aus diesem Grunde halten wir die griechische Sage für so wahrscheinlich, daß wir alles fernere Nachforschen über die erste Beschaffenheit des einfachsten Tonsystems für überflüssig halten, da dieses der wahrscheinlichsten Erwartung hinlänglich genug thut.

Nun war freylich mit diesem ersten Tonsystem wenig auszurichten. Indessen soll doch die Lyra eine ziemliche Zeitlang nur diese vier Töne gehabt haben. Wenn dies ist, so müssen wir vermuthen, daß die Sänger nicht auf jeden Ton, den sie gesungen, auch eine Sayte der Lyra werden angeschlagen, sondern es so gemacht haben, wie noch ist geschieht, da man auf einen Baßton viel andere Töne in der Höhe singt. Also werden die Sänger ihren Gesang nach Gutdünken aus der Kehle herausgebracht, und etwa bisweilen, wo sie glaubten, daß es sich am besten schike, die eine oder andre Sayte ihrer Lyra dazu angeschlagen haben. Dieses ist, nach unserm Vermuthen, die älteste Weise zu singen, und den Gesang mit einem Instrument zu begleiten.

Nun wurde dieses System von vier Sayten allmählig durch neue Töne vermehret. Boetius sagt, Chorebus, des Lydischen Königs Athis Sohn, habe die fünfte; Hyagnis die sechste,

sechste, Terpander die siebente, und Lychaon aus Samos die achte Sayte hinzugethan. Andre schreiben die allmähligen Vermehrungen des Systems ändern zu; keiner aber sagt uns eigentlich, wie es vermehrt worden. Da wir es für überflüssig, auch wol gar für unmöglich halten, diesen höchst zweifelhaften Punkt der Geschichte der Kunst, aus Vergleichung der alten Nachrichten in ein volles Licht zu setzen, so begnügen wir uns bloß einige wahrscheinliche Muthmaßungen über den Ursprung des alten diatonischen Systems hier beyzubringen.

Vorläufig merken wir an, daß man die Erfindung oder Zufügung neuer Sayten nicht so verstehen müsse, als wenn die Erfinder bloß in der Höhe oder Tiefe der Lyra eine neue Sayte hinzugefügt hätten, um ihr einen weitem Umfang zu geben. Die Erfindung bestand darin, daß die größten Intervalle, nämlich Quart und Quinte, in dem System des Mercurius allmählig durch dazwischen gesetzte Töne ausgefüllt worden. Dieses läßt sich aus dem Namen abnehmen, den die Griechen der Octave gegeben haben, *) der deutlich anzeigt, daß sie den Bezirk der Octave für den Umfang des ganzen Systems gehalten haben, der gar alle Töne in sich begriffe. Sayten, die über die Octave herausgiengen, gaben also keine neue Töne, sondern wiederholten nur die schon vorhandenen, eine Octave höher, oder tiefer. Dieses kann man so wenig eine Erfindung nennen, als man einem Orgelbauer eine Erfindung zuschreiben würde, der seiner Orgel in der Höhe, oder Tiefe über den gewöhnlichen Umfang noch ein paar Töne zusetzen würde.

Demnach bestand die Erfindung neuer Sayten darin, daß zwischen die ursprünglichen Sayten andre gesetzt wurden, die gut einpaßten.

*) S. Octave.

Zufolge der vorher angeführten Sage bestand das älteste System des Mercurius aus vier Sayten, die zwey Tetrachorde, oder Quartan ausmachten. Wir wollen uns dieses System nach unsrer heutigen Art die Töne zu bezeichnen, so vorstellen:

A — D | E — a.

Es bestand also aus zwey Quartan, A — D, und E — a, und aus zwey Quinten, A — E und D — a. Daß aber die Alten dieses System als ein System von zwey Quartan angesehen haben, ist daraus klar, weil es hernach, als sich ihre Töne sehr vermehrt hatten, zur beständigen Gewohnheit worden, sie nach Quartan zu stimmen. Die oberste und unterste Sayte eines Tetrachords, als A und D, wurden zuerst nach einer reinen Quartan gestimmt, hernach stimmte man die dazwischen liegenden Töne.

Nun entsteht also die Frage, nach was für einem Grundsatz die Erfinder neuer Töne mögen verfahren haben, um zwischen A und D, oder zwischen E und a, neue Sayten zu setzen.

Da die Quartan das Hauptintervall dieses ersten Systems war, so scheint es natürlich, daß dem ersten Vermehrer eingefallen sey, dem zweyten Ton des Systems D auch eine Quartan zu geben. Wenn wir diese durch G bezeichnen, so hat das System nun fünf Sayten, A — D | E — G — a.

Will man diese Töne in Zahlen ausdrücken, und für den tiefsten Ton A die Zahl 1 setzen, so würden nun die fünf Sayten dieses Systems folgende Verhältnisse haben:



Nun kann einem zweyten Vermehrer eben so leicht eingefallen seyn, auf dem Ton E eine Unterquarte zu geben,

ben, so wie jeder der andern Töne seine Unterquarte hatte. Nämlich a hatte E zu seiner Unterquarte, G hatte D, und D hatte A. Giebt man nun dem Ton E auch seine Unterquarte, und nennt sie B, so bekommt man ein System von sechs Saiten, in folgenden Verhältnissen:

$$\begin{array}{c} A - B - D \quad | \quad E - G - a. \\ \text{I.} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{9}{16} \quad \frac{1}{2}. \end{array}$$

Dieses machte nun ein System von vier in einander geschobenen Tetrachorden aus, nämlich A—D; B—E; D—G; E—A. Hier hatte jeder Ton seine reine Quarte, nur den Ton G ausgenommen. Wollte man diesem auch seine Quarte geben, die das Verhältniß von $\frac{27}{4}$ haben müßte, so käme man schon über das zweyte der ursprünglichen Tetrachorde E—a heraus. Wir können aber sehen, der Erfinder dieser neuen Quarte habe diesen Ton $\frac{27}{4}$ um eine Octave heruntergestimmt; alsdenn bekommen wir zwischen B und D den neuen Ton C in dem Verhältniß von $\frac{27}{32}$. Wenn man nun auch diesem noch seine Oberquarte giebt, die das Verhältniß von $\frac{81}{128}$ haben muß, so bekommt man folgendes System von acht Saiten:

$$\begin{array}{c} A. B. C. D. E. F. G. a. \\ \text{I.} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{27}{32} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{81}{128} \quad \frac{9}{16} \quad \frac{1}{2}. \end{array}$$

Setzet man nun dieses System wieder in einer zweyten Octave oder noch weiter fort; so hat jeder Ton seine reine Ober- und Unterquarte, den einzigen Ton F ausgenommen, dem in der zweyten Octave seine Oberquarte $\frac{243}{32}$ fehlet. Wollte man aber auch diese einschieben, so würde sich die neue Unbequemlichkeit finden, daß auch dieser Ton nun keine Oberquarte hätte; und so fand man leicht, daß es nicht möglich wäre ein System zu machen, darin jede Saite seine Quarte bekäme. Man mußte demnach irgendwo stehen bleiben, und den System diesen Mangel an einer

einigen Quarte lassen. Doch wurde hernach dieser neue Ton $\frac{243}{32}$ wirklich noch eingeführt, und auch in die erste Octave in dem Verhältniß von $\frac{243}{32}$ heruntergetragen, aber seine Saite bekam keinen neuen Namen, sondern behielt den Namen der zweyten Saite B. Diese wurde also im System als eine doppelte Saite betrachtet, die in spätern Zeiten den doppelten Namen des runden, und viereckigten B getragen hat. Die Neuern aber bezeichneten hernach das viereckigte B mit dem Buchstaben H.

Es sey nun, daß die Erfinder der neuen Saiten nach der Art, die wir beschrieben, oder nach einer andern verfahren haben, so ist doch dieses gewiß, daß in dem diatonischen System der Alten, wie Ptolomäus es angiebt, die Töne die Verhältnisse der oben angezeigten Zahlen gehabt. Demnach hatte das System folgende Beschaffenheit:

$$\begin{array}{c} A. B. \frac{1}{2}. C. D. E. F. G. a. \\ \text{I.} \quad \frac{243}{32} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{27}{32} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{81}{128} \quad \frac{9}{16} \quad \frac{1}{2} \end{array}$$

Läßt man hier die zwey untersten Töne weg, so machen die andern zwey gleiche und ähnliche durch einen gemeinschaftlichen Ton verbundene Tetrachorde.

$$\begin{array}{c} \frac{243}{32} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{8}{9} \\ A. B. \quad C. D. E. F. G. a. \\ \frac{243}{32} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{8}{9} \end{array}$$

Aus diesem Gesichtspunkte sahen in der That die Griechen das System an; denn den untersten Ton A betrachteten sie als außer dem System liegend, und nannten ihn deswegen Proslambomenon, den (zur Erfüllung der Octave) hinzugenommen, der Ton B aber gehörte nur in besondern Fällen, wo $\frac{1}{2}$ nicht brauchbar war, zum System. Deswegen geben die Griechen zu völliger Bestimmung

würde
in die
seine
amen,
zwey-
so im
te be-
n den
und
Die
h das
den H.
er der
ie wir
ndern
dieses
t Sy-
us es
ffe der
ehabt.
lgende

G. a.
 $\frac{2}{16} \cdot \frac{1}{2}$
en Tö-
i zwey
en ge-
ne Te-

$\frac{8}{2}$
G. a.

hen in
System
A be-
System
zweyen
Erfül-
omme-
nur in
rauch-
zweyen
er Be-
nennung

stimmung ihrer Systeme, allemal nur vier Sayten an.

Wollten wir nun dieses System nach der igiten Art bey C anfangen, so würde es also stehen:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	A.	B.	H.	c.
						$\frac{8}{2}$ $\frac{243}{2}$			
$\frac{8}{2}$	$\frac{8}{2}$	$\frac{243}{2}$	$\frac{8}{2}$	$\frac{8}{2}$	$\frac{243}{2}$	$\frac{8}{2}$	$\frac{243}{2}$	$\frac{243}{2}$	$\frac{243}{2}$

Alle ganze Töne hatten das Verhältniß von $\frac{8}{2}$, und die halben von $\frac{243}{2}$.

In diesem System kommen unsre reine kleine und große Terzen nicht vor; denn hier haben alle kleine Terzen das Verhältniß von $\frac{27}{2}$, die großen das von $\frac{81}{4}$. Die Quartan und Quinten aber sind durchaus völlig rein, die Quinte von H ausgenommen, die in diesem System gar nicht vorkommt. Wie die Alten dieses System nach Tetrachorden eingetheilt, und wie weit sie es in der Höhe und Tiefe fortgesetzt haben; ferner, wie ihr allgemeines System, das aus Verbindung des diatonischen, chromatischen und enharmonischen zusammengesetzt war, ausgesehen habe, können wir hier ohne beträchtliche Weitläufigkeit nicht anzeigen, und unterlassen es um so viel lieber, da man für unsre heutige Musik keinen Vortheil daraus ziehen kann. Wer ohne große Weitläufigkeit hierüber zuverlässige Nachricht verlangt, wird sie bey Rousseau finden. *)

Wir merken nur an, daß dieses alte diatonische System, wenigstens dem Anschein nach bis in das XVI Jahrhundert ist beybehalten worden. Ich sage dem Anschein nach; weil ich vermuthete, daß die Sängere, auch ohne Absicht das System zu ändern, die meisten kleinen und großen Terzen durch das bloße Gefühl werden temperirt und gar oft anstatt der Terz $\frac{27}{2}$, die reine kleine Terz $\frac{8}{2}$, und

*) Dia. de Mus. Art. Systeme.

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{8}{2}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

In diesem System haben die Stufen von einem Tone zum andern folgende Verhältnisse:

anstatt $\frac{64}{81}$ die reine große Terz $\frac{4}{3}$, gesungen haben.

Zarlino wird insgemein für den ersten Verbesserer dieses alten diatonischen Systems gehalten. Es scheint, daß unser diatonisches System aus den harmonischen und arithmetischen Theilungen, von denen man seit Zarlinos Zeiten so viel gehalten hat, entstanden sey. Zuerst also theilte man die Octave C-c harmonisch; dadurch bekam man die Quinte G; hernach arithmetisch; dieses gab die Quarte F. *) Nun theilte man wieder die Quinte C-G harmonisch, und bekam dadurch die große Terz E; diese nochmals harmonisch getheilt, gab die Secunde D. Weder die Quinte noch die große Terz wurden arithmetisch getheilt, weil dieses nicht mehr diatonische, sondern chromatische und noch kleinere Intervalle würde gegeben haben. Auf diese Weise nun fand man folgende Töne in den darunter geschriebenen Verhältnissen:

C.	D.	E.	F.	G.	...	c.
1.	$\frac{8}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$...	$\frac{1}{2}$

Nun nahm man auch die harmonische Theilung der obern Quinte F-c vor. Diese gab den Ton A, in dem Verhältniß von $\frac{3}{2}$. Nun blieb noch die kleine Terz A-c übrig, die mit einer Mittelseite anzufüllen war. Hier half nun weder die arithmetische noch die harmonische Theilung, weil durch beide

*) S. Harmonische Theilung.

beyde weder ganze noch halbe diatonische Töne herauskommen. Man füllte deswegen diesen Raum mit einer doppelten Sayte aus, davon die eine H, eine reine große Terz gegen G; die andre B, eine reine Quarte gegen F, als den zwey Haupttönen zwischen C und c, nämlich der Ober- und Unterdominante des Grundtones ausmachte. Daraus ist nun das heutige diatonische System entstanden, darin die Töne folgende Verhältnisse haben.

	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
Stufen des alten Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	
Stufen des neuen Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{7}{16}$.	$\frac{1}{16}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{1}{16}$.	

Der Vorzug dieses Systems vor dem alten besteht darin, daß jeder Ton seine ganz reine entweder große, oder kleine Terz hat, den einzigen Ton D ausgenommen, dessen Terz D-F nur $\frac{27}{32}$ ist. Hingegen hat das alte den Vortheil über dem neuen, daß in jenem jeder Ton, den einzigen Ton H ausgenommen, seine völlig reine Quinte und jeder, seine reine Quarte hat, da in dem neuern System die Töne D und H keine reine Quinten; folglich A keine reine Quarte haben. Daher würde es noch immer zweifelhaft bleiben, welches von beyden Systemen vorzuziehen wäre, wenn nicht die Frage durch die Nothwendigkeit entschieden würde.

Sobald man nämlich mit den Neuern ein System voraussetzt, in dem jede Sayte zum Grundton, oder der Tonica soll gemacht werden können, aus welcher sowol in der harten, als weichen Tonart zu spielen ist; so wird ein System nothwendig, das eigentlich zwischen dem alten und dem neuen in der Mitte liegt, aber dem neuen näher, als dem alten kommt, wie hernach soll gezeigt werden.

	C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
I.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{2}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.	

Dieses System hat also, wie das alte, acht Sayten, oder, da die eine, H, doppelt ist, neun; aber die Verhältnisse derselben sind anders. Damit man sogleich den Unterschied zwischen diesem und dem alten diatonischen System übersehe, wollen wir beyde nach den Verhältnissen der einzelnen Stufen vorstellen.

2. Nun wollen wir sehen, wie das ist gewöhnliche System, nach welchem die Octave C-c aus dreizehn Sayten besteht, da das alte nur neue hatte, entstanden, und allmählig zur Vollkommenheit gestiegen sey.

Die Tonseker voriger Zeit bedienten sich sowol der alten, als der neuern diatonischen Leiter so, daß sie von den verschiedenen Sayten des Systems, nur B und H ausgenommen, ohne Unterschied bald eine, bald die andere, zum Hauptton, oder zur Tonica machten, aus der das ganze Stück gesetzt wurde. Wie aber für jeden Hauptton seine durch das System festgesetzten Intervalle lagen, so mußten sie auch genommen werden. Aus C konnte man nicht anders, als in der harten, aus D, E u. s. f. konnte man nicht anders, als aus der weichen Tonart spielen. Folglich war auch für jeden Ton die Modulation durch das System bestimmt, und jeder hatte seine eigene Schlüsse. Dies waren also die sogenannten Kirchentöne der Alten, in denen wegen Mangel der erforderlichen Sayten nie kein Intervall, das einzige B oder H ausgenommen, vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Nun

Nun traf es bisweilen, daß ein aus einem gewissen Ton gesetztes Lied, für diejenigen, die es singen mußten, zu hoch oder zu tief gieng. Da mußte nun nothwendig das Stück in einem andern höhern, oder tiefern Ton versetzt werden. Allein dieses konnte selten so geschehen, daß die Intervalle dieselben blieben; der ganze Gesang mußte nothwendig seinen Charakter verlieren, wenn der Ton, in welchen das Stück herauf oder herabgesetzt wurde, im System andre Intervalle hatte, als der ursprüngliche Hauptton. Wir wollen z. B. setzen, man hätte einen Gesang, dessen Hauptton C war, aus dem Ton F singen wollen; so gab diese Transposition dem Grundton eine andre Sexte, als die war, die der Grundton C hatte. Andre Transpositionen hätten so gar die Terz verändert, und statt der Kleinen eine große gegeben u. s. f.

Es ist sehr zu vermuthen, daß dieses die Organisten veranlasset habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch sie die Bequemlichkeit erhalten könnten, den transponirten Gesang dem ursprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. setzen, ein Organiste habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Töne C ähnlich zu machen. Da begreift man leicht, daß er darauf fallen müssen, zwischen F und G noch einen halben Ton einzuschalten, um in F auf eben die Weise zu schließen, wie in C geschlossen wird. Und aus diesem Beyspiele wird man auch die allmähliche Einführung der übrigen Semitonien Cis, Dis und Gis leicht begreifen. Dadurch wurde also allmählig das System mit neuen Tönen bereichert, und man bekam anstatt der ehemaligen acht oder neun Töne in der Octave nun dreyzehn.*)

*) Ehe diese Semitonien auf den Organen eingeführt worden, konnten zwar die Sänger die Intervalle des transponirten Tones so treffen, wie sie in

Es ist aber ein Irrthum, wenn man diese neuen Töne für chromatische Töne ausgiebt; sie können chromatisch gebraucht werden,*) aber sie wurden anfänglich bloß diatonisch gebraucht, Cis als die große diatonische Septime von D, so wie H die Septime von C war u. s. f. Wie aber übrigens diese neuen Töne in ihren Verhältnissen gegen C beschaffen gewesen, läßt sich nicht genau bestimmen; weil vermuthlich jeder Organiste nach dem Gehör, und wie es die Absicht, in der er jeden neuen Ton angebracht hat, erforderte, wird gestimmt haben.

Nachdem man einmal so weit gekommen war, fieng man in der neuern Zeit an, auf eine ganz andre Anwendung dieser vier neuen Saiten, oder Töne zu denken. Denn nun bemerkte man, daß das System von dreyzehn Tönen so könnte eingerichtet werden, daß jeder zu einer Tonica, und zwar sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart gemacht werden könnte; so daß man anstatt der zwölf alten Töne, deren einige die harte, andre die weiche Tonart hatten, nunmehr vier und zwanzig haben wollte, davon zwölf die harte und eben so viel die weiche Tonart hätten.

Ob dadurch die Musik gewonnen, oder verloren habe, wollen wir hier nicht untersuchen; es ist heftig darüber gestritten worden. In dem Artikel über die Tonarten der Alten wird dieser Streit berührt werden. Wir müssen

dem Ursprünglichen waren, aber die Orgel hatte sie nicht. Daher findet man noch Stücke, da so gar die Terz, weil sie der Orgel fehlte, aus dem Dreyklang weggelassen worden. Man begnügte sich, daß die Sänger sie angeben konnten. Hieraus wird es sehr wahrscheinlich, daß dieses die Einführung der fehlenden Semitonien veranlasset habe.

*) S. Chromatisch.

c.

z.

als
me,
der
Das
wi-
oni-
wir
ein-das
wel-
zehn
neue
zur

dien-

ig sie

des

nom-

halb

zur

anze

für

Sy-

en, so

erd n.

, als

konnt-

is der

sich

du'a-

t, und

blüsse.

nnten

n we-

saiten

B oder

oder

Nun

müssen hier, wo es bloß um die Erklärung des Systems zu thun ist voraussetzen, man wolle jede Sayte des Systems zum Hauptton sowol für die harte, als für die weiche Tonart, machen.

Diesem zufolge müßte nun das System so eingerichtet werden, daß jede der 12 Sayten von C bis H ihre reine sowol kleine als große Terz, ihre reine Quart und Quinte hätte. Man wird aber bald gewahr, daß dieses unmöglich angehe, wenn man nicht noch mehr Sayten oder Töne in das System bringt. Alsdenn könnte es leicht einigen einfallen, diese neuen Töne auch wieder zu Haupttönen zu machen; dieses würde wieder neue Töne erfordern, und so müßte man das System bis ins Unendliche vermehren. *) Man fand also vor gut, bey den dreyzehn Tönen stehen zu bleiben, und diese so zu stimmen, daß jeder davon zum Hauptton konnte gemacht werden, aus dem man sowol in der harten als weichen Tonart, wo nicht ganz rein, (welches bey jeder

C.	*C.	D.	*D.	E.	F.	*F.	G.	*G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{2}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{16}{3}$	$\frac{32}{3}$	$\frac{64}{3}$

Dies ist also das System, welches aus vier und zwanzig in einander geschobenen diatonischen Tonleitern besteht, davon jede sowol in der harten, als weichen Tonart so rein ist, als es bey einem System von so viel Tönen möglich war. Auf diese Art ist das System von einer Octave entstanden.

3. Nun haben wir noch das System in seinem ganzen Umfang zu betrachten, nämlich die Reihung gar aller Töne, die gegenwärtig wirklich gebraucht werden. Dieses System enthält zehn solcher Octaven, oder in allem 121 Sayten, die in jeder Octave die angezeigten Verhältnisse haben. Wenn man also die Länge der tiefften Sayte 1 setzt, so hätte die kürzeste $\frac{1}{16}$ dieser Länge. Man

*) S. Temperatur.

festgesetzten Stimmung unmöglich ist) doch so spielen könnte, daß auch ein empfindsames Ohr sich dabey befriedigen würde.

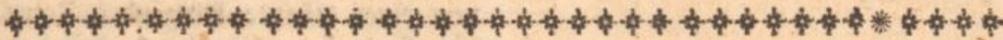
Allein über die beste Einrichtung dieses Systems hat man sich bis auf diesen Tag nicht vergleichen können. Vielen dünkt die Einrichtung die beste, da die zwölf Stufen des Systems durchaus gleich genommen werden, so daß von C bis c, durch Cis, D, Dis, E, u. s. w. immer mit demselben halben Ton fortgeschritten werde, welches man insgemein die gleichschwebende Temperatur nennt. Was aber andre dagegen einwenden, und wie endlich eine Einrichtung vorgeschlagen worden, die in allen Absichten die beste scheint, ist an einem andern Orte weiter ausgeführt worden. *) Dieses System ist das, was Herr Kirnberger vorgeschlagen hat, und was wir in diesem Werke durchaus angenommen haben, weil wir es für das beste halten. Die Verhältnisse der Töne sind so, wie sie hier stehen.

pflegt aber am gewöhnlichsten die Verhältnisse nach der Länge der Orgelpfeifen anzugeben. Der tieffte Ton der Orgeln kommt von einer Pfeife, die 32 Fuß lang ist; zum höchsten aber wird eine Pfeife genommen, deren Länge $\frac{1}{32}$ eines Fußes ist. Aber zum wirklichen Gesang, es sey, daß die Menschenstimme, oder Instrumente ihn hören lassen, sind diese Töne bey weitem nicht alle brauchbar. Die zwey untersten und die drey obersten von bemeldten zehn Octaven, werden niemals in dem Gesang, oder der Melodie, sondern bloß in der Harmonie gebraucht. Demnach erstreckt sich das ganze System der Töne, die zur Melodie brauch-

*) S. Temperatur.

brauchbar sind, auf fünf Octaven, von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von $\frac{1}{4}$ Fuß, oder von C bis c welches eine Folge von ein und sechszig Tönen ausmacht. Von diesen aber ist die oberste Octave von \bar{c} bis

\bar{c} schon außerordentlich, weil wenig Discantstimmen sie erreichen, daher der gemeine Umfang des Systems der melodischen Töne eigentlich nur von vier Octaven ist.



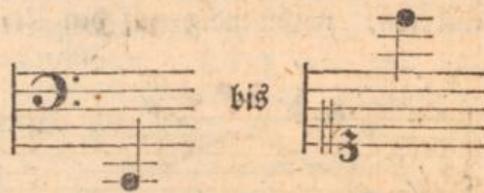
Tablatur.

(Musik.)

War lange die Benennung der musikalischen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stück gespielt werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten sich viele deutsche Tonsetzer, fürnehmlich zu viestimmigen Clavierstücken, der bloßen Buchstaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewisse Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und seine Geltung andeuteten. Diese Art mit Buchstaben zu schreiben, wurde die deutsche, und die mit Noten, die italiänische Tablatur genennet. Heut zu Tage versteht man unter der Tablatur allezeit nur die deutsche.

Nachdem die Noten den Buchstaben durchgängig vorgezogen worden, hat man sich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indessen hat man der Bequemlichkeit wegen in Gesprächen oder theoretischen Schriften folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz angedeutet werden kann, aus der Tablatur beybehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Systems in sogenannte Octaven ein. Jede dieser

Octaven begreift die sieben von c bis h und alle dazwischen liegenden Töne in sich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von



wird die unterste die große Octave genennet, und statt der Noten werden die Töne desselben mit großen Buchstaben angedeutet, als C D E &c. Die darauf folgende heißt die ungestrichene Octave, und die Töne desselben werden durch kleine Buchstaben angedeutet, c d e &c. Dann folgt die eingestrichene Octave, \bar{c} \bar{d} \bar{e} &c.

Dann die zweygestrichene $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ &c. und mit dem höchsten c des Claviers fängt die dreygestrichene Octave an, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ $\bar{\bar{\bar{d}}}$ $\bar{\bar{\bar{e}}}$ &c. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contratöne genennet, als Contra = H, Contra = B &c.

Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Geltungen der Buchstaben und die Pausen angedeutet wurden, findet man in Walthers musikalischem