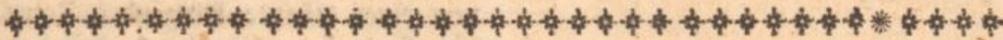


brauchbar sind, auf fünf Octaven, von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von $\frac{1}{4}$ Fuß, oder von C bis c welches eine Folge von ein und sechszig Tönen ausmacht. Von diesen aber ist die oberste Octave von \bar{c} bis

\bar{c} schon außerordentlich, weil wenig Discantstimmen sie erreichen, daher der gemeine Umfang des Systems der melodischen Töne eigentlich nur von vier Octaven ist.



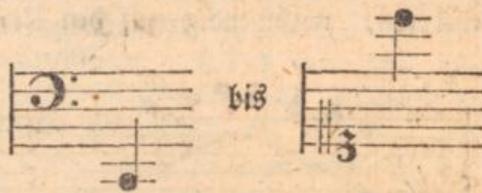
Tablatur.

(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 italienische 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

schem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es ist nicht unrecht gethan, daß man sich mit der Tablatur bekannt mache, damit man die in dieser Schreibart noch vorhandenen Stücke einiger braven alten deutschen Tonsetzer, dergleichen Scheidt, Kindermann. u. a. m. gewesen sind, wenigstens in Noten übersetzen könne.

T a f t.

(Musik.)

Es ist sehr leicht zu fühlen, aber desto schwerer deutlich zu erkennen, daß ohne Takt, oder genaue Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte, kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Wirkung des Taktes zu entdecken, nothwendig auf den Ur-



Aus dergleichen einzeln Sätzen, deren jeder von dem andern in Takt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonstück zusammen setzen, das einige Aehnlichkeit mit der Rede hätte. Jeder melodischer Satz könnte einen Satz der Rede vorstellen, der man wenigstens so viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Satz eine ruhige, oder unruhige, eine vergnügte, oder verdrießliche, eine lebhaft, oder matte Gemüthsfassung ausdrückte. Ein guter Tonsetzer könnte durch eine Folge solcher Sätze lange Zeit so phantasiren, daß man ihm mit Vergnügen zuhören und sich dabey vorstellen würde, man hörte

sprung der Musik und des Gesanges besonders zurük sehen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reihle an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrückt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da vorausgesetzt wird, daß kein Ton für sich etwas ausdrücke, welches in der That der Fall jedes von einer Sayte klingenden Tones ist; so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruck solcher Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen, schon eine große Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen herausbringen, deren jeder etwas eignes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspielen, die jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:

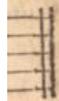
Menschen mit einander sprechen, deren Sprache zwar unbekannt, aber nicht ganz unverständlich wäre; weil doch zu merken seyn würde, wenn sie sich erhitzen, oder ruhiger werden; wenn sie sich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungestüm ausdrücken. Allein dieses wäre nun kein Gesang. Zu diesem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfordert. *) Wodurch soll nun diese erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortschreiten der Töne. Es scheint zwar, daß man

*) S. Gesang; Melodie; Musik; Rhythmus.

aus
lan
te,
Frö
aber
der
eine
men
so g
Ank
Abfi
Da
mife
dem
lich
rhyt
dur
ge
Fol
gleic
das
weg
artig
gleich
auch
seyn
feie
pfini
te k
ungl
dene
gend

in gl
lich
doch
zu
erfol
aus
sech
besti
eine
die
mie
Mit
aus

jes
ist
ine
de-
zu
zu
daß
üte,
des
nes
den-
one,
nder
aus
oder
ran-
ägen
was
lgen-
viel-
ann,



t, be-
aber
weil
nn sie
rden;
zärt-
Allein
Zu
oder
tigkeit
durch
Noth-
t der
en der
man
auch
Musik;

auch ohne diese Gleichförmigkeit eine lange Folge von Sätzen spielen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrücken: man wird aber bald finden, daß dieses Gefühl der Fröhlichkeit in jedem Satz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht so gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derselben, das die wahre Absicht des Gesanges ist, es erfordert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmische Fortschreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeigt haben. Nun hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte. Zum Gesange wird also nothwendig eine solche Folge von Tönen erfordert, die sich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung, und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese gleichlangen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesetzt seyn. Denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verlieren. Zwey Schritte könnten gleichlang seyn, und sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwey Glieder:



in gleicher Zeit gespielt würden, folglich gleichlange wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmischen Fortschreitung erfordert wird; weil der eine Schritt aus drey (oder wenn man will, aus sechs) der andre aus vier Rükungen bestünde, welches im Gehör so gleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zahlen der einzeln Rükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich

machte. Dazu ist die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

Diese gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Musik nennt. Sein Wesen besteht also darin, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzelne Fortrückungen von bestimmter Art zu entdecken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmas, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir schon anderswo gezeigt haben, *) schon statt, wo noch keine Verschiedenheit der höhern und tiefern, oder der geschwindern und langsamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente; weil ohne sie das Gehör keine Veranlassung hätte, die Folge von Tönen in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir also eine Reihle gleich hoher und gleichanhaltender Töne setzen, als



u. s. f. so muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden soll, diese Reihle durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als:



oder so:



u. s. f. Im ersten Fall entstehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrückungen, davon immer die erste sich durch den Accent von den zwey andern unterscheidet; der andre Fall theilet die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erste und dritte durch Accente von den andern unterschieden sind, jene durch einen stärkern, diese durch einen schwächern. Dadurch wird also das

U a a 2

Gehör

*) S. Rhythmus.

Gehör in einem beständig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget worden.

Man begreift sehr leicht, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders wenn noch die geschwinde, oder langsamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entstehen denn also die verschiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die größten Tonsetzer sich gar viel verschiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Arten, nämlich der gerade und der ungerade Takt, wirklich verschieden seyn, so scheint es, daß die Takte von zwey, vier, sechs, acht zc. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, sieben, neun zc. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitem Eintheilung in Nebenarten bedürfe. Dieses würde allerdings seine Nichtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zusammensetzen und zählen könnte, ohne sich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derselben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilet wird. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur sechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald merken, daß man entweder



oder:



nämlich Schritte von zween oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzusehen sind, denen die

übrigen untergeordnet sind. Diese Hauptzeiten bestimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erste Eintheilung der sechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wollte man gar so zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleich stark im Zählen marquiret würden, wie hier:



oder:

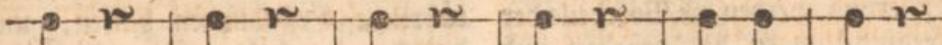


so würde man in dem ersten Fall drey Takte von zween, und in dem letzten Fall zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade Taktart nur aus zween, höchstens aus vier gleichen Zeiten bestehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unsäglich und daher in der Musik nicht angenommen ist; *) eben so wenig ist ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zusammengesetzt ist. Man versuche eine Folge von langen einsylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines solchen Taktes erweisen könnten, wie z. B. Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, Preis, in gleichem

*) Man findet in Nouveaus Dict. de Musique Planche B. Fig. X. ein Stück im $\frac{3}{4}$ Takt, das, ohngeachtet Rousseau darin un chant très bien cadencé zu finden glaubt, uns vielmehr sehr verworren und unsäglich vor kommt. Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhängt, hat in seinen Kirchenstücken so gar ganze Chöre in diesem und andern ihm ähnlichen chimärischen Taktten gesetzt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend sind.

chem Abstand von einander auszusprechen, so wird man zwischen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pause bemerken, die die zweyte Hälfte des Abstandes von einem Wort zum andern einnimmt, wie hier:


Kraft, Macht, Ruhm, u.


Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, und Preis.

Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil sie nur aus drey Zeiten zusammengesetzt sind, und keine andere Zusammensetzung von ungeraden Zeiten ohne Zwang statt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zweyen, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stück vorgesezt würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stück vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stück in Ansehung des Takts und der Bewegung erfordert. Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfordert, die den Vortrag des Stücks bezeichnen, ob es nämlich schwer und stark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden sollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stück, ohne Rücksicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der

Dieses wird noch deutlicher, wenn man zwischen zweyen dieser Worte das kurze Bindungswort: und, sezt; dann nimmt das vorhergehende Wort mit diesem und gerade so viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:

ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichen, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stücks selbst, gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll. Nun ist es jedem erfahrenen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweyviertelnoten, schwer und stark, und kurze Noten, als Achtel und Sechzehntel, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stück, wo er höchstens nur wenige Achtel, als die geschwindesten Noten, ansichtig wird, schwer, und ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, obgleich beyde Stücke im geraden oder ungeraden Takt gesezt wären, und dieselbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stück herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher ein Stück, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit Tempo giusto bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsame

mere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stück mit *adagio*, *andante*, oder *allegro* &c. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stück einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzeren Zeiten dazu wählen, und sich der Worte: *andante*, oder *largo*, oder *adagio* &c. nachdem die Langsamkeit des Stücks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stück schwer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrags schweren Takt wählen, und ihn mit *vivace*, *allegro* oder *presto* &c. bezeichnen. Ueberieht ein erfahrener Ausführender nun die Notengattungen eines solchen Stücks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieses vorausgehen zu lassen, um die Nothwendigkeit der verschiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf dem Vortrag und

die Bewegung zu erweisen. Die wenigsten Tonsetzer wissen die Ursache anzugeben, warum sie vielmehr diesen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stücke wählen, ob sie gleich fühlen, daß der, den sie gewählt haben, nur der einzige rechte sey: andere, die mit Rousseau die Vielheiten der Takte für bloß willkürliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten sind, †) haben entweder kein Gefühl von dem besondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu setzen, die, weil sie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stücks angemessenen Takte gesetzt sind, ganz anders vorgetragen werden, als sie gedacht worden. Woher könnten doch wol Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stücks, ohne Rücksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

Doch nun ist es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte selbst zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verschiedenen geraden Takte, und zwar erstlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Diese sind:

1) Zwey-

†) Seine Worte sind. Si tous ces signes (de Mesure) sont institués pour marquer autant de differentes sortes de Mesures, il y en a beaucoup trop: & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espece de Mesure & de la division des Temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Temps. V. Dict. de Mus. Art. Mesure. Hieraus ist zu vermuthen, daß Rousseau kein sonderlicher Praktiker seyn müsse, sonst würde seinem scharfen Beobachtungsgeist die Verschiedenheit des Vortrages und der Bewegung, der verschiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht unbemerkt geblieben seyn.

1) Der Zweyweytel oder der sogenannte Allabrevetakt, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stücke vorgeseztes Zeichen C dem man noch das Wort Allabreve überzusetzen pflegt, angedeutet wird. Es wird schwer, aber noch einmal so geschwind, als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruck, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und ver trägt in diesem ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwinderen Notengattungen, als Achtel. Wir haben aber von diesem Takt in einem besondern Artikel gesprochen *) Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwischen zweyen Taktstrichen zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert, sondern der Druck, der die erste Taktnote jeder Taktart marquirt, geschieht allezeit von zwey zu zwey halben Takt- oder Zweyviertelnoten, und bestimmt sowol den Niederschlag des Taktschlagens, der allezeit auf die erste Taktnote fällt, als auch die Geltung der Taktpausen, die in solchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.



weit leichter vortragen würde, als wenn sie im Zweyvierteltakt mit Vierteln geschrieben wäre, ist unstrittig; er ist aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieser angezeigten Takte besteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, aber nicht in fünf oder sieben Theile eingetheilt werden kann. Daher ent-

2) Der Zweyvierteltakt, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und ver trägt von den Zweyvierteln bis zu den Sechszehnthteilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zwey- und dreyßigstheilen alle Notengattungen. Er schikt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdrucks durch antando oder adagio &c. gemildert, oder durch vivace oder allegro &c. noch lebhafter gemacht werden können. Auf diese Beywörter und die Notengattungen kömmt es bey jeder besondern Bewegung dieser und aller andern Taktarten an. Ist das Stück im Zweyvierteltakt mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige, oder gar keine Sechszehnthteile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.

3) Der Zweyachteltakt, $\frac{2}{8}$. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruck in lustigen Tanzmelodien schiklich seyn; denn daß jeder gute Violinist folgende Melodie

stehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist, und die durch die gleichsam hüpfende Eigenschaft der Fortschreibung von eins, zwey, drey, vier, fünf, sechs, oder  überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruck sind, als die vorhergehenden. Diese sind:

*) C. Allabreve.

1) Der Sechsvierteltakt, $\frac{6}{4}$. Schwer im Vortrag, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch wegen seines ernstern obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geschwindesten sind. Auf jedem Takttheil werden drey Viertel gerechnet.

2) Der Sechssachteltakt, $\frac{6}{8}$. Leicht und angenehm im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{3}{4}$. Sechszehntheile sind seine geschwindesten Noten. Und

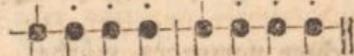
3) Der Sechsfachzehnteltakt, $\frac{6}{16}$, der den allerleichtesten Vortrag und Bewegung hat, und selten geschwindere Noten, als Sechszehntheile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke in diesem und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt seinen eignen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stück geschrieben und vorgetragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:

1) Der große Viervierteltakt, dessen Zeiten aus Vierviertelnoten bestehen, und der entweder durch **C** oder besser durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden **C** zu unterscheiden, angezeigt wird. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druck auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten notwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstücken, und vor-

nehmlich in vielschimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruck geschickt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweyteltakts $\frac{4}{2}$, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinteltakts $\frac{2}{2}$, wo der schwere Vortrag durch die, noch einmal so langen Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein das Unnatürliche dieser Taktarten, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewirkt vornehmlich in den Pausen, da dieselbe Pause z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorstellen muß, eine solche Unordnung, daß jene Schreibart diesen vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch ist.

2) Der kleine Vierviertel- oder der gemeine gerade Takt. Er wird durchgängig mit **C** bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte durch den leichteren Vortrag, und durch die gerade noch einmal so geschwinde Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druck der ersten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquent werden, nämlich also:



nicht wie hier:



welcher Vortrag nur eigentlich dem zusammengesetzten Viervierteltakt, welcher hernach angezeigt wird, zukommt. Doch wird er, zumal in langsameren Stücken, im Vortrag oft mit dem zusammengesetzten verwechselt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten,

die

tie auf die lezt angezeigte Art mar-
quirt werden, eingetheilet. Er ver-
trägt übrigens alle Notengattungen,
und hat einen zwar ernsthaften und
gefekten, aber keinen schweren gra-
vitätlichen Gang, und ist sowol in
der Cammer- und theatralischen
Schreibart, als auch in der Kirche,
von vielfältigem Gebrauch.

3) Der Vierachteltakt $\frac{4}{8}$. Cou-
perin hat in seinen vortrefflichen Cla-
vierstücken hin und wieder dieses
Tactes bedienet, anzudeuten, daß
die Achtel nicht wie in $\frac{4}{4}$ also:



Wird jede der vier Zeiten der leg-
ten zwey dieser Taktarten auch in drey
Theile getheilet, wie oben, so ent-
stehen folgende zwey:

1) Der Zwölfachtel, $\frac{12}{8}$, und

2) Zwölfsechzehnteltakt, $\frac{12}{16}$, de-
ren Vortrag natürliche Bewegung
und Charakter leicht aus dem vorher-
gehenden erkannt werden kann.

Mit den ungeraden oder Tripeltak-
ten hat es die nämliche Bewandniß,
wie mit den geraden. Vortrag und
Bewegung werden durch die längern
oder kürzern Notengattungen, die je-
der Taktart eigen sind, bestimmt;
nämlich schwer und langsam bey je-
nen, und leichter und lebhafter bey
diesen. Ueberhaupt bringt die unge-
rade Taktart wegen der gedritten
Fort schreitung ihrer Hauptzeiten eine
größere Lebhaftigkeit in jedem Aus-
druck, und ist daher zur Schilderung
lebhafter Gemüthsbewegungen schil-
licher, als die gerade Taktart. Sie
besteht aus folgenden Takten;

1) Der Dreyzweytakt, $\frac{3}{2}$.

2) Der Dreyvierteltakt, $\frac{3}{4}$; und

3) Der Dreyachteltakt, $\frac{3}{8}$; zu
welchen noch

sondern alle gleich schwer,

nämlich also:  vorge-
tragen werden sollen, wodurch auch
die Bewegung dieses Tactes bestimmt
wird, die nämlich nicht so langsam,
als der vorhergehende Takt, aber auch
nicht so geschwind, als der $\frac{2}{4}$ seyn
kann. Dieses vorausgesetzt, wird
jedermann fühlen, daß folgender Satz
in jeder andern Taktbezeichnung, die
ihm zukommen kann, folglich in je-
dem andern Vortrag, wirklich etwas
anders, als hier, ausdrückt:

4) Der Dreysechzehnteltakt, $\frac{3}{16}$,
gerechnet werden könnte, der, ob er
gleich nicht im Gebrauch ist, doch in
der That der einzige ist, der den aus-
serst leichten und geschwinden Vortrag
vieler englischen Tänze, die insgemein
in $\frac{3}{8}$ geschrieben sind, am richtigsten
bezeichnen würde. Denn bey der na-
türlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder ei-
nes Passepieds, fühlt man außer dem
Hauptgewicht der ersten Taktnote noch
ziemlich deutlich das Gewicht der
übrigen Zeiten; auch verträgt dieser
Takt Sechzehnteile: hingegen ver-
einigen sich die drey Zeiten des $\frac{3}{16}$ ganz
in einer einzigen Zeit, und man kann
nur eins bey jedem Niederschlag,
aber nicht drey zählen; dies ist der
Fall bey den erwähnten englischen
Tänzen und vielen andern Stücken,
die in $\frac{3}{8}$ geschrieben, und wegen ihres
flüchtigen Vortrages keine Sech-
zehnteile in sich enthalten können.

Werden die Hauptzeiten der ersten
drey dieser Takte in ein Gedrittes ge-
theilet, wie oben bey den geraden
Taktarten, so entstehen noch folgende
Tripeltakte:

Naa 5

1) Der

1) Der Neunvierteltakt, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{4}$.

2) Der Neunachteltakt, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{4}$; und

3) Der Neunsechzehnteltakt, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{8}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum fröhlichen Ausdruck vorzüglich geschickt sind; doch behält der $\frac{9}{16}$ wegen seiner größern Notengattungen und seines schwerern Vortrags noch einen gesetzten Gang, der der Kirche anständig ist; der $\frac{9}{8}$ hingegen ist weit hüpfender, und wird hauptsächlich zu Siquenartigen Stücken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ ist äußerst tänzelnd und lebhaft.

Alle bisher angezeigte Taktarten sind von der Beschaffenheit, daß jeder Takt derselben nur einen Fuß ausmacht, der aus Theilen besteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verschieden sind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Haupttakttheile, deren erster lang, und der zweyte kurz ist. z. B.



Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilt, z. B. Viertel im Allabrevetakt, so erhält die erste Note des zweyten Takttheiles schon ein größeres Gewicht, und die Viertel verhalten sich unter sich, wie die Takttheile. z. B.



Besteht der Takt aus noch kleineren Theilen, aus Achteln, so sind auch diese an innerlicher Quantität von einander unterschieden. z. B.



Aus dieser letzten Vorstellung wird

die Verschiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Takts deutlich. Die erste Note hat das größte Gewicht, weil jede Notengattung über ihr lang erscheint und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stücks, oder einer Periode, allezeit eine wichtige Note seyn muß, so kann sie in allen angezeigten geraden Taktarten nur auf der ersten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauern, wenn der Schluß vollkommen seyn soll. Ueberhaupt müssen die Hauptaccente eines Satzes allezeit auf der ersten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der ersten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen, nach Beschaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accent und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erhellet, daß die Theile oder Sylben der musikalischen Füße weit mannichfaltiger an der innern Quantität sind, als der poetischen; und daß ein Poet, der musikalische Verse machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, sondern zugleich auf die Accente der Hauptworte sein Augenmerk richten müsse, damit sie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

Die Verschiedenheit der innern Quantität der Takttheile in der ungeraden Taktart ist aus folgender Vorstellung zu sehen.



Die Anwendung von der Behandlung dieser Takttheile in Absicht ihres verschiedenen Gewichts und der darauf

zu le von vor von das brau dem der

ist oder Zeit übr Tak erste die sich, de

I. 8

Du den daß den An sich Ta um stel den

und
akts
das
igat-
d ge-
te ei-
alle-
so
aden
e des
Takt
voll-
müf-
es ab-
Takt
ccente
wey-
f den
enheit
die
leben-
Hier-
oder
weit
Quan-
und
Verse
f die
son-
e der
ichten
s auf
innern
unge-
: Vor-
-
-
-
-
-
ndlung
es ver-
darauf
zu

zu legenden Accente ist nach dem, was von den geraden Taktarten gesagt worden, leicht zu machen. Doch ist von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann: doch nur in dem Fall, wenn der Einschnitt auf der ersten Zeit fällt, wie hier:

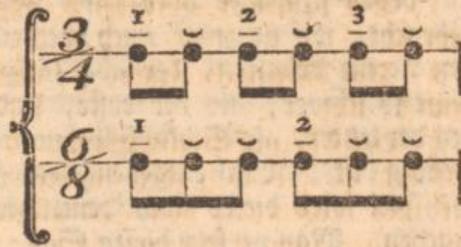
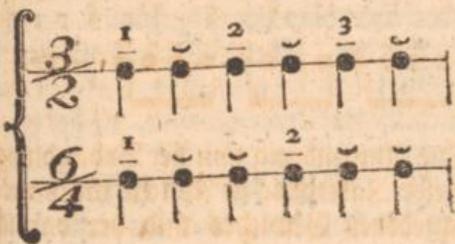


Mur: re nicht, lie: ber Christ!

Ist die Bewegung aber geschwind, oder besteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der $\frac{1}{2}$, der $\frac{3}{4}$ und die übrigen auf diese Art entstehende Takte, so hat der Tripel allezeit die erste Quantität, nämlich — 0 0, und die übrigen Zeiten verhalten sich unter sich, nachdem sie gerade oder ungerade sind, z. B.



Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeigt worden, bedarf es wol keines Beweises, daß der $\frac{3}{4}$ von dem $\frac{3}{2}$, oder der $\frac{6}{8}$ von dem $\frac{3}{4}$, obgleich beyde Takte dieselbe Anzahl einerley Notengattungen in sich begreifen, durch das verschiedene Taktgewicht unendlich von einander unterschieden sind. Folgende Vorstellung macht diese Verschiedenheit deutlich:

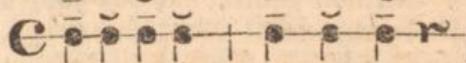


Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammengesetzt und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zusammengesetzten Taktarten, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allen diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: Ewig in der Herrlichkeit! Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen sind, so scheint ein Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{3}{4}$ Takt hierzu am schicklichsten zu seyn; foglich stünden die Noten also:



E: wig in der Herr: lich: keit!

Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiel auf die erste Taktnote, und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden, ist auf keine andre Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:



E: wig in der Herr: lich: keit!

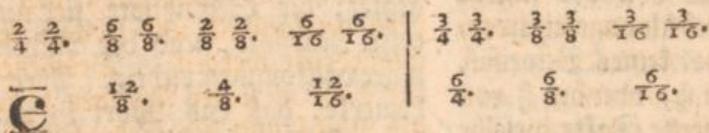
Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Takts, und zwar auf

auf dessen schwache oder kurze Zeit gebracht, wo sie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht so schwer, als der erste, und bey der letzten, als Schlussylbe, nothwendig ist. Ein entgegengesetztes Beyspiel wird dieses noch deutlicher machen. Man versetze diesen Satz:



Er ist mein und ich bin sein.

in den zusammengesetzten geraden Takt, so werden die Wörter mein und sein allen Nachdruck verlieren, weil sie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Versen, die übrigens aus denselben Füßen bestehen, das Hauptwort bald vorne, bald in der Mitte, bald am Ende stehen kann, so können auch zwey melodische Sätze, die aus denselben Notengattungen, und demselben Takt- oder Zeitmaaß bestehen, den Accent an verschiedenen Orten haben. In der Poesie bringt dieser Umstand keine Veränderung der Versart hervor; in der Musik hingegen wird dadurch der Takt bestimmt, der den Ort des Accents und sein Gewicht allemal an-



Ob nun gleich jede dieser zusammengesetzten Taktarten in andern Umständen einfach ist, so sind sie doch in Ansehung ihrer innern Beschaffenheit sehr von einander unterschieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlussnote kann daher nur auf die erste Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauern: der zusammengesetzte hingegen theilt den Takt in zweyen Theile, oder zwey Füße; die Schlussnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch

gibt, die alsdenn, so lange das Stück in demselben Takt fortgehet, durchgängig festgesetzt bleiben. Daher wenn der Gesang die Eintheilung des $\frac{3}{4}$ Takts hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder ersten Taktnote, sondern nur von zwey zu zwey Takten ver trägt, muß er in dem aus zwey $\frac{3}{4}$ zusammengesetzten geraden Takt geschrieben werden, z. B.



Wäre dieser melodische Satz in $\frac{3}{4}$ geschrieben, so erhielten die mit + bezeichneten Noten ein schwereres Taktgewicht, und gleichsam eine falsche Deklamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zusammengesetzten Taktarten, die wir nun in folgender Vorstellung anzeigen wollen. Die oberen Taktzeichen zeigen die Taktarten an, aus denen die unteren zusammengesetzt sind.

nur die Hälfte desselben durch. Es ist daher fehlerhaft, wenn man in ein Stück die Schlussnote bald auf der ersten Taktnote, bald auf der Hälfte desselben antrifft; dieses kann nur entstehen, wenn beyde Taktarten ungeschicklich mit einander verwechselt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet worden. Eben so fehlerhaft ist es, wenn in einer einfachen Taktart die Schlussnote einer Tonart, in der man ausgewichen ist, nicht den ganzen Takt, sondern nur die Hälfte desselben durchdauert, und der erste Satz

in d
fäng
che,
unre
entn
ersch
rech
er
als
2
men
gen:
sie
3
wiel
win
so i
rath
auf:
Aus
vor
ma
sch
keit
ist,

W
We
W
ten
zus
wel
Dr
gu
nu
ver
und
Fig
bri
gri
lur
bin

der

in

das
bet,
Da
lung
stac-
son-
ver-
zu-
prie

—
—
—
—
—

—
—
—
—
—

$\frac{2}{4}$ ge-
+ be-
Takt-
alsche

ndig-
arten,
ellung
Takt-
aus
gesetzt

Es
in ein
der er-
Hälfte
ur ent-
en un-
chfelt,
verfeh-
ist es,
irt die
er man
ganzen
dassel-
e Sas
in

in der Mitte des Takts wieder anfängt; dadurch kommen die Taktstriche, folglich das Taktgewicht auf der unechten Stelle, und das Stück wird entweder verkehrt vorggetragen, oder erschweret demjenigen, der es wirklich recht vorträgt, die Arbeit sehr, weil er anders singen oder spielen muß, als ihm vorgeschrieben ist.

Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein.

Da das Mechanische des Takts ein wichtiger, schwerer, aber überaus wirksamer Theil der Sektunst ist, so ist allen angehenden Tonsetzern zu rathen, sich in Tanzstücken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzosen, vornehmlich des Couperin, dessen mannichfaltige Behandlung der verschiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus fast ohne Beyspiel ist, sich zum Muster zu nehmen.

Tafelwerk.

(Baukunst.)

Wird auch mit dem französischen Worte Parqueterie genennt. Die Wörter bedeuten einen aus viereckigten Tafeln von verschiedenem Holze zusammengesetzten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey- oder Vierecken bestehende Figuren zu sehen sind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer hellern und einer dunklern, um sehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer sich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des Pater Trüchet über die Combinationen nachsehen. *)

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein schönes

*) Memoire sur les combinaisons par le R. P. Truchet. S. Mem. de l' Acad. Roy. des Sciences pour l' Année 1704.

Ansehen, und es macht eine besondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern so sehr verschiedene regelmäßige Figuren auf den Fußboden siehet, die doch aus einerley Drey- und Vierecken zusammengesetzt sind.

T a n z.

Der Tanz ist, wie jedes andre Werk des Geschmacks, erst aus unüberlegtem Trieb der Natur entstanden, durch Geschmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunst erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich findet; so daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrifft, das nicht seine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz bloß aus Freude und Fröhlichkeit entstehet, so schränkt die Kunst sich nicht bloß auf diese Gattung ein, sondern bedienet sich der ästhetischen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, so weit, als sie reichen kann.

Nun ist offenbar, daß kaum etwas in dem sittlichen Charakter der Menschen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Körpers verständlich und lebhaft könnte ausgedrückt werden. Deswegen ist der Tanz in seiner Art eben so fähig, als Musik und die Rede selbst, zur sittlichen und leidenschaftlichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenschaftliche Rede ein Gedicht, noch jede Folge leidenschaftlicher Töne ein Gesang ist, so ist auch nicht jeder Ausdruck der Empfindung durch Gang und Gebärden ein Tanz. Also müssen wir vor allen Dingen untersuchen, wodurch ein solcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemessenen Gang der Worte zum Gedicht, und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemessenen

messenen Gang und Einheit des Tones zum Gesange. *) Daher läßt sich schließen, daß auch Einheit des Charakters, oder Ausdrucks mit abgemessener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieses bedarf keiner weitern Ausführung, da es klar genug ist.

Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruck, in so fern er von dem Rhythmus unabhängig ist. Schon der Rhythmus allein ohne allen andern Ausdruck, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, sondern auch etwas vom Ausdruck der Empfindung geben. Dieses ist aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar. **) Also könnte schon in leblosen Körpern eine Bewegung statt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur schön und daher angenehm wäre, sondern auch verschiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernst, Artigkeit, Hoheit und mehr dergleichen ausdrückte. Wollte man diese ästhetische Kraft einer solchen Bewegung verstärken, so müßte man sie mit Musik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung sind, übereinkommen; denn das Ohr vernimmt alles metrische weit leichter, als das Auge. Daß dieses das wesentliche des Tanzes sey, läßt sich so leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geschmack noch völlig unentwickelt ist, ihre Tänze mit Musik begleiten. Setzet man nun noch hinzu, daß durch Mienen, Stellung und Gebärden jede Art der Empfindung in dieser rhythmischen Bewegung könne angebracht werden, so begreift man gar leicht, wie der Tanz zu einem Werke des Geschmacks wer-

den könne, der an ästhetischer Kraft jedem andern den Vorzug streitig macht. Es ist keine Gemüthsstimmung, kein Gemüthscharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.

Aber der Tanz hat, wie der Gesang, vor allen Werken der Künste noch dieses voraus, daß er nicht bloß durch die lebhafteste Schilderung wirkt, sondern über dem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunst, das wir bloß durch das Anschauen, oder Anhören genießen. Wie das Lied, das wir selbst singen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir bloß anhören: so hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn wirklich ausüben, die vollste Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunst so augenscheinliche und so lebhafteste Wirkung sehen, als die ist, die der Tanz auf die tanzenden Personen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beispiele, daß Menschen sich zu Tode getanzt haben; so sehr groß ist die Begierde die Rührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folget nun, daß man durch die Tanzkunst ungemein viel auswirken könnte, wenn nur Geschmack und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunst leiteten. Man ist zwar gewohnt, das Tanzen als eine bloße Lustbarkeit anzusehen, die keine größere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergötzlichkeiten, denen Niemand großen Werth beylegt: und ich zweifle nicht, daß es manchem seltsam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er sehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernsthaften Gesichtspunkt betrachten. Da wir aber in diesem ganzen Werke gar alle schönen Künste und selbst die geringern Werke derselben, die man durchgehends

*) S. Gesang.

**) S. Rhythmus.

Kraft
zeitig
lage,
iden-
auf
werden

Ge-
ünfte
nicht
rung
h die
Kraft
Wert
das
ieffen.
ngen,
t, als
: so
ejenis-
t, die
orum
ugen-
rkung
z auf
Denn
Zey-
de ge-
e Be-
inden,

man
n viel
r Ges-
n und
iteten.
Tanzen
stehen,
t, als
t, de-
ylegt:
mans
ereimt
sehen
n aus
sichts-
ber in
chönen
Wer-
ehends
nur

nur als Gegenstände des Zeitvertreibes ansieht, in dem vollen Werthe betrachtet, haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; so soll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von seiner wichtigen Seite zu betrachten.

Wenn man bedenket, was für eine große Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben, die Gesellschaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie sehr oft es geschieht, daß durch Tänze zwischen Personen, die sich vorher mit gleichgültigen Augen angesehen haben, eine tiefssitzende Zuneigung erwächst, so wird man auch begreifen, daß verschiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgewekt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke könnten erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln ist, daß durch Mienen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrücken ist, so ist auch nicht abzusehen, warum nicht sollten Tänze verfertigt werden können, die zu Erwekung und Verstärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig seyn sollten.

Wenn wir dieses voraussetzen, so müssen wir es auch für möglich halten, daß sowol für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als wirkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten nicht Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Aeltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legten; oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung; Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten; Muth in Gefahren, und dergleichen ausdrücken, und wodurch also die Tänzer sich in dergleichen Empfindungen üben. Wir wollen uns aber hier an diesem bloßen Wink begnügen, und Tänzern von wahren Genie überlassen, denselben weiter zu

verfolgen, und nun von den bekannten Arten der Tänze sprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptclassen ein, deren eine die gemeinen, oder gesellschaftlichen Tänze, (*la belle danse*); die andern die theatralischen Tänze begreift. Die gemeinen Tänze sind zum gesellschaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müssen sie auch so beschaffen seyn, daß Personen, die sich kein Hauptgeschafft aus der Tanzkunst machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können schon künstlicher seyn; weil sie nur von Tänzern von Profession, die besonders dazu bestellt sind, aufgeführt werden.

Die gesellschaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Personen gemeinschaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen bestimmten Charakter hat, nach bestimmten Figuren eine bestimmte Anzahl zusammengesetzter Schritte machen, und diese so lange wiederholen, als sie Lust haben. Diese Tänze sind in ihrer Art das, was in der Musik die Lieder, die eben so aus einer kleinen Anzahl Takte und Einschnitte bestehen, die man so lange wiederholt, als man zu singen Lust hat.

Bald jedes Land hat seine eigene Art des gesellschaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekanntesten in verschiedenen Artikeln angezeigt. *) Ihr allgemeiner Charakter besteht darin, daß sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthslage ausdrücken, die sich durchaus gleich bleibt; so daß dieses Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zweck hat, sich eine Zeitlang in dieser Gemüthslage zu unterhalten. Diese Empfindung ist in einigen hüpfende Freude, wie im schwäbischen Tanz,

*) *S. Allemande; Contertanz; Menuet; Polonoise u. a. m.*

Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. s. f. Diese verschiedenen gesellschaftlichen Tänze haben sich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet, und verschiedene sind so durchgehends angenommen worden, daß sie bey allen Gelegenheiten, wo in gesellschaftlichen Zusammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verschiedene englische Tänze. Man scheint aber darin durchgehends übereinzustimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieser Art einzuräumen sey. Es ist auch in der That schwerlich ein anderer Tanz erfunden worden, worin so viel Zierlichkeit, edler Anstand und höchst gefälliges Wesen anzutreffen wäre.

Man könnte zwey Arten solcher Tänze machen. Die erste würde so, wie die gewöhnlichen, für mehrere Personen zugleich eingerichtet seyn, und eine Gemüthsstimmung, sie sey sittlich oder leidenschaftlich, zum Ausdruck haben, in welcher sich natürlicher Weise eine ganze Gesellschaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher bestimmte Charaktere ausdrücken. Diese müßten ihrer Natur nach nur von einzeln Personen getanzt werden. Dergleichen Tänze scheinen bey den Griechen gewöhnlich gewesen zu seyn. Man findet sogar, daß sie Charaktere einzelner berühmter Personen, einer Phädra, einer Rho-dope, eines Achilles, durch den Tanz geschildert haben. Es läßt sich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Musik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine gesellschaftliche Tanz, der bloß eine vorübergehende Gemüthsstimmung schildert, mit dem Lied übereinkommt, so hat ein solcher Solotanz von bestimmtem Charakter einige Ähnlichkeit mit der Ode, und die Musik müßte dazu so eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Stro-

phe mit Veränderungen gespielt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er schildert, in verschiedenen Schattirungen zu zeigen.

Die theatralischen Tänze werden nur von Tänzern von Profession als ein Schauspiel aufgeführt. Man theilet sie insgemein in vier Classen ab. Die erste oder unterste Classe wird Groteske genannt; ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Abenteuerliches. Diese Tänze stellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebärden, Lustbarkeiten und Abenteuer der niedrigsten Classe der Menschen vor. Der gute Geschmack kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch so genau nicht genommen, ob die Cadenzen der Tänzer mit denen, die die Musik macht, so genau übereinstimmen oder nicht. Dieser Tanz erfordert hauptsächlich Stärke.

Die zweyte Classe machen die comischen Tänze aus. Ihr Inhalt ist schon etwas weniger ausgelassen, und sie schildern Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge sind weniger ausgelassen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und stark in die Augen fallend. Sie müssen aber immer etwas belustigendes und fröhliches haben. Die Hauptsache ist hier Leichtigkeit, schnelle künstliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Classe begreift die Tänze, die man in der Kunstsprache halbe Charaktere (*demi Caractères*) nennt. Ihr Inhalt ist eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comischen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin schon Personen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwickelt sind. Diese Tänze erfordern schon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geschmack.

Die vierte Classe begreift die Tänze von ernsthaftem hohen Charakter, wie die tragische Schaubühne ihn erfordert. Sie bestehen entweder in Solotänzen, die bloß große und ernsthafte Charaktere schildern, oder in ganzen Handlungen von bestimmtem Inhalt. Hier muß schon alles, was die Kunst an Stellung und Bewegung zum Ausdruck großer Empfindungen darzustellen vermag, zusammen kommen. Von diesem hohen Tanz, der eine bestimmte Handlung vorstellt, haben wir im Artikel Ballet besonders gesprochen.

Jede der vier Gattungen des theatralischen Tanzes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildern sie bloß Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwicklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beybehalten werde: im übrigen kann der Balletmeister nach Gutdünken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Personen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannichfaltigkeit zu sehen. Aber die andere Art erfordert in Ansehung der Anordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat, und von Seite der Tänzer ein gutes pantomimisches Spiel, um die Handlung verständlich zu machen; *) daher diese Tänze besonders pantomimische Tänze genannt werden.

Hohe pantomimische Tänze sind erst seit wenig Jahren von Noverre bey Schauspielen eingeführt worden, nachdem er vorher in seinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen **) die

*) G. Pantomime.

**) Lettres sur la Danse par Mr. Noverre.

Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeistern sowol diese Briefe, als die verschiedenen Entwürfe, die dieser geschickte Mann von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balleten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

Die theatralischen Tänze werden, wie ihre Benennung schon anzeigt, nur auf der Schaubühne vorgestellt, und zwar insgemein als Zwischenspiele zwischen den Aufzügen, und denn zuletzt auch zum Beschluß des ganzen Schauspieles. Als Zwischenspiele werden sie ist nur in der Oper durchgehends gebraucht, bey andern Schauspielen aber erscheinen sie gemeinlich nur am Ende, als ein besonderes Nachspiel, das mit dem aufgeführten Schauspiel keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwischen den Aufzügen der Oper vorgestellte Ballette wirkliche Beziehung auf das Schauspiel, und sind in der That nichts anders, als vollständige hors d'oeuvres, die die Eindrücke, welche das Schauspiel gemacht hat, wieder auslöschen.

Nach unserm Bedünken wäre es leicht, die Ballette mit dem Schauspiel selbst nicht nur in Verbindung zu bringen, sondern es auch dazu anzuwenden, daß sie den Eindruck des Schauspieles unterhielten, oder auch verstärkten. Die Sache hat an sich so wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten, uns hier darüber einzulassen, nachdem wir an einem andern Orte die verschiedenen Mittel dazu bereits vorgeschlagen haben. *)

Tanzkunst.

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine

*) G. Ballet.

eine der andern, die durchgehends hochgeschätzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurückgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt, *) wird leicht begreifen, was diese Form mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrücken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne. Wir betrachten sie aber nicht in dem zufälligen schlechten Zustand, in dem sie sich gemeiniglich auf der Schaubühne zeigt, sondern in der Würde und Hoheit, zu der sie erhoben werden könnte. Wir sind gar nicht in Abrede, daß sie fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig, Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es ist eine Schande, sagt ein Meister der Kunst, daß der Tanz sich der Herrschaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und bloß mit der Belustigung der Augen zufriednen seyn solle. **)

Es würde ein eigenes Werk erfordern, etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunst zu dem Werth und der Vollkommenheit, die sie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erhöhen sey. Ein Balletmeister von wahrem Genie, wie Noverre, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel gesagt haben, sich hinlänglich überzeugen können, daß sie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beschaffenheit fähig

*) S. Reiz; Schönheit; Stellung.

***) Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'Âme & qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. Noverre, *lettres sur la danse.*

sey, zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdecken, worauf er zu bauen hat, um diese Würde allmählig zu erreichen.

Was wir von dem Einfluß der Musik auf die Erziehung angemerkt haben, *) gilt auch von der Tanzkunst, und diese muß, da sie nicht ohne Musik seyn kann, noch gewisser wirken, als die Musik allein. Ungemein leicht wäre es, die Kräfte der Poesie, Musik und Tanzkunst bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfordert würde, als daß man nach Liedern tanzt. Sollte es bloß leere Einbildung seyn, es nicht nur für möglich, sondern so gar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nützlicher Lieder verfertiget, in gute rhythmische Musik gesetzt, und auf jedes ein schicklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertiget würde, der nicht bloß das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte?

Diese Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunst von allen bloß zierlichen und besonders von den übertrieben künstlichen Stellungen und Bewegungen erfordern. Denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Man müßte mehr auf Nachdruck, als auf das Künstliche sehen. Es hat damit eben die Beschaffenheit, wie mit der Musik. Wer diese auch nur zur Ausübung so vollständig lernen wollte, daß er die schweresten Sachen spielen, oder singen könnte, müßte den größten Theil seiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andre leichtere Sachen gut singe, oder spiele, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was sonst der künftigen Lebensart halber zu lernen ist, zu versäumen. Eben so müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im

Charakter

*) S. Musik.

auch das
worauf
würde all-

der Mu-
nerkt ha-
anzkunst,
ohne Mu-
r wirken,
Ungemein
er Poessie,
der Erzie-
zu nichts
nan nach
blos leere
t nur für
r leicht zu
der Erzie-
nützlicher
rhythmif-
f jedes ein
nützlicher
der nicht
idern auch
berte?

Tanzens-
tliche Nei-
blos zier-
den über-
ngen und
Denn was
auch leicht
üfte mehr
is Künstli-
sen die Be-
lust. Wer
ng so voll-
daß er die
, oder sin-
ßten Theil
Über da-
andre leich-
oder spiele,
etwas von
zen Lebens-
zu versäu-
in zum Be-
, aber im
Charakter

Charakter und Ausdruf wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Ansehung des öffentlichen Gebrauchs dieser Kunst getrauen wir uns nicht, die mancherley Anwendungen, die bey verschiedenen Völkern ehemals vom Tanzen bey sehr ernsthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorschlag zu bringen. Unsere Zeiten vertragen das ceremonienreiche der öffentlichen Feste, das bey einer größern Einsalt des Nationalcharakters von so großer Kraft ist, nicht. Je weiter sich die speculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt sich der Mensch über die Sinnlichkeit: Ob er im Ganzen dabey gewinnt, oder verliere, können wir hier nicht untersuchen.

Demnach bleibt der Tanzkunst gegenwärtig kaum ein anderer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbesserung sie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert. *) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeister mit Recht fodern, daß er in Ansehung des Werths und der Würde dessen, was er uns sehen und hören läßt, mit dem dramatischen Dichter um den Vorzug streite.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimischen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder aufkämen. Eine tragische, oder komische Handlung, so vollständig, wie der Dichter sie vorstellte, schicket sich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgestellt wird, ist in Ansehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeschränkt, als das poetische Drama, und diese Einschränkung muß der Balletmeister nicht aus den Augen setzen. Wir haben in dem Artikel Ballet sie einigermaßen zu bestimmen versucht.

*) S. Ballet; Tanz.

Daß die Tanzkunst und die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach die beyden ältesten Künste seyen, ist bereits erinnert worden. Wir wissen auch aus verschiedenen Nachrichten, daß bey den Griechen und andern Völkern alter Zeit der Tanz nicht blos zum gesellschaftlichen Ergößen, sondern bey allen öffentlichen Festen der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um so viel unnöthiger, uns hierüber weitläufig einzulassen, da wir die Abhandlung des Cahusac über die alte und neue Tanzkunst, nachdem sie auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen ist, in den Händen der meisten unsrer Leser zu seyn glauben. Wie weit es die Alten, besonders die Griechen, in dieser Kunst gebracht haben, läßt sich, da ihre Tänze für uns verlohren sind, nicht sagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigstens in den spätern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Augustus, und auch schon etwas früher, das wesentliche der Kunst, nämlich den sittlichen und leidenschaftlichen Ausdruck gar sehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt sich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit schließen. Ich will nur eine Anekdote hievon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimische Tanzen, das er nie gesehen, verachtet, und geglaubt, die Bewunderung, mit der man davon sprach, rühre mehr von der Musik, als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer unter dem Kaiser Nero bat ihn, er möchte ihn nur einmal sehen. Dieses geschah, der Tänzer hieß die Musik schweigen und stellte durch sein stilles Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus vor. Der Philosoph kam für Vergnügen fast außer sich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre, was du vorstellst, ich sey es nicht blos; denn du scheineest mir mit den Händen zu sprechen.“

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunst weiter ausgedehnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt ist. Es läßt sich aus einem Vers in der Ilias, *) und besonders aus einer Anmerkung, die Lucian in seinem Gespräch von der Tanzkunst darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unsrer Fechtkunst übereinkommen, darunter begriffen gewesen; und sowol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man schließen, daß überhaupt das, was wir jetzt das stumme Spiel der Schauspieler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem ist bekannt, daß die Alten gar ofte besondere Charaktere berühmter mythologischer Personen und auch einiger Helden durch Solotänze geschildert haben: von solchen Schilderungen aber wissen unsre heutige Tänzer wenig. Man findet so gar, daß sie abstrakte Begriffe durch Tänze vorgestellt haben, wie z. B. die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Cosstratus, der bey dem König Antiochus in Diensten war, sich geweigert habe, auf Befehl seines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieser des Tänzers Vaterstadt Priene sich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht diesem alten Tänzer keine Schande. „Es stehet mir nicht an, sagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verloren hat.“ **) Sie haben aber auch solche Tänze gehabt, bey denen es hauptsächlich auf seltsame Sprünge und höchst schwere Gebährdungen ankommt: denn Crato sagt beym Lucian, es sey schändlich einem Menschen zuzusehen, der sich

*) Il. II. vs. 617.

**) Sext. Empir. adverst. Mathém. L. I.

über alle Maaße die Glieder verdrehe. *)

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht, und dieses scheint bey Gelegenheit der Opern geschehen zu seyn. **) In dem letzten verwichenen Jahrhundert aber hat man hauptsächlich in Frankreich auf die theatralische Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erste Directeur de l'Academie de Danse gewesen, für den ersten großen Meister der Kunst aus. Wir haben aber schon anderswo anmerkt, ***) daß die ganze Kunst des theatralischen Tanzes der Neuern bis auf die itzige Zeit, für Personen von Geschmak eben nichts sehr schätzbars gehabt habe. Man hat erst seit wenig Jahren angefangen ihr eine Gestalt zu geben, in welcher sie sich mit Ehren neben den andern schönen Künsten zeigen kann, und dazu hat der berühmte Rouverre sowol durch seine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Ballete nicht wenig beygetragen. Ein Mann von seinem Geschmak und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Silverding in Wien den ersten Schritt zur wahren Vervollkommnung des theatralischen Tanzes gemacht habe. †) Man kann demnach

*) εἰς ἕδην θεον κατακλωμενω.

**) G. Opera.

***) Im Artikel Ballet.

†) On peut assurer hardiment que nous n'avons connu (jusqu'au tems de Silverding) que le simple Alphabet de la Danse. — Des Spectateurs froids & tranquilles ont admiré nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifférence qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, artistiquement crayonnés. G. Festin de Pierre

demnach hoffen, da nun ein so guter Grund zur Verbesserung der theatralischen Tanzkunst gelegt worden, daß sie sich endlich in einer Gestalt zeigen werde, die dem edlen Zweck und der Würde der schönen Künste gemäß sey.

Tanzstück.

(Musik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hiezu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritt erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geschichte, daß einige wilde Nationen bloß nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzten. Indessen so vollständig der Tanz auch bey einer solchen Vereinigung ungesitteter Nationen seyn mag, so ist doch dieses nur der niedrigste Grad des Vergnügens, den die Tanzkunst gewähren kann. Der Geschmack hat einen Ekel an einem bloß einförmigen Schalle, der das Ohr rühret, ohne es zu vergnügen; daher muß der Gesang, oder etwas dem Gesang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinstimmt, noch dazu kommen, und indem das Auge an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findet, zugleich dem Ohre Belustigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten interessant werde.

Pierre Ballet - Pantomime composé par Mr. Angiolini & représenté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle ist aus der Vorrede dieses kleinen Werks, die Hen. Calzabigi zum Verfasser hat, obgleich der Balletmeister Angiolini darin spricht.

Der Gesang ist allen Menschen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, so natürlich, und an sich selbst aller Arten von Rhythmus so fähig, daß man Mühe hat, sich eine Nation, oder eine Versammlung von tanzenden Personen vorzustellen, die nicht Tanz und Gesang mit einander vereinigen sollte. Bey allen gesitteten Nationen älterer Zeit hatte der Geschmack diesen Künsten noch die Poesie zugesellet, und man tanzte nach Liedern, die gesungen wurden. Es sey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und schwereren Tanzfiguren, der Beschwerlichkeit des Singens wegen, sich begnügte, die Lieder bloß von Instrumenten spielen zu lassen, und es hernach überdrüssig wurde, immer dieselben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle setzte; so ist doch gewiß, daß die mehresten Tanzstücke heutiger Zeit bloß Instrumentalstücke sind, und daß derselbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieselbe innere Einrichtung haben müssen, getanzet wird.

Es bleibt für die mehresten Tonsetzer ein Geheimniß, gute Tanzstücke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisiren. Die mehresten Tanzstücke enthalten gleich in den ersten zwey oder vier Taktten alle rhythmische Schläge, die durchs ganze Stück vom Anfang bis zu Ende wiederholet werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Gesang zusammengesetzt werden, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdem ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen

Werth und seinen Ausdruck hat. Ein solches Tanzstück ist in der Instrumentalmusik, was ein Lied in der Vocalmusik ist. Es gefällt allen Menschen, und je mehr, je länger es wiederholet wird. Die Kraft des Gesanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung stärker. Ein Tanzstück von acht Takten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal wenn die Bewegung allmählig geschwinder wird, auf den Tänzer so unwiderstehlich wirken, bis er kraft- und athemlos zu Boden sinkt. *)

Nationaltanzstücke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweresten nachzumachen. Sie haben so viel eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlusssätzen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik abstechendes, daß man selbst von der Nation seyn, oder sich ganz in ihren Geschmak versetzen, und den seinigen verläugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation schildert sich, wie in den Tänzen, so auch in den Tanzstücken. Es wäre für einem philosophischen Tonsetzer eine wichtige Sammlung, Tanzstücke von allen Nationen zu haben, ihre verschiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation oft in einerley Ausdruck, ihren verschiedenen Geschmak, und die verschiedene Wirkung, die sie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch sowol seine Kenntnisse zu erweitern, als auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation selbst zu ziehen. Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsetzer alle fremde und unbekante Tanzstücke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druck allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonsetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen ge-

*) S. Rhythmus.

ben, als Sei Sonate in dem allerneuesten Geschmak.

Unter den europäischen Nationen hat die französische die mehresten Gattungen von Tanzstücken geliefert. Einige davon sind sehr allgemein geworden, vornehmlich die Menuet; andere sind weniger allgemein, und viele bloß theatralisch. Unter diesen giebt es Tanzmelodien, die große Mannichfaltigkeit erfordern, wie die Chaconne und die Passacaille. Diese Mannichfaltigkeit ist eine reiche Quelle von mancherley Gemälden, die der Tänzer vorstellen und womit er eine Mannichfaltigkeit von Empfindungen ausdrücken kann. Eine solche Tanzmelodie muß, wenn sie vollkommen seyn soll, einigermaßen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzstück ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte, und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Takts festsetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsetzer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren fast bloß aus Tanzstücken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Übung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannichfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzstück eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks, übten die Spieler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdrucksvollen und mannichfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzstücke zu sehr vernachlässiget. Wie wenige sind im Stande, z. E. eine gute französische

Loure zu setzen, oder gut vorzutragen? Dieser Vernachlässigung ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstücke sich alle so ähnlich sehen, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind; daß außer den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzstücken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdrucksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten, und an dessen Statt eine manierliche, gezierte, ohne Kraft und Nachdruck tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzstücke zu pantomimischen Tänzen sind von einer ganz besondern Gattung, und machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer seinen Gang und seine Gebärden einrichtet; daher sie nicht so regelmäßig, als die andern Tanzmelodien seyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte, und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über diese Gattung wenig nachgedacht: aber sie erfordert große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruck der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tonsetzer muß dazu eine große Geschicklichkeit besitzen, jede Gemüthsbewegung auszudrücken. Denn alles, was der Tänzer ausdrückt, muß schon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

Täuschung.

(Schöne Künste.)

Die Täuschung ist ein Irrthum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemählde vergessen, daß es bloß die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist,

und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, daß wir dabey vergessen, daß das, was wir sehen, bloß Nachahmung ist, und die Schauspieler wirklich für die Personen halten, die sie vorstellen.

Man sieht sogleich, daß die gute Wirkung vieler Werke des Geschmacks von der Täuschung herkommt, die sie in uns bewirken. In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, sie seyen aus der körperlichen oder sittlichen Welt genommen, kommt die Hauptsache auf die Täuschung an. Weiß der Künstler sie zu bewirken, so ist er ziemlich Meister über die Gemüther der Menschen; er kann sie mit Lust oder Verdruß, mit Fröhlichkeit oder Schrecken erfüllen. Es ist demnach ein sehr wesentlicher Punkt in der Theorie der Künste, daß die Ursachen der Täuschung untersucht, und die Mittel, wodurch sie erhalten wird, angezeigt werden.

Die gänzliche völlige Täuschung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenspiel von Don Gaiseros und der schönen Melisandra, die Marionetten für die wirklichen Personen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Ähnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unsre Phantasien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beschaffenheit der Träume, uns einiges Licht über die wahren Ursachen der Täuschung geben.

Die Ursachen der Täuschung in den Träumen, sind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen sinnlichen Empfindungen, die uns Vorstellungen von den äußerlichen persönlichen Umständen, in denen wir uns befinden, erwecken. Wenn wir uns bloß innerer

Vorstellungen bewußt sind, denen nichts beygemischt ist, das sich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unsern äußerlichen persönlichen Umständen gehört, so kann es nicht anders seyn, als daß wir die Vorstellungen der Einbildungskraft für wirkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorstellungen ist, das uns des Gegentheils versicherte. Wir müssen nothwendig uns einbilden, wir seyen an dem Orte, in dem uns die Phantasie versetzt hat, wenn wir von dem wirklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Personen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen seyen; wenn unser Auge alsdenn nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte. †) Wenn also gar alles Gefühl unsers äußerlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasie klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl bloß schwach, und weniger lebhaft, als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenständen der Phantasie so stark gerührt werden, als von wirklichen Eindrücken der Sinnen.

Wenn also Dichter und Schauspieler durch das Drama so viel bey uns wirken können, daß die Vorstellungen und Empfindungen von unserm äußerlichen Zustande, die wir währendem Schauspiel haben, schwächer werden, als die, welche die Scene selbst giebt; so haben sie die Täuschung hinlänglich erreicht. Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht bloß von der Beschaffenheit der Wer-

†) Wer dieses etwas weiter ausgeführt zu sehen wünschet, wird auf die Zerstückelung der Vernunft verwiesen, die ich in den Memoires de l'Academie Royale des Sciences & Belles-Lettres im Jahr 1758 gegeben habe.

ke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt. Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrücken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schwerlich zu täuschen. Der Künstler muß also Menschen von Empfindsamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft voraussetzen. Hat er solche, so liegt ihm ob, sein Werk so darzustellen, daß es hinlängliche Täuschung bewirkt.

Hiebey kommt es überhaupt auf eine gänzliche Festung der Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Kunst an. Denn es ist bekannt, daß das Anstrengen der Aufmerksamkeit auf einen Theil unsrer Vorstellungen, die andern, wenn sie gleich durch die Sinnen erweckt werden, so sehr schwächt, daß man sie ofte nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauspiel verleitete werden, die Aufmerksamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, so vergessen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andere Umstände unsrer wirklichen äußerlichen Lage, und bilden uns so gut als im Traum, ein, wir seyen an dem Orte, den die Scene vorstellt, und sehen die vorgestellte Handlung, nicht in der Nachahmung, sondern in der Natur selbst. Und eben so geht es mit jeder Täuschung zu.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerksamkeit, so wie die Täuschung es erfodert, gefesselt wird, sind vielerley, und liegen sowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der ästhetischen Kraft, zu einem gewissen Grad erhoben, kann die Wirkung thun; und wir haben in den meisten Artikeln dieses Werks, darin wir die verschiedenen Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst besonders betrachtet haben,

das

Das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der sichtbaren Natur genommen ist, beruhet die Täuschung größtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemälden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perspektiv, die Täuschung hervorbringen.

Hingegen wird sie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit, plötzlich ausgelöscht. Jede wirkliche Unrichtigkeit, alles Widersprechende, Unwahrscheinliche, Gefünstelte, läßt uns sogleich bemerken, daß wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. So bald wir durch irgend einen Umstand die Hand des Künstlers erblicken, wird die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand, den wir allein bemerken sollten, abgezogen. So gar Schönheit und Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn. Ein Colorit, das schöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer ist, als man sie in der Natur antrifft, sind der Täuschung schädlich. Das Verschönern der Natur, wovon man dem Künstler so viel vorschwaßt, kann also gefährlich werden; da hingegen gar ofte überlegte Nachlässigkeiten selbst sehr viel zur Täuschung beytragen.

Dieses siehet man am deutlichsten in den Vorstellungen der Schauspiele. Die Schauspieler, die so sehr pünktlich sind, Gang, Stellung und Gebärden nach den Regeln der schönen Tanzkunst einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genauesten Regeln des Volkkluges aussprechen, und dergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuschen; weil sie nicht in der schicklichen Nachlässigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuschung nicht der höchste Grad der Vollkommenheit, sondern der höchste

Grad der Natur und die höchste Leichtigkeit erfordert.

Temperatur.

(Musik.)

Das Wort bedeutet überhaupt eine wol überlegte kleine Abweichung von der höchsten Reinigkeit eines Intervalles, um es dadurch in Verbindung mit andern desto brauchbarer zu machen; *) besonders aber drückt man dadurch die Einrichtung des ganzen Tonsystems aus, nach welcher einigen Tönen etwas von der genauen Reinigkeit, die sie in Absicht auf gewisse Tonarten haben sollten, benommen wird, damit sie auch in andern Tonarten können gebraucht werden. Wir haben in dem Artikel System gezeigt, wie so wol das alte, als das neuere reine diatonische System beschaffen seyn müsse. Setet man nun, daß jede Octave dieses Systems, C, D, E, F, G, A, B, H, c. so gestimmt sey, wie die dort angezeigten Verhältnisse es erfordern, und daß man sich mit diesen Tönen, deren jeder, nur B und H ausgenommen, zur Tonica kann gemacht werden, begnüge, so hat man keine Temperatur nöthig. Jeder zur Tonica angenommene Ton hat zwar andre Intervalle, als die andern, aber sie sind so beschaffen, daß man mannichfaltige und schöne Melodien zu mehreren Stimmen damit setzen kann.

So bediente man sich in der That des diatonischen Systems bis in das vorige Jahrhundert: damals aber steng man an, eine größere Mannichfaltigkeit von Tönen und Modulationen zu suchen. Man war nicht mehr zufrieden, blos aus sechs Haupttönen, und zwar aus jedem entweder nur in der großen oder in der kleinen Tonart zu spielen. Die schon vorher eingeführten halben Töne Cis, Dis,

Bbb 5

Fis

*) C. Stimmung.

Fis und Gis, wurden allmählig dazu gebraucht, daß man aus einem Grundtone, der in dem ehemaligen System nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen spielte. Endlich fiel man auch darauf, die neuen halben Töne selbst zu Haupttönen zu machen, und das ganze System so einzurichten, daß jede der zwölf Saiten der Octave, so wol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieses war nun mit zwölf Saiten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig festgesetzt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es ist keine Stimmung von zwölf Saiten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die so wäre, daß jede dieser Saiten ihre reine diatonische Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch sah man, daß diese Forderungen beynabe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatonischen Reinigkeit etwas wenigstens wollte fehlen lassen. Dieses veranlassete also die Tonsetzer eine Temperatur zu suchen, die das Spielen aus zwölf Haupttönen, so wol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es sind nun sehr vielerley solche Temperaturen vorgeschlagen worden. Wir halten es aber für überflüssig sie hier anzuzeigen. Gar viel Tonsetzer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Und da sie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung stehen; so wollen wir ihre Beschaffenheit hier beschreiben. Vorher aber müssen wir die allgemeinen Grundsätze, wonach jede Temperatur sich richten muß, anzuzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Forderung, daß jeder der zwölf Töne des Systems als eine Tonica so wol in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht

werden, ohne daß die Anzahl der Saiten vermehrt werde. Dieser Forderung zufolge muß jeder der zwölf Töne, seine Octave, seine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben; weil dieses die wesentlichen Intervalle sind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich sey, jedem Töne diese nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich, daß man gezwungen sey, einige Intervalle etwas höher, andre etwas tiefer zu lassen, als sie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieses Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht so weit gehen, daß die Drey Klänge dadurch ihre consonirende Natur verlieren.

Hier kommt es also zuerst auf die Frage an, um wie viel eine Consonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfordert, könne genommen werden, ohne ihre consonirende Natur zu verlieren? Alle Tonsetzer stimmen darin überein, daß die Octave völlig rein seyn müsse, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehen.

Dieses sind nun die Grundsätze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen ist. Nun wollen wir die gleichschwebende Temperatur näher betrachten. Sie besteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, so daß zwischen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. s. f. bis H-c. die Stufen völlig gleich seyen. Hiezu nun würde erfordert, daß die Längen der Saiten, in Zahlen ausgedrückt, eine Reihe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Witten wären zwischen zwey Zahlen, die sich gegen einander verhielten, wie 2 zu 1. eils mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen. Dieses

Dieses ist nun weder durch Rechnen, noch durch geometrische Constructionen möglich. Doch kann man auf beyderley Art die Längen der eilf Mittelsteyten so bestimmen, daß sie von der strengsten Genauigkeit wenig abweichen. Da nun die Octave aus fünf ganzen Tönen von dem Verhältniß $\frac{3}{2}$ und zwey halben Tönen von dem Verhältniß $\frac{2}{3}$ besteht, *) welche zusammen auch einen ganzen Ton, von beynah $\frac{1}{8}$ ausmachen, so giebt die gleichschwebende Temperatur für die Octave zwölf halbe Töne, davon zwey ziemlich genau einen ganzen diatonischen Ton von $\frac{3}{2}$ ausmachen.

Ferner hat jede Sayte dieser Temperatur ihre Quinte und Quarte, die fast unmerklich von der völligen Reinigkeit dieser Intervalle abweichen. Denn die Quinten schweben nur etwa um den zwölften Theil eines großen Comma unter sich, folglich die Quartten so viel über sich, welches kaum zu merken ist, die Terzen aber weichen ohngefehr um $\frac{1}{4}$ eines Comma von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch diese Temperatur alle Consonanzen beynah ihre völlige Reinigkeit behalten, so scheinete sie allerdings von allen andern den Vorzug zu verdienen. Es läßt sich auch erweisen, daß keine Temperatur möglich sey, durch welche gar alle Consonanzen ihrer Reinigkeit so nahe kommen, als durch diese. Daher ist es ohne Zweifel gekommen, daß sie so viel Beyfall gefunden hat.

Untersucht man aber die Sache, etwas genauer, so findet man, daß diese Vortheile der gleichschwebenden Temperatur nur ein falscher Schein sind. Erstlich ist es schlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu stimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem sehr richtig getheilten Monochord besonders gestimmt wird. Denn

*) S. System.

wer kann sich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfordert, abwärts schwebet? Was auch die geübtesten Stimmer hierüber versichern mögen, so begreift jeder unpartheyischer Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich sey. Wollte man also diese Temperatur annehmen, so müßte bey jedem Clavier auch ein richtig getheiltes Monochord befindlich seyn, nach welchem man, so oft es nöthig ist, stimmen könnte.

Wollte man sich aber auch dieses gefallen lassen, so sind noch wichtigere Gründe vorhanden, diese Temperatur zu verwerfen. Es ist offenbar, daß dadurch die Tonarten der Musik nur auf zwey heruntergesetzt würden, die harte und weiche; alle Durtöne wären transponirte Töne des Cdur, und alle Molltöne transponirte Töne des Cmol. Deswegen fielen durch diese Temperatur gleich alle Vortheile, die man aus der Mannichfaltigkeit der Tonarten zieht, völlig weg. Diese sind aber zu schätzbar, als daß Tonsetzer von Gefühl sich derselben begeben könnten. *)

Endlich ist auch noch der Umstand zu bemerken, daß in verschiedenen Fällen aus dem reinsten Gesange, den zwey Singestimmen gegen einander führen, Terzen entstehen, die doch merklich höher sind, als die, welche die gleichschwebende Temperatur angiebt, wie Herr Kirnberger deutlich bewiesen hat. **) In diesen Fällen würden also die nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Instrumente, gegen die Singestimmen und Violine schlecht harmoniren.

Dieses

*) S. Tonarten und Ton.

**) S. dessen Kunst des reinen Sanges S. II, 12.

Dieses sind die Gründe, die uns bewegen, die gleichschwebende Temperatur ihrer scheinbaren Vollkommenheit ungeachtet, zu verwerfen, und ihr die Kirnbergerische vorzuziehen. Die Stimmung dieser Temperatur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, ist bereits beschrieben worden. *) Es bleibt also hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienst derselben besteht darin, daß sie nicht willkürlich, wie so viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, sondern solche, die ein vielstimmiger Gesang natürlicher Weise hervorbringt.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Instrumente ohne alle Temperatur, jede für sich nach den reinsten Intervallen fortschreitet, bey ihrer Vereinigung wirklich Harmonien, oder Accorde entstehen, die in verschiedenen Tönen verschiedentlich temperirt sind. Durch einerley Fortschreitung zweyer Stimmen entstehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhte große Terzen, und so auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieses ist so fühlbar, daß geübte Spieler aus diesen so entstandenen Accorden, den Ton erkennen, aus welchem ein Stück gesetzt ist, die Instrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich gestimmt seyn. Deutliche Beispiele von der Verschiedenheit der Terzen, die auf solche Weise entstehen, hat Herr Kirnberger in seinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reinsten Gesange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) die beste, die jedem Tone seine reine große Terz in dem Ver-

*) S. Stimmung.

hältniß $\frac{4}{3}$, und seine reine kleine Terz in dem Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gäbe; weil in einigen Tönen solche Terzen wirklich nicht statt haben, sondern bey dem reinsten und natürlichsten Gesange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptsache bey Erfindung einer wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone solche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung, ihm natürlich sind. Daß dieses durch die Kirnbergerische Temperatur wirklich geschehe, wird jeder, der im Stand ist, Harmonien zu fühlen, von selbst bemerken. Dieses ist der Grund, warum wir sie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist, *) so bekommt jeder Ton, wegen der ihm eigenen Accorde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die Instrumenten in Chor- oder Camerton, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich. Die sogenannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinsten, und von den andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruck am besten schicket. **) Wer nicht einschicket, wie wichtig in gewissen Fällen diese Wahl des Tones sey, der versuche den fürtrefflichen Chor aus der Graunischen Oper Iphigenia, Mora, mora Ifigenia &c. in Cdur, oder Fdur zu versetzen, und gebe bey der Aufführung desselben Acht, wie sehr er seine Kraft in diesen Tönen verlieren wird.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verschiedene Tonleitern, deren jede

*) S. Stimmung.

**) S. Ton.

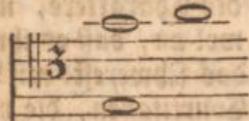
jede sich vorzüglich zu gewissen Charakteren des Ausdrucks schicket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowol das Dis als Gis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben, die wir an seinem Orte beschrieben haben. *) Wer also wissen will, wie dieses alte System klinget, kann es auf einer Orgel, die nach unsrer Temperatur gestimmt ist, im Spielen aus Dis und Gis dur erfahren.

Uebrigens haben wir bereits anderswo angemerkt, daß in dieser Temperatur nur drey temperirte Quinten vorkommen, **) so daß die Abweichungen bloß auf solche Intervalle kommen, die sie ertragen, oder gar erfodern. Es ist demnach zu wünschen, daß diese Temperatur durchgehends eingeführt werde.

T e n o r.

(Musik.)

Mit diesem Namen bezeichnet man eine der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle, ***) die sich durch ihren besondern Umfang von einander unterscheiden. Der Tenor ist die zweyte von unten, und folget zunächst auf den Bass: sein gewöhnlicher Umfang ist von e bis g, höchstens bis a. †)



Diese Stimme ist dem männlichen Geschlechte von reiferem Alter eigen,

*) S. System S. 730 f.

**) S. Quinte.

***) S. Stimme.

†) Es ist nämlich hier nicht von außerordentlichen Stimmen der Solosänger, sondern von dem gewöhnlichen Umfange die Rede, den der Tonsetzer vor Augen haben muß, wenn er für Chöre setzet.

doch in Deutschland weit seltener, als der Bass; denn von zehen erwachsenen Mannspersonen werden immer neun und mehr Bassstimmen haben, gegen einen, die den Tenor singt. Eine helle und schöne Tenorstimme ist deswegen etwas selten; sie wird aber nicht bloß der Seltenheit, sondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeschätzt.

T e r e n z.

Der bekannte römische Comödienschreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Slave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung freygesprachen hat. Er war noch in der Kindheit, da Plautus starb, und schon in seinem 18 Jahr soll die Andria, sein erstes Stük, gespielt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiel Andria den Aedilen überreichte, sagte ihm der Aedil Cereus, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stük ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so wurde ihm neben dem Tisch eine Bank hingesezt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das ganze Stük nach aufgehobener Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lalius und Scipio, zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verrfertigung seiner Stüke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sich zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den Adelpheis die Beschuldigung sehr schwach von sich ab. Einige

Einige haben geglaubt, daß die Freunde, von denen der Dichter an angezeigtem Orte spricht, nicht Scipio und Lælius seyn können, weil sie damals noch zu jung gewesen, sondern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht leugnet, Q. Fabius Labeo und Mar. Popilius, beyde consularische Männer und Dichter seyen; oder sie meinen, Sulpitius Gallus, ein gelehrter Mann, der diese Schauspiele zuerst in den consularischen Spielen eingeführt, habe unserm Dichter geholfen.

Nachdem er die sechs Stücke, die wir noch haben, fertig hatte, reiste er noch vor seinem 35 Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurückreise verunglückt. Er soll in Griechenland 108 Comödien des Menanders übersetzt haben; sie sind, so wie die Originale, verloren. Man wollte ehedem wissen, daß von seinen sechs Comödien der Phormio und die Secyra aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römischen Ritter verheirathet worden.

Cæsar scheint den Terenz gegen sein Urbild, den Menander, schwach gefunden zu haben; wenn folgendes Sinngedicht, wie man sagt, wirklich von diesem Dictator ist.

Tu quoque, tu in summis o dimi-
diate Menander
Poneris, et merito, puri sermonis
amator.

Lenibus atque utinam scriptis ad-
iuncta foret vis
Comica, ut æquo virtus polleret
honore

Cum Græcis, neque in hac despe-
ctus parte jaceres
Unum hoc maceror et doleo, tibi
deesse Terenti.

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag, so scheint das Urtheil, das darin von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So sùrtrefflich seine Comödien sind, so fehlt es ihnen an dem comischen Salze, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleicht.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus seine: er besitzt sich beständig, läßt sich keinen Augenblick vom poetischen Feuer oder von Laune überraschen, weder etwas unbedachtames zu sagen, noch gegen den reinsten Geschmack anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredt, als gethan, welches bey dem Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblick auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deswegen dem Tragischen nicht, und wo er comisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchstvernünftiger Dichter; sein ist die comische Anständigkeit, in den Reden und Handlungen, so wie der comische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere, und Donat merkt wol an, daß es ihm so gar gelungen, das schwereste mit Anstand zu thun; Courtesanen, die nicht anstößig sind, einzuführen, etiam contra præscripta comica meretrices interdum non malas introducere. †)

Sein

†) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlamm zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle.

Et cum egomet nunc mecum in animo vitam tuam considero

Atque

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5 Scene des IV Aufzuges, sind große Meisterstücke.

In Sittensprüchen ist er sehr glücklich, und zeiget sich als einen großen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, sondern solche, die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Namen mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben, †) wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalanterie vorzieht.

Man kann überhaupt sagen, Terrenz sey der comische Dichter aller

Atque vostrum omnium, vulgus qui
ab sese segregant:

Et vos esse istius modi et nos non
esse, haud mirabile est.

Nam vobis expedit esse bonas: nos
quibuscum res est non sinunt;

Quippe forma impulsu nostra nos
amatores colunt.

Ubi hæc imminuta est, illi suum
animum alio conferunt.

Nisi si prospectum est interea aliquid,
desertæ vivimus.

Vobis cum uno semel ubi ætatem
agere decretum est viro,

Cujus mos maxime est consimilis
vostrum, hi se ad vos applicant;

Hoc beneficio utrique ab utrisque
vero devincimini:

Ut nunquam ulla amori vestro in-
cidere possit calamitas.

Heautontim. Act. II. sc. 3.

†) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'esclave africain: écoutez Phédria dans l'Eunuque & vous serez à jamais dégouté de toutes ces galanteries misérables & froides qui désignent la plupart de nos pièces. *Gas. litt. Oct. 1765. p. 257.*

Menschen von feiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einsalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Comödien an.

Termen.

(Baukunst; Bildhauerkunst.)

Könnten eigentlich Bildsäulen genannt werden; weil sie halb Bilder und halb Säulen sind. Es sind Werke, deren obere Hälfte die menschliche Gestalt bis auf den halben Leib vorstellt, die untere aber in einen viereckigten sich gegen das untere Ende verschmälnernden Pfeiler ausläuft.

In der Baukunst werden sie anstatt der Säulen oder Pfeiler zu Tragung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden sie frey anstatt der Statuen hingesezt.

Die Termen scheinen die ältesten Statuen zu seyn. Man weiß, daß einige alte Völker bloß unförmliche Steine, als Bilder der Götter verehrt haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberstes Ende, so gut es die noch rohe Kunst vermochte, nach der Gestalt des menschlichen Hauptes ausgehauen ward, um sie von andern gemeinen Steinen zu unterscheiden. Vielleicht aber haben die Gränzsteine, die bey allen Völkern für etwas heiliges und unverlegliches gehalten werden, zuerst diesen Einsall veranlasset. Es mag einem eingefallen seyn, diese Steine, um sie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgestellt, zu unterscheiden, oben etwas abzurunden, und etwa Nase, Augen und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzstein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verletzung der Gränzen rächet. Dieser Einsall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzsteine so bezeichnet worden. Endlich aber ist, wie es mit so viel andern

andern Dingen gegangen, eine besondere Zierrath erst in den Gärten, hernach sogar an Gebäuden, aus diesen Gränzsteinen gemacht worden.

T e r z.

(Musik.)

Ein consonirendes Intervall, das seinen Namen daher hat, daß in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Sayte, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie abzähle, eine Terz gegen die erste klingen, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. s. f. Weil in unserm diatonischen System die Stufen von einem Tone zum andern ungleich sind, und drey Sayten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben, wie D-E, E-F, ausmachen, so ist auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene besteht aus zwey ganzen Tönen, *) diese aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen, nach dem Verhältniß $\frac{9}{8}$ und einen von $\frac{10}{9}$, **) so entstehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{9}{8}$ und der kleine $\frac{10}{9}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{9}{8}$ auf einander folgen. Im ersten Fall ist also die Terz $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9}$ als C-E, das ist $\frac{5}{4}$ oder $\frac{12}{8}$; im andern Fall aber ist sie $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8}$ als B-d; das ist $\frac{81}{64}$. Aus eben diesem Grund ist auch die kleine Terz nach unserm System von zweyerley Art, da sie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone besteht; im ersten Fall ist also die kleine Terz $\frac{9}{8} \times \frac{1}{2}$ als A-c, das ist $\frac{9}{16}$ oder $\frac{6}{8}$; im andern aber ist sie $\frac{10}{9} \times \frac{1}{2}$ als D-F, das ist $\frac{20}{18}$ oder $\frac{10}{9}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältniß

*) Daher kommt ihr griechischer Name Tritonus.

**) S. System.

$\frac{7}{8}$ wäre, haben wir anderswo gesprochen. *)

Von diesen Terzen hat die große Terz, deren Verhältniß $\frac{4}{3}$ ist, den größten Wohlklang; weil sie in der Folge der harmonischen Töne zuerst, und gleich nach der Quinte vorkommt; **) zunächst auf sie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{5}{6}$, und auf diese die verminderte $\frac{7}{8}$, von welcher die von $\frac{27}{32}$ ohngefähr um $\frac{1}{4}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie diese drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten System sich durch alle Tonleitern verhalten, ist in dem Artikel über die Intervalle genau angezeigt worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner ist, als $\frac{3}{2}$, für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreyklang ist die Terz das wichtigste Intervall, weil sie die Tonart bestimmt; ***) daher sie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelassen werden.

T e r z e t.

(Musik.)

So nennt man, nach dem italiänischen Terzetto, ein Singestück von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen sowol in Kirchensachen, als in den Opern vor. Das Terzet hat eben die Schwierigkeiten im Sake, von denen bereits an mehr Orten ist gesprochen worden, †) und erfordert deswegen einen in allen Künsten des Sakes wol erfahnen Tonseger. Da wir keine vollkommene Terzette kennen, als die, welche Graun in seinen Opern gesetzt hat, so können wir nicht anders, als den Tonseger sie als Muster anpreisen.

Terzquart.

*) S. Consonanz; Dreyklang.

**) S. Consonanz.

***) S. Tonart.

†) S. Duet; Quartet.

Terzquartaccord.

(Musik)

Dieser Accord besteht aus Terz, Quart und Sexte, und ist die zweyte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte desselben zum Bass genommen wird. Die Terz ist in diesem Accord die Dissonanz, *) die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter sich geht. Z. B.



Er kömmt selten anders, als in diesen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Ionica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im ersten Fall führt er zu dem Dreyklang der Ionica, oder dessen Verwechslung, und im zweyten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft bloß durch 6 angezeigt, und die Quarte wird, wenn sie nicht vorhergelegen hat, weggelassen, und an ihrer statt am besten die Octave vom Bass genommen.

Wenn dieser Accord die übermäßige Sexte bey sich führet, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, dessen Behandlung an einem andern Ort gezeiget worden. **)

Der Terzquartaccord kömmt auch noch auf folgende Art vor :

*) S. Septimenaccord.

**) S. Sextenaccord.

Zweyter Theil.



oder :



und ist in solchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geschwind ist, bloß durchgehend.

Man kann auf folgende Weise vermittelst des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren :



oder auch :



In beyden Fällen ist der Terzquartaccord vornehmlich in dieser Lage, von einem entzükenden Wolklang, weil man die verminderte Terz (6 : 7) in ihm zu hören glaubt.

Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccordes entsteht, ist leicht von dem vorhergehenden durch seine Fortschreitung zu unterscheiden. Er kömmt in der Durtonart auf derselben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen ist, und führt zum Accord der Tonica. 3. B.



Die Terz steht hier statt der Secunde, und ist die zufällige None vom Fundamentalbass, die ihre Resolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert; die Dissonanz der Septime liegt im Bass: daher ist dieser Accord ein durch die Terz vorgehaltener Secundenaccord, und muß auch so behandelt werden. *)

Tetrachord.

(Musik.)

Bedeutet in der alten Musik der Griechen ein Tonsystem von vier Saiten oder Tönen, davon die zwey äußersten eine Quarte gegen einander klingen. Es ist im Artikel System gezeiget worden, daß die Alten ihre Tonsysteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, so wie ist das unsrige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemeus das diatonische System bestimmen will, sagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demselben eingetheilt werde. Dieses war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen und ähnlichen Tetrachorden bestand, denen die Unteroctave des

*) G. Secundenaccord.

höchsten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel System zu sehen ist. Deswegen brauchten sie auch in ihren Singeschulen zur Solmisation nur vier Sylben, $\tau\alpha$, $\tau\epsilon$, $\tau\eta$, $\tau\omega$, da hernach, als das System in Hexachorde, oder Septen eingetheilt wurde, die sechs arithmetischen Sylben nöthig waren.

Wir halten es für überflüssig, hier zu beschreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze System aller Töne daraus zusammen zu setzen. Wer hierüber neugierig ist, kann die nöthigen Nachrichten darüber in Rousseaus Dictionnaire de Musique finden.

Theilung.

(Musik.)

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsetzer insgemein durch das lateinische Wort Diminutio anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeiget worden, wie zu einem Choralgesange von einer Stimme noch andre Stimmen von gleichen Noten sollen gesetzt werden, hernach auch gelehret, wie solche Stimmen dazu zu setzen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Chorals, in den andern Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann Diminutiones genannt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden; da man gegen eine halbe Tactnote zwey Viertel, oder vier Achtel setzte. Eben so kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleinerer Geltung vor, die man deswegen Imitationes per Diminutionem genannt hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Tactes, anstatt einer Note,

Note, mehrere gesetzt werden. Der zierliche, melismatische Gesang unterscheidet sich von dem schlechten, oder ganz einfachen Choralgesange, hauptsächlich dadurch, daß in jenem ofte statt eines einzigen Tones, der nach Maafgebung des Taktes eine halbe, Viertel- oder Achtelnote seyn sollte, mehrere, die aber zusammen genommen, nur die Geltung des einen haben, gesungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Sätze auf jede Sylbe, oder in Instrumentalsachen auf jeden Takttheil, nur ein Ton gesetzt werden soll; so würden doch gefühlvolle Sänger und Spieler sich gewiß nicht daran binden, sondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdrucks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat also die Theilung in dem affektvollen Gesang ihren Grund. In der That würde man dem Gesang und auch den Instrumentalmelodien die feinsten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in dem $\frac{3}{4}$ Takt bloß Viertel, in dem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt lauter Achtel haben wollte. Man würde dieser Einförmigkeit bald müde werden.

Es sind aber bey dieser Theilung der Töne einige sehr wesentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Satz nicht soll verworren werden. Man kann nicht in jeder Taktart jede Theilung anbringen, sondern nur solche, bey denen der Gang des Taktes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabrevetakt nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hiervon zu erinnern wäre, ist bereits im Artikel Takt bey jeder Taktart angezeigt worden. Damit der Gang des Taktes bey vielstimmigen Stücken durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müssen sie nie in allen Stimmen zugleich angebracht werden; es muß allemal eine

Stimme durch die der Taktart eigene Taktglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachgeahmten Sätzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruck, den eine Sylbe, oder ein Takttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem Hauptsatz im Niederschlag gewesen, bey der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegen gesetzt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollten, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto größeres Gewicht zu geben.

Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Wirkung der wichtigsten Werke des Geschmacks gründet sich auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar ofte von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichen Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die interessirten Personen in starke Leidenschaften gerathen, setzen auch die unsrigen in merkliche Wirkksamkeit, auch so gar in dem Falle, da wir wissen, daß alles bloß erdichtet ist. Das schon so lange vergangene, oder vielleicht gar erdichtete große Leiden des Priamus, oder Philokters, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder bey dem Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwillen, wenn uns Tacitus die verfluchte Tyranny einiger der ersten Casare in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Wirkung schon so viele Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir

erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungeduld, als wenn wir selbst noch unter dem Druk seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht, den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst, als gewiß, voraussetzen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks die eigentliche Quelle, woraus sie entstehet, deutlich angezeigt. *)

Dieser glückliche Hang an fremden Interesse Theil zu nehmen, und, selbst erdichtetes Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit großem Vortheil zu Nuzze machen. Indem Horaz von den Dichtern sagt:

Aut prodesse volunt aut delectare
poetae

Aut simul et jucunda et idonea dicere
vitae.

zeigt er das doppelte Hauptinteresse aller Künstler an. Wollen sie uns angenehm unterhalten, so können sie ihren Zweck nicht besser erreichen, als wenn sie uns Scenen schildern, die vermöge der Theilnehmung unsre Neigungen und Leidenschaften in lebhaftes Spiel setzen; und wenn sie nützlich und lehrreich seyn wollen, so können sie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weise seyn. Dieses ist aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeigt worden. **)

Die Theilnehmung beruhet hauptsächlich auf der Aufmerksamkeit, die wir auf die vorgeschilderte Gegenstände richten. Je größer sie ist, je mehr vergessen wir unsern wirklichen

*) S. Leidenschaft S. 153. 154. und Täuschung.

**) S. Empfindung; Leidenschaft.

Zustand, und je stärker fühlen wir den eingebildeten, in dem wir uns bey Gelegenheit dessen, was uns vorgestellt wird, setzen. Deswegen muß der Künstler sehr besorgt seyn, daß die Aufmerksamkeit auf den vorgestellten Gegenstand durch nichts geschwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuschung befördert, oder hindert, ist auch der Theilnehmung beförderlich, oder hinderlich: darum haben wir nicht nöthig, das, was bereits hierüber gesagt worden, *) zu wiederholen.

T h ü r.

(Baukunst.)

Unter diesem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oeffnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht sind; folglich außer dem, was man im eigentlichen Verstand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeister hat in Ansehung der Thüren verschiedenes zu überlegen, das er nicht versäumen darf; besonders den Ort, wo er sie anbringt, ihre Gestalt und Größe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß sie müssen in die Augen fallen. Hausthüren müssen mitten an den Außenseiten seyn, weil sie einzelne Stücke sind, **) und weil auch der Bequemlichkeit halber dieses der beste Platz ist. Die Thüren der Zimmer müssen so angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entsteht. Sind sie an einer den Fenstern gegen überstehenden Wand, so müssen sie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenster treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeister sie allemal so anzubringen suchen, daß weder von außen

*) S. Täuschung.

**) S. Symmetrie.

fen, noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie gestöhrt wird.

Die Größe richtet sich nach der Bestimmung und der Art des Gebäudes. Das beste Verhältniß der Weite zur Höhe ist, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Außenseiten ausmachen, müssen natürlicher Weise, um das Auge gerade dahin zu locken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oeffnungen mit Bogen, wo sie nicht nothwendig sind, verwerfen, so würden wir bloß gerade geschlossene Thüren zulassen. Eine ganz schlechte Wirkung thun die mit einem vollen Bogen geschlossenen Thüren, wo die daneben stehenden Fenster ohne Bogen sind.

In Berlin ist der schlechte Geschmack aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren perspektivisch zu machen, welches ganz ungereimt ist. Denn anderer Gründe zu geschweigen, so macht diese seltsame Veranstaltung entweder, daß die Oeffnung der Thüre zu klein, und sogar kleiner als die Oeffnung der Fenster wird, oder, wenn die Oeffnung ihre rechte Größe hat, so wird der äußere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weise verziert werden. Es würde viel zu weitläufig seyn, uns hierüber in besondere Betrachtungen einzulassen. Goldmann giebt funfzehn verschiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht sind. Die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß solche Verzierungen dem im Ganzen herrschenden Geschmack angemessen seyen.

Ton.

(Musik.)

Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als den besondern Klang einer Flöte, einer Violine u. s. f. Denn man sagt von einem solchen Instrument, es habe einen schönen hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpfigen, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man versuchte, die verschiedenen Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu bestimmen. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blasinstrumente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Saiteninstrumente, und von diesen ist der Ton derer, die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Saiten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente, die einen klagen den Ton haben, andre haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in wirkliche Leidenschaft zu setzen, kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schicklichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton versteht man auch überhaupt einen Klang von bestimmter, oder abgemessener Höhe. So sagt man: der Ton C oder c; ein Baßton, ein Tenorton u. s. f. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrument überhaupt, es sey im Chor- oder Cammerton gestimmt.

3. Besonders bedeutet das Wort ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und da unterscheidet

det man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fis, u. s. f. genannt. Die ganzen Töne sind wieder zweyerley: der große ganze Ton C-D, hat das Verhältniß von $\frac{9}{8}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältniß von $\frac{8}{7}$. Auch die kleinern diatonischen Stufen, die man halbe Töne nennt, sind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältniß von $\frac{1}{2}$, bald von $\frac{2}{3}$. *)

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatonische Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Saiten. Wenn man sagt, ein Stück sey aus einem gewissen Ton gesetzt, oder man spiele aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel, man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Octave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stufen der Gesang durch mehrere Tonleitern vermittelt der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stück anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, der Hauptton des Stücks genannt. **)

Ehe die halben Töne xC, xD, xF, xG. in das System einaeführt worden, hatte das ganze System nur sechs Töne, deren jeder seine eigene diatonische Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G, und A. ***) Aber aus jedem dieser Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weise den Gesang zu bilden, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der Tonleiter einschränkte. †) Daher entstrunden also zwölf verschiedene Töne, von denen man für jeden Ge-

*) S. System.

**) S. Hauptton.

***) S. S. 731 f.

†) S. Authentisch; Magalisch,

sang den schicklichsten auszusuchen hatte. Dieses nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten; und wir sprechen in einem besondern Artikel davon.

Nach der heutigen Beschaffenheit der Musik hat jede der zwölf Saiten des Systems seine diatonische Tonleiter, sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder seine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu setzenden Gesang für den schicklichsten hält. Es ist nöthig, daß wir über diesen Punkt nähere Erläuterung geben; weil wir verschiedentlich bemerkt haben, daß in den Meynungen der Tonsetzer selbst noch zu viel Ungewißheit über diese Materie herrscht.

Nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur *) hätte man in der That nur zwey verschiedene Töne, einen nach der großen, oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeigt, daß diese Temperatur, wenn sie auch auf Orgeln, oder Clavieren wirklich angebracht wäre, in der Musik überhaupt nicht statt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violinisten sich nach derselben richten können, sondern in ihren reinen Fortschreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichschwebenden Temperatur erfolgen sollten. Es war also schlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortschreitungen verschiedener Stimmen entstehen, und wir haben gezeigt, daß die Kirnbergerische Temperatur so beschaffen sey.

Wenn wir also diese zum Grunde legen, so finden wir in der That, daß

*) S. Temperatur.

daß jede Sayte des Systems darin ihre harte und weiche diatonische Tonleiter hat, die sich bald mehr, bald weniger von andern unterscheidet. Einige dieser Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältniß von $\frac{4}{3}$, andre von $\frac{5}{4}$ noch andre von $\frac{4}{3}\frac{1}{2}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{5}{6}$, andre von $\frac{2}{3}\frac{7}{2}$, und noch andre von $\frac{1}{2}\frac{2}{1}\frac{4}{3}$; und dieser Unterschied findet sich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Sayte ihre eigene diatonische Tonleiter bekommt, die sich bald mehr, bald weniger von allen andern unterscheidet, so muß nothwendig auch jeder Ton seinen eigenen Charakter bekommen, der gegen die andern mehr oder weniger absteht. Verschiedene dieser Töne sind sich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterscheiden sich merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältnissen ihrer Intervallen anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzustellen. *)

Man muß aber bey dieser Vergleichung der Töne nicht bloß die Tonleiter der Haupttöne, sondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu sehen, wie verschieden auch der Charakter der Töne sey, in welche man zunächst ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Diese Kenntniß aber dienet alsdenn den Tonsetzer, daß er in jedem besondern Fall den Ton aussucht, der sich zu seinem Ausdruck am besten schickt.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine

natürlichen Ausweichungen *) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blick überschauen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

Durttöne.

C. G. D. F. am reinsten.

A. E. H. Fis. härter.

B. Cis. Dis. Gis. am härtesten.

Molltöne.

A. E. H. D. am reinsten.

Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.

G. C. F. B. am weichsten.

C ist der reinsteste Durton, weil außer dreyen Dominantenaccorden alle Ausweichungen desselben rein sind; in G dur kommt schon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; D dur wird durch die Ausweichung in A dur und Fis moll noch härter; F kommt schon dem A dur nahe, der wieder weniger hart, als E dur ist, u. s. f. bis Gis dur, der der allerhärteste Durton ist.

Mit den Molltönen hat es dieselbe Bewandniß. A ist der reinsteste und B der weichste Mollton.

Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruck wenig geschickt, hingegen, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder Durtonart, **) zur Belustigung, zum lermenden und kriegerischen; zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften; oft zum bloß ernsthaften Ausdruck am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit wirksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist.

Ecc 4

Hieraus

*) S. Ausweichung S. 160.

**) S. Tonart.

*) S. Tonleiter.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonsäger nicht bloß in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tones selbst, sehr sorgfältig seyn müsse. Die Stücke derer, die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne versetzen, deren Reinigkeit merklich von der verschieden ist, nach der sie ursprünglich gesetzt worden. Dieses kann jeder erfahren, der die anderswo *) vorgeschlagene Probe mit dem Chor Mora, aus der Oper Iphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem musikalischen Allerley **) machen will.

T o n.

(Redende Künste.)

Ist eigentlich der Klang der Stimme, in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. Man erkennt nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den kläglichen, oder muntern, weinerlichen oder freudigen Inhalt der Rede aus dem Ton, womit sie vorgetragen wird. Man kann aber nach dem Beyspiel der griechischen Kunsttrichter den ganzen Charakter der Rede, in so fern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erweckt, den Ton der Rede nennen.

Um dieses genau zu verstehen, müssen wir bedenken, daß jede Gemüthsfassung und jede Leidenschaft, nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, sondern auch ihre eigene Sprache und eigene Wendung habe. Die Einfalt, die Unschuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn,

*) S. Temperatur.

**) S. 10.

haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihr eigen ist. Alles, was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erweckt. Daher bemerken wir die Art des Tons auch in Reden, die wir bloß lesen, ohne sie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr wirkt, als die klareren Vorstellungen selbst. Ofte macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen sehr starken Eindruck. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführerisches, dem man um so weniger widersteht, je dunkeler die Gründe der Wirkung sind. Es ist ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel statt läßt, und ein Ton der Falschheit und Verstellung, der den kräftigsten Beweisgründen alle Wirkungen benimmt. Die deutlichsten Beweise von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchst wichtiges Stück der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Arbeit. Es ist aber höchst schwer, die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu setzen.

Wir

Wir werden uns bemühen, diejenigen, die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spuhr zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stück, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläufig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrifft die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch. *) In Ansehung des ersten Punktes unterscheidet er zweyerley Eigenschaften; die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme. **) Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig Schwierigkeit: aber desto schwerer ist es, den Ausdruck zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses sündtreflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersehen. Est (vox) et candida, et fusca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hievon in folgenden Ausdrücken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave, acutum; flexibile, durum. ***) Außer diesen Benennungen findet man noch eine Menge anderer, deren sich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimmen anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter, die nöthig wären, um das, was die Römer

*) Prima observatio est, qualem (vocem) habeas; secunda quo modo utaris. Inst. L. XI. c. 3, 14.

**) Natura vocis spectatur quantitate et qualitate, Ib.

***) Cic. de Nat. Deor. L. II.

hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprache auszudrücken.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchst wichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die ofte mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schwer zu entdecken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruck auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schrecken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Wirkungen zu beobachten, um hernach durch fleißiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausgerichtet wird, als der beste, dessen Stimme trocken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten. Das Stärkere, oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen. Durch diese bloß mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden. Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerspiel des Corneille vor, daß Medea das Moi! mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage; so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben weg-falle, oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourût, mit einer stotternden, oder weichlichen

Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstenden durch den spotzenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fließen, so wie der Ton es erfordert, und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruck erinnert worden. In diesem Stück müssen Redner und Dichter den Tonseker und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rücksicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung, und die Wahl des Ausdrucks, schreibt man der Rede einen Ton zu: und dieses ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlet den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhaftere Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einem hohen Ton vorbringen, ist, wie der Snyiker Diogenes sehr witzig bemerkt, ein bleyernes Schwerdt aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen, und Horaz nennt dieses *ex fulgure dare fumum*.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruck hat. Da man in verschiedener Fassung auch verschieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finster vorkommt; so darf man es sich gar nicht befremden lassen, daß

auch der Ausdruck in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, sich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimnisse der menschlichen Natur, daß einerley Sache gar sehr verschieden auf uns wirket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also den verschiedenen Ton in dem Ausdruck der Rede hervor. Ist dieser Ton in Werken des Geschmacks wol getroffen; so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell uns in dieselbe Lage: und darauf kommt fast die ganze Wirkung des Werks an.

Man wird dieses sehr leicht begreifen, wenn man bedenkt, daß die Musik, deren Kraft so groß ist, wenn sie gleich nicht durch Poesie unterstützt wird, durch nichts anderes auf uns wirket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum sollte nicht ein Lied, oder eine Ode, selbst da, wo die Worte wenig sagen, durch den bloßen Ton stark rühren können?

Darum ist der Ton eine der wichtigsten Eigenschaften eines Werks der redenden Künste. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beispiele von solchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, sondern bloß durch den Ton sind; der also wirklich ofte wichtiger ist, als der Inhalt selbst. Wer den Ton einer rührenden Leidenschaft zu treffen weiß, darf eben nicht sehr besorgt seyn, ob das, was er zu sagen hat, auch wirklich rühren werde; denn der bloße Ton wird diese Wirkung schon thun.

Es ist demnach eines der nothwendigsten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem besondern Falle nöthig ist, zu treffen

treffen wisse. Dieses würde nicht schwer seyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von seinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Wessen Gemüth wirklich von Freud, oder Traurigkeit erfüllt ist, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er seine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man sich auch in die Empfindung gesetzt hat, so geschiehet es nur sehr selten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geschmak sich derselben ganz überlassen könne: das Nachdenken, das gar ofte nöthig ist, dem Vers, oder der Periode, die nicht, wie von selbst fließt, die gehörige Form zu geben, und was sonst in Absicht auf jeden Gedanken zu überlegen ist, dämpft die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich ist Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, so kann hier nur durch Beispiele gelehrt werden. Eine Sammlung auserlesener Stücke, darin der gehörige Ton vollkommen getroffen ist, würde dieses Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläufigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausdrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdrucks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen, auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Frey-

erlichkeit des epischen Tones wird ofte bloß durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als *ἀνταρ*, *ἀραρ*, und mancher Klopstokische durch die Wörter, Also, Und, Aber, Itzo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.

T o n.

(Mahlerey.)

Ist der Charakter, das ist, das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemälde herrscht. Daß in dem Colorit eines Gemäldes solche Charaktere statt haben, fällt auch dem unachtsamsten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein naheß Gewitter verkündiget, und der liebliche Frühlingmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. Jener wirkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit. Die sanft in einander fließende Farbe einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter, kommt mit dem Sanften und Gefälligen einer Gemüthskart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derselbigen Landschaft im Sommer, mit dem runden und geraden Wesen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn dieses nicht bloße Hirngespinnste sind, so liegt bloß in der Farbenmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Aehnlichkeit hat. Dieses ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemälde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruck, den schon die Griechen gebraucht haben. *) Denn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich

*) Plin. XXXV. 5.

sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.

Es ist sehr schwer, die Gattungen des Tons, oder die Tonarten des Colorits zu beschreiben; ein fühlendes Auge, das gewohnt ist, ländliche Gegenden zu allen Jahreszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerksam zu betrachten, kennt sie; aber noch weit schwerer ist es zu sagen, wie der Mahler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochenen Farben, von der Hauptsache, von welcher sie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, daß der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichten blaffen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenkt man hiebey noch, daß gewisse Farben der Kleider mit dem, was die Physionomie der Personen uns von ihrem Charakter zeigt, übereinkommen, oder dagegen streiten, so wird man geneigt, zu glauben, daß der Mahler den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß einiger Hauptfarben in die Mischung des ganzen Colorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beitragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glühenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der

Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stellt man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so begreift man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekommt, wenn man gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derselben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemähltes nennt.

Demnach muß der Mahler, der verschiedene Töne in seine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichts studiren, das in seinem Colorit herrscht. Dieses kann er dabey anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages- und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueste betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Wirkung des wiedererscheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Versuche hiezu etwas beyteagen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemahltes Gemählde in einem Zimmer an eine Wand etwas in Schatten. Gegen ihr über an einer Stelle, worauf eine helle Sonne scheint, setze man eine mit rothem, oder blauem, oder gelben, oder weißen Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abprallen läßt, und bemerke jedesmal die Wirkung dieses Lichts auf das Gemählde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntniß der Töne kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieselbe zu erreichen.

Das Leichteste in dieser Sache ist die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemähltes nothwendig ist, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemähltes fodert. Eine traurige Vorstellung erfordert einen Ton, der den Eindruck des Inhalts unterstüzt, und eine reizende Vorstellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

T o n a r t.

(Musik.)

Wir nehmen dieses Wort hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrückt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort Modus auszudrücken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz, aufsteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, diese die große, oder harte Tonart genannt, welches man auch durch die Worte Moll und Dur ausdrückt. Diese beyden Ausdrücke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftstellern bedeuten sie nicht wie igt, die beyden Modos, sondern wurden bloß gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Gesange von der Doppelsayte B, die höhere, die wir igt mit H bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch B andeuten, zu nehmen sey. Im ersten Falle hieß der Gesang Cantus durus, im andern Cantus mollis.

Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte und seine weiche Tonleiter. Aber sowol die harten, als die weichen sind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen, noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhält-

nisse haben. *) Was für ein Unterschied aber auch sich zwischen den verschiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verschiedenen Töne findet, so ist dieses eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern sich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich schiken. Deswegen bey jedem zu verfertigenden Stück die Wahl der Tonart zuerst in Ueberlegung kommt, die nach Beschaffenheit des Ausdrucks, der in dem Stück herrschen soll, zu wählen ist.

Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Musik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatonischen Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorde von vier Tönen abgeschafft, **) und dagegen die Tonleitern von acht diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel, als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones einen zweyfachen Widerschlag ***) zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermitteltst

*) Man sehe den Artikel Tonleiter.

**) S. Tetrachord.

***) S. Widerschlag.

teltst dieser Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weise angesehen werden, 1) indem die Tonleiter desselben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem sie von der Quinte des Grundtones zur Octave und Duodecime desselben aufstieg. Jene wurde die authentische, diese die plagalische Tonart genennet. Hätte jeder Ton seine reine Quinte und Quarte in dem System gehabt, so würden in allem vierzehn Tonar-

ten gewesen seyn, nämlich sieben authentische und sieben plagalische. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, so konnte jener nur plagalisch, und dieser nur authentisch seyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter und Benennung nach der Ordnung, wie sie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorstelllung zu sehen ist:

{	Auth.	d e f g a h \bar{c} \bar{d} .	Die dorische Tonart.
{	Plag.	A H \bar{c} d e f g a.	Die hypodorische —
{	Auth.	e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} .	Die phrygische —
{	Plag.	H c d e f g a h.	Die hypophrygische —
{	Auth.	f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} .	Die lydische —
{	Plag.	c d e f g a h \bar{c} .	Die hypolydische —
{	Auth.	g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} .	Die myrolydische —
{	Plag.	d e f g a h \bar{c} \bar{d} .	Die hypomyrolydische —
{	Auth.	a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} a.	Die äolische —
{	Plag.	e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} .	Die hypoäolische —
{	Auth.	c d e f g a h \bar{c} .	Die ionische —
{	Plag.	G A H c d e f g.	Die hypoionische —

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftstellern einige veränderte Benennungen, doch sind die hier angegebenen die gewöhnlichsten.

Man sieht, daß jede authentische oder Haupttonart ihre plagalische, oder Nebentonart habe, die von der ersten bloß durch den Umfang der Tonleiter unterschieden, und wie ihre Dominante anzusehen ist. Diese

Eintheilung war nöthig, sowol jede Tonart an sich, als auch ihre melodische Fortschreitungen und Schlüsse, und vornehmlich in Fugen die Antwort des Themas, oder den Gefährten des Führers *) genau zu bestimmen.

Ohne dem würde mancher Choralgesang ein zweydeutiges Fugenthema abgeben. Z. B.



Dieser Satz kann sowol in G als C, nämlich in der myrolydischen oder hypoionischen Tonart geschrieben seyn. Im ersten Fall ist die Tonart authentisch und die Antwort muß in

D nämlich in der plagalischen hypomyrolydischen Tonart geschrieben; im zweyten Fall ist sie plagalisch, und

*) G. Fuge.

der Gefährte muß in C nämlich in der authentischen jonischen Tonart antworten. Hieraus haben die Organisten hauptsächlich in ihren Vorspielen Acht zu geben, auch wenn sie den Choral bloß harmonisch begleiten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagalisch sind, wie z. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein &c. Die Melodie dieses Liedes ist in der hypophrygischen Tonart, und nicht aus unserm Gdur, wie einige Organisten glauben, die durch ihre abgeschmackte harmonische Begleitung dieser vortrefflichen und den Worten so vollkommen angemessenen Chormelodie, allen Ausdruck benehmen.

Man kann in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave, die plagalische hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleitern darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave hebt diesen Unterschied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgesängen, sondern auch in vielen unserer heutigen Singstücke, kann dieser Unterschied beobachtet werden. So ist folgender Anfang einer Graun'schen Opernarie:

Of - fe - saed im - pla - ca - bi - le, cru - de - le e &c.

authentisch, und folgender plagalisch:

Ah! par trop-po, io l'a - mo an-co - ra.

Manche Arie ist durchgehends authentisch, und andere sind durchgehends plagalisch. Da bey den letztern die harmonische Begleitung nothwendiger ist, als bey den erstern, so könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen, die oft ohne alle Begleitung gesungen werden, das Plagalische vermeiden, und durchgängig authentisch verfahren müsse.

Man hat vieles für und wider die alten Tonarten geschrieben, und dem Anschein nach sind sie bloß aus Mangel der nachher eingeführten Töne

Cis, Dis &c. *) entstanden. Wenn man aber die verschiedenen Wirkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und selbst auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die sie noch heute in den Kirchengesängen haben, so kann man sie wol nicht bloß zufällig und mangelhaft nennen. Es ist unstrittig, daß die verschiedene Lage der halben Töne E-F und H-c jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruck giebt. Die Fortschreitung von c d e f in der jonischen Tonart hat ohngeachtet des halben

*) S. System.

n au-
Da
dem F
jener
au-
nur
Ton-
Ord-
if ein-
orstell-

ol jede
melo-
chlüsse,
e Unt-
befähr-
bestim-

Choral-
thema

hypo-
n; im
, und
der

ben Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieser nämliche halbe Ton die Quartensfortschreibung der phrygischen Tonart efga ungemein traurig. Hierüber verdient Prinz in seiner musikalischen Kunstübung von der Quarte *) und Quinte **) nachgelesen zu werden, deren verschiedenen Ausdruck der stufenweisen Quartens- und Quintensfortschreibung jeder Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfsinnigkeit bestimmt, und daraus den besondern Ausdruck jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm ist die jonische Tonart lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig; die lydische hart und unfreundlich; die myrtydische mäßig lustig, und die äolische zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengesänge, die uns in diesen Tonarten übrig geblieben sind, völlig diesen Ausdruck haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neumodische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird. Ueberhaupt herrscht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anstand und Würde, der in den beyden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist, ob sie gleich Abkömmlinge der jonischen und äolischen, und die vollkommensten Tonarten sind. ***)

Daher sollten die übrigen alten Tonarten, in Kirchenmusiken nicht so gar aus der Acht gelassen, sondern wenigstens mit den unsrigen verbunden werden. Da wir durch unser erweitertes System, und durch die den

*) S. 15.

**) S. 18.

**) S. Tonleiter.

alten unbekanntem Semitonien im Stande sind, jede Tona in zwölf Töne zu versetzen, und dem Gesange eine der Tonart gemäße volle harmonische Begleitung zu geben, so würden die Kirchentöne dadurch noch eine vollkommnere Gestalt gewinnen, und von der größten Kraft seyn. Die vor trefflichen Präudien vor den Catechismusgesängen des alten Bachs, und viele Kirchenstücke dieses großen Tonkünstlers zeugen, welcher mannichfaltigen Behandlung und großen Ausdrucks die alten Tonarten fähig seyn.

Viele Neuere, die keine andre, als unsere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unseren Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den alten giebt. Unmöglich können die melodischen Fortschreitungen, Modulationen und Cadenzen, die man in Opernarien und Tanzstücken zu hören gewohnt ist, in der Kirche von Kraft und Anstand, und zu jedem Ausdruck der Kirche schicklich seyn. Hingegen gewinnt der Choralgesang in den alten Tonarten durch die Mannichfaltigkeit der Modulationen, die in unseren Tonarten fremd und fehlerhaft sind, ein ganz anderes Ansehen, und die Aufmerksamkeit, die bey so einförmigen Melodien sonol in Ansehung der Fortschreibung der Töne, als der Bewegung und der rhythmischen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beständig durch das Unerwartete und Fremde des Gesanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der dorischen Tonart gegen den unter ihm stehenden nämlichen Choral aus dem D moll:

Statt daß in der untersten Melodie keine andre Modulation als in dem Hauptton seiner Medianten, und bey dem zweyten Satz ein halber Schluß in deren Dominante, der doch viel zu unkräftig in der Kirche ist, vernommen wird, wodurch die Melodie bey der ersten Wiederholung schleppend und langweilig wird, reizt der obere Gesang die Aufmerksamkeit bey jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erste Satz desselben gleich von dem Hauptton nach C dur ausweicht, der zweyte nach G dur, der dritte nach A moll, der vierte nach F dur, und der letzte wieder in den Hauptton zurückkehrt.

Dieses kann hinlänglich seyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgesang zu erweisen. Wer übrigens von der Beschaffenheit und Behandlung dieser Tonarten näher unterrichtet seyn will, kann darüber die Werke des P. Merenne, Kircher, Murschhauser, Prinz, Fux u. und die Sing- Spiel- und Dichtkunst des Salomon von Tyl nachschlagen.

Tonica.

(Musik.)

Mit diesem Wort wird der Grundton der diatonischen Tonleiter angedeutet, der in jedem Satz eines Stücks der Hauptton ist, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, und den Satz schließen. Die Tonica ist daher von dem eigentlichen Hauptton darin unterschieden, daß sie mit jeder Ausweichung ihren Platz verändert, da dieser hingegen durchs ganze Stück derselbe bleibt *) Doch wird sie auch in der Bedeutung des Haupttones genommen, wenn man sagt, der erste Theil eines Stücks habe in der Dominante geschlossen.

Der fünfte Ton der Tonica ist die Dominante. Beyde Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch sind. Der Accord der Tonica ist allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter den Dominantenaccord versteht man den wesentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener

*) C. Hauptton.

D d d

Zweyter Theil.

n im
zwölf
saug
armo
wür
ch eine
, und
Die
n Ca
Bachs,
großen
man
großen
fähig

re, als
kennen,
kennen
sie im

Alkom
angrei
n Ton
en eine
Inmög
tschrei
denzen,
angstl
er Kir
und zu
chlich
Choral
durch
ulatio
fremd
anderes
keit, die
owol in
r Töne,
rhythmi
en wer
rch das
Gesang
halten,
der do
er ihm
us dem

Dorisch.

ner Schluß kan ohne diese beyden Accorde bewerkelliget werden. *) Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentalton im Bass angegeben wird, von beruhigender Wirkung ist, muß man ihn in der Mitte eines Satzes nur in seinen Wechselungen hören lassen, oder wenigstens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberstimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit geföhlt, und die Aufmerksamkeit unterbrochen werde.

Tonleiter.

(Musik.)

Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie ist nach Beschaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne sowohl auf- als absteigend, wie in der diatonischen Octave von C bis c: und in der Molltonart absteigend, wie von a bis A; aufsteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt, die Septime, der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen, **) und die Sexte, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beyde Arten der Tonleiter bestehen aus einer diatonischen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen, ***) und sind durch die verschiedene Lage der beyden halben Töne so wol an Gesang als an Ausdruck sehr von einander unterschieden. Da sie in unserm System in alle Töne versetzt werden können, so sind so viele Tonleitern, als es versetzte Tonarten

gibt, nämlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre bestimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder versetzten Tonart, den Verhältnissen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterschieden, und daher dem Ausdruck der Tonart selbst, in jedem versetzten Ton eine veränderte Schattirung geben. *) In der untenstehenden Tabelle werden die Verhältnisse jeder Tonleiter angezeigt werden.

Bey Verfertigung eines Stücks ist die Tonleiter des Haupttones und der Tonart, worin es gesetzt werden soll, das Hauptaugenmerk des Tonsetzers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden soll, *) keine andre Töne hören lassen kann, als die in der Tonleiter desselben vorkommen. Die Töne dieser Tonleiter müssen daher in dem ganzen Stück herrschend seyn, fürnehmlich bey dem Anfang und gegen das Ende desselben. In der Mitte ist ihm vergönnt, der Mannichfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verlegen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Haupttones nur um einen Ton verschieden seyn darf, ***) damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurückkehren kann, und diese nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannichfaltigkeit in den Tönen des Stücks gebracht.

Ehedem hatte jeder Ton in der diatonischen Octave von C bis c seine besondere Tonleiter, die, weil die sogenannten Semitonen Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen System fehlten, nicht in andere Töne versetzt werden konnten. Daraus entstanden

*) S. Ausweichung; Cadenz; Fortschreitung; Septimenaccord.

**) S. Subsemitonium.

***) S. Diatonisch.

*) S. Ton.

**) S. Hauptton.

***) S. Ausweichung.

den sechs bis sieben durch ihre Tonleitern verschiedene Tonarten, die insgemein Kirchentöne genennet werden, *) und die durch die in jeder Tonleiter verschiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verschiedenem und lebhaften Ausdruck waren, wie die in diesen Tonarten uns übrig gebliebenen Kirchengesänge zeugen. Die Einführung der erwähnten Semitonien in unserm System hat den Vortheil zurwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne versetzt, und jeder Ton zur Tonica von sechs Tonleitern, und wenigstens eben so vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat sich aber dieses Vortheils begeben, und außer den alten Choralgesängen keine andre als die jonische und äolische Tonart beygehalten, und dadurch die heutige Musik auf die C dur- und A moll-tonart eingeschränkt, die unstreitig die vollkommensten, aber zu allen und jeden Ausdruck fürnehmlich in der Kirche nicht hinlänglich oder schicklich sind.

Die Vollkommenheit dieser zwey Tonarten liegt in der faßlichen und leicht zu singenden Fortschreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derselben folgen so natürlich auf einander, und haben so viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen diese Vollkommenheit ihrer Tonleitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen sind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufsteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müssen; aber auch dieses ist zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehen. Ueberdies sind die Töne beyder Tonleitern von der Beschaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Gesänge der harten oder der weichen Tonart die vollkommenste harmonische Begleitung zusammengesetzt werden kann, welches in den übrigen al-

*) S. Tonart der Alten.

ten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System eingeführet oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unsers Systems bloß zur Vollkommenheit des diatonischen Geschlechts da sind, und alles, was wirklich chromatisch und enharmonisch in unsrer Musik vorkommen kann, bloß aus einzelnen Fortschreitungen der Melodie oder Rükungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die so unrichtig mit diesen Namen belegt, und oft so weitläufig zergliedert und unterabgetheilt werden, bloß chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unserer Musik sind. *)

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatonische Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältnissen ihrer Intervallen von dem Grundton an, da es unstreitig ist, daß die Verschiedenheit der Reinigkeit der Intervallen in jeder Tonleiter auch eine Verschiedenheit in dem Ausdruck bewürken müsse, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stücks gemacht wird, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder Durtonart, zu diesem oder jenem Ausdruck am schicklichsten seyn müsse. Wir beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel Ton gesagt worden.

D d d 2

Tonlei-

*) S. Chromatisch; Enharmonisch; Diatonisch; System.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

C.	D.	E.	F.	G.	A. †)	H.	c.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
^b D.	^b E.	F.	^b G.	^b A.	B.	c.	^b d.
	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8192}{10935}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
D.	E.	*F.	G.	A.	H.	*c.	d.
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{2}$
^b E.	F.	G.	^b A.	B.	c.	d.	^b e.
	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
E.	*F.	*G.	A.	H.	*c.	*d.	e.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.	f.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
^b G.	*A.	H.	*c.	*d.	*e.	*f.	*g.
	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10935}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
G.	A.	H.	c.	d.	e.	*f.	*g.
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
^b A.	B.	c.	^b d.	^b e.	f.	g.	^b a.
	$\frac{18}{81}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
A.	H.	*c.	d.	e.	*f.	*g.	a.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
B.	c.	d.	^b e.	f.	g.	a.	^b b.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
H.	*c.	*d.	e.	*f.	*g.	*a.	h.
1	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

Tonleitern der zwölf Töne nach der weichen Tonart. ††)

Aufsteigend	C	D	^b E	F	G	A	H	c
Absteigend			$\frac{27}{32}$			^b A	B	
	*C	*D	E	*F	*G	$\frac{81}{128}$ *A	$\frac{9}{16}$ *H	*c
			$\frac{1024}{1215}$			A	H	
	D	E	F	G	A	$\frac{256}{405}$ H	$\frac{2048}{3645}$ *c	d
	^b E	F	^b G	^b A	B	$\frac{81}{128}$ B	$\frac{9}{16}$ c	^b e
			$\frac{1024}{1215}$			^b c	^b d	
	E	*F	G	A	H	$\frac{256}{405}$ *c	$\frac{9}{16}$ *d	e
			$\frac{5}{6}$			c	d	
						$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	

Aufsteigend

†) Man hat in dieser Tabelle, um das Verhältnis des A von C desto leichter zu übersehen, weder $\frac{96}{101}$ noch $\frac{161}{175}$ sondern an deren statt $\frac{3}{5}$ gesetzt, da der Unterschied derselben nur ein halbes Comma beträgt.

††) Da die Molltonleiter im Aufsteigen

außer der Terz, und der Sexte und Septime im Absteigen die nämlichen Töne und Intervallen der Durtonleiter hat, so hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen, nur die Verhältnisse der kleinen Terz, Sexte und Septime angezeigt.

Aufsteigend	F	G	^b A	B	c	d	e	f
Absteigend			$\frac{27}{32}$			^b d	^b e	
	*F	*G	A	H	*c	$\frac{81}{128}$ *d	$\frac{9}{16}$ *e	*f
			$\frac{27}{32}$			d	e	
	G	A	B	c	d	$\frac{5}{8}$ e	$\frac{9}{16}$ *f	g
			$\frac{27}{32}$			^b e	f	
	*G	*A	H	*c	*d	$\frac{81}{128}$ *e	$\frac{9}{16}$ *f	*g
			$\frac{1024}{1213}$			e	*f	
	A	H	c	d	e	$\frac{256}{403}$ *f	$\frac{2048}{3043}$ *g	a
			$\frac{5}{6}$			f	g	
	B	c	^b d	^b e	f	$\frac{5}{8}$ g	a	b
			$\frac{27}{32}$			^b g	^b a	
	H	*c	d	e	*f	$\frac{256}{403}$ *g	$\frac{9}{16}$ *a	h
			$\frac{5}{6}$			g	a	
						$\frac{5}{8}$	$\frac{9}{16}$	

Toscanisch.

(Baukunst.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten bey den Hetruskern im Gebrauch gewesen ist. Man hat kein altes Gebäude, an welchem sie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kaisers Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendike hoch ist, und einen corinthischen Säulensstuhl hat, kann für kein Muster der toscanischen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes sind zu häurisch, um zu Mustern zu dienen. Da nun auch Vitruvius sie nicht deutlich genug beschreibet, so ist das, was die Neuern für die toscanische Bauart ausgeben, eine von ihnen erdachte Sache. Von den Neuern haben sie in Frankreich la Brosse und Le Mercier, der erstere am Pallast Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; Mansard an der Grotte zu Versailles.

Darin kommen alle Baumeister überein, daß sie von allen Arten die einfacheste sey, und die wenigsten

und einfachesten Glieder habe. Goldmann macht die toscanische Säule 16 Model hoch, dem Fuß giebt er eine runde Plinthe und einen Pfuhl, jedes von $\frac{1}{2}$ Model hoch. Dem Knauff giebt er außer dem Hals drey Riemelein, einen Wulst und die Platte, und an dem Fries macht er hervorstehende Balkenköpfe, doch ohne Drey-schlige. *)

Was sonst noch über die toscanische Ordnung zu erinnern wäre, ist bereits anderswo angezeigt worden. **)

Tragisch.

(Schauspiel.)

Das Wort bedeutet etwas, das der Tragödie eigen ist, oder sich für dieselbe gut schicket. In diesem Sinne sagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenschaft sey tragisch. In etwas eingeschränktem Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträch-

Ddd 3 liche

*) S. Abschnitt S. 9.

**) S. Ordnung S. 367f.

Aufsteigend
Absteigend
Sexte und
ndmlichen
Durtonleit-
Kürze und
Verhältnis
Sexte und

liche Unglücksfälle veranlasset, oder hervorgebracht werden, tragisch genannt; weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiel zu sehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erstern, allgemeinen Sinne, von dem, was sich zur Tragödie schicket, oder ihr eigen ist.

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Gesellschaft, darin sie leben, wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn, sondern die Wohlfahrt, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften, entscheiden. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstand genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darin überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichen Charakter erfordere. Man hat deswegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiels gegeben, dem noch verschiedene Kunststrichter, wir können nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie streitig machen. Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Licht erscheinen, oder von außerordentlichen Unglücksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwickeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Wirksamkeit gesetzt wird, von Wichtigkeit seyn; und Begebenheiten, die recht tragisch seyn sollen, müssen ent-

weder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreib dienen, so scheint wenigstens so viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey. Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte: ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark, und in ihrer Verfassung fest seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiele aber würden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiel sein eigenes Ziel zu setzen hätten, so würden wir es so setzen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführt, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiel zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichen Art auf die comische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beste, Abscheu und Widersehung gegen Gewaltthätigkeit; Verachtung des Privatinteresse, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und andre große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen. Freylich gewinnen die Trauerspiele von zärtlichem Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinsten Beyfall.

oder
betref-

etwas
Zeitver-
stens so
stoff da-
en und
nehmen
e für je-
daß der
tangele-
llgemei-
ges hal-
ine Ra-
einmal
ung fest
lung so-
uerspiele
sich ge-
enheiten
Antheil
n.

Schau-
hätten,
daß die
durch ge-
chen Ge-
die wich-
zenheiten
gung der
würden
zu einem
chauspiel
nschaften
comische
würden
Begierde
Eifer für
chen und
altthätig-
tinteresse,
auf den
mt, und
innungen
n Schau-
h gewin-
irftlichem
besonders
meinsten
Beyfall.

Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß fast durchgehends im Trauerspiel die Tugend leidend und durch eine traurige Catastrophe besiegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schicklich halten, daß die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glücklichen, aber doch großen und bewunderungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen, und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann; weil sie sich sehr gut zur Tragödie schicken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen; die Standhaftigkeit in höchsten Unglücksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeigt, sind tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eifersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn. *) Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten, ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiderstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

*) S. Liebe.

Tragödie; Trauerspiel.

Um den Begriff des Trauerspiels nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hieher rechnen. Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Comödie bloß durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter bloß auf die Erweckung des Mitleidens und Schreckens einschränke. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung, kann das Trauerspiel noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nutzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden. Zu der ersten Art rechnen wir solche, darin ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht; die zweyte Art würde eine tragische Leidenschaft; die dritte eine tragische Unternehmung, und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiel vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der andern dadurch, daß eines oder das andere dieser vier Dinge, das Fundament der ganzen Handlung ist, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen Volk entweder zur Bewunderung und Verehrung, oder zum Schrecken, Abscheu, oder Haß entwickelt zu werden. Dies ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf. Hat sich ein Dichter vorgesetzt, einen solchen Charakter im Trauerspiel zu behandeln, so kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn; denn auch in geringern

Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwickeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeigt, obgleich die Handlung des Stücks an sich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn; also könnte der Minister eines eigensinnigen Monarchen das Aeußerste versuchen, seinen Herrn von einer an sich wenig scheinbaren Sache, wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu setzen.

In dieser Art des Trauerspiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig, und sie ist deswegen schätzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schicklich wären. So sind z. B. der Tod des Kato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die als solche sich zur Tragödie schikten, wenn sie nicht durch die Größe der Charaktere des Kato und Titus dazu erhoben würden. Darin besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabey in vollem Lichte zeigt, erhalten. So ist der Prometheus des Aeschylus; ein sonderbares Trauerspiel, das bloß durch den erhabenen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnten der Tod des Sokrates, des Seneka, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung oder Begebenheit würde in keinem dieser drey Fällen für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des

Helden könnte so behandelt werden, daß das Stück die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiel erfordert werden, dadurch erhielten.

Trauerspiele von Leidenschaften, wären solche, an denen man die fatale Wirkung großer aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides und dergleichen. Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste, nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften, die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglückliche Wirkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiel sehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand steckte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden.

Zu Trauerspielen von Begebenheiten, müssen wichtige Unglücksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedenen Wirkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeigt. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreißende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmende Personen, in sehr merkwürdigen Gemüthsfassungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen

werden,
und das
erfordert

chaften,
die fa-
vorüber-

Augen
ersucht,

derglei-
ebenheit

is frey-
hrlichen

o einge-
glückliche

m Leben
schiedene

gehender
Trauer-

Der
Klitus

darauf
und wel-

id stekte,
vorüber-

Leiden-
vahrhaf-

erden.
gebenbei-

lücksfälle
legt wer-

ffant ge-
ter noch

, daß er
n dersel-

Stand,
Charak-

n Unter-
r Kriegs-

ganzer
allgemei-

iten, die
d wobey

handlung
in sehr

ingen zei-
Interneh-
er Hand-
Verän-
derungen

derungen im Staat, Unterdrückung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projekts und dergleichen. Diese Art ist vielleicht die schwereste sowol in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst.

Dieses wären also die Hauptgattungen des Trauerspiels. Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiels gewählt hat, nicht bald den Weg finden sollte, dasselbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier besonders angemerkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich seyn könne. Bey den beyden ersten Gattungen ist dieses offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewunderung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und dem Haß derselben, darzustellen. Hier ist also der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erwecken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es scheinet, als wenn er auch bloß deswegen das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reizen soll.

Etwas gründliches ist ohne Zweifel in seiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie

oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen. Von dieser Art sind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey ersten Gattungen selten statt; wir werden gleich davon sprechen. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnt werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für jaghaft, der die Lust mit Heulen und Jammern erfüllt, nur den für standhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzt, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar ofte gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erweckt keine Bewunderung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewunderung, Haß und Abscheu, sind die Leidenschaften, welche die zwey ersteren Arten des Trauerspiels in dem Zuschauer erwecken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende männ-

liche Gemüther wirkt, nach und nach erzeugt werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen.

Die dritte Art, oder das Trauerspiel der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige Marcus Aurelius sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiel sey zuerst erfunden worden, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyen, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen, *) dieses ist ein Nutzen, den man aus dem Trauerspiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser, als durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeigt, da das Schauspiel, weil wir die Sachen vor uns sehen, ungleich stärker auf uns wirkt. Unglücksfälle, die zu unsern Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deswegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher für das Gesicht bringt. Dieses ist die Absicht der Epöee, aber das Schauspiel bringt sie uns wirklich vor Augen und hat deswegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglücksfälle lehrreiches an sich haben, sowol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, dabey kann dieses Trauerspiel uns auf die vollkommenste Art verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverlässigkeit aller menschlichen Veranstaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menschen das Unglück ertragen, die Schwachheit, die andre dabey außern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit

*) S. in dem XI. Buch.

auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen wirken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in diesem Trauerspiel nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in die Empfindung eingegraben.

Aristoteles hat gesagt, daß das Trauerspiel durch Erwekung des Mitleidens und Schreckens, das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige, und seine Ausleger haben sich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerspiels, wovon ist die Rede ist, macht uns mit Unglücksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schrecken, aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark sie zu ertragen. Wer viel in Gefahr gewesen, der wird standhaft, und wer durch viel Fatalitäten gegangen ist, ist im Unglück weniger kleinmüthig als andere.

Sollen aber diese Vortheile durch das Trauerspiel wirklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln, so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gefeßter und männlicher sind, als man sie auf der heutigen, besonders der deutschen Schaubühne sieht. Wer mit weichlichten, zaghaften, durch Unglücksfälle außer sich gesetzten Menschen lebt, der verliert alle Stärke der Seele, und diese Wirkung könnte auch das Trauerspiel haben, dessen Personen zaghaft, weinerlich und jammernd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen. Diejenigen irren sehr, welche in dem Trauer-

ernsthaftigen des Mensch vor dem der an wird uns gelehrt, Empfin-

daß das ng des das Ge n reini- sich auf det, um reiflichen Trauer- macht nnt und n und ch, daß Sachen ie zu er- r gewe- ind wer- igen ist, nmüchtig

ile durch erhalten die Lei- handeln, eitig ge- en über- her sind, t, beson- ne sieht. ighaften, h geseh- liert alle se Wür- spiel ha- ft, wei- Man- cht, die als ein d fühlen. tragische en lassen. ie in dem Trauer-

Trauerspiel den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglück edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt sehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Grachen, für wahrwüthig gehalten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahrwüthig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspiel-dichter nicht bloß das Volk ergötzen, sondern ihm nützlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden, und lasse seine Helden im Unglück edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn.

Es kann sehr nützlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Neuern so gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuhren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache, und daher läßt sich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden; entweder kann das volle Unglück, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon von Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang, den das Unglück hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolytus des Euripides, dem Ajax

des Sophokles. Im andern Fall entsteht das Unglück aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheint von geringerem Werth zu seyn, als die erstere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten; das Trauerspiel der Unternehmungen. Die Handlung desselben besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andern. Es ist leicht, die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich von Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Personen, werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Wirksamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Ausführung bewürken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorge stellt werden.

Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden; zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert, oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. In der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln; so wenig, als an der Schwierigkeit, die sie hat. Denn keine Gattung erfordert mehr Verstand und Ueberlegung, als diese, mehr

mehr Kenntniß der menschlichen Geschäfte und Kräfte.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellet hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man sieht aber auch zugleich, daß die glückliche Ausführung desselben nur von Männern zu erwarten sey, die über das gemeine Maaß der Denkart erhaben sind. Niemand bilde sich ein, daß eine interessante Begebenheit, die ernsthafte Empfindung erweckt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgestellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich seyn, die Haupteigenschaften eines guten Trauerspiels hier in Betrachtung zu ziehen. Aristoteles hat sechs Punkte im Trauerspiel angemerkt, deren jeder eine besondere Betrachtung verdienet. Die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Wir wollen von jedem besonders sprechen.

Von der Beschaffenheit des Inhalts, oder dem tragischen Stoff, ist bereits gesprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für den Dichter sey, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat alsdenn nicht nöthig, die handelnden Personen so vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen; weil die Sachen dem Zuhörer schon bekannt sind. Bey etwas verwickelten Begebenheiten ist es höchst schwer, dem Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in dem rechten Gesichtspunkt zu setzen. So sind in Corneilles Rodogüne die Erzählungen der Laodice, die diesen Endzweck haben, fast unausstehlich. Also kommt hier zuerst die Behandlung der Fabel in Betrachtung. Aristoteles verlangt zuerst, davon, daß sie

vollständig, ganz und von einer anständigen Größe sey.

Im Trauerspiel muß also eine Handlung zum Grund gelegt werden, das ist, es muß ein wichtiger Gegenstand da seyn, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grad reizt, Glück oder Unglück, großer Vortheil oder großer Schaden, oder wie man sich mit einem Worte ausdrückt, ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieses macht kein Schauspiel aus, sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Personen gereizt, sondern auch die Zuschauer werden in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt.

Es muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäftigt, zu thun habe. Es könnte nicht anders als schädlich seyn, wenn der Zuschauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwicklung folgen müßte. Eine einzige beschäftigt ihn ganz, daher sind die Trauerspiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzelne Schönheiten haben, aber einzelne Scenen machen kein Trauerspiel aus.

Die Handlung muß vollständig und ganz seyn, das ist, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Per-

sonen

iner an-
also eine
gt wer-
wichtiger
Thätig-
in einem
Unglück,
r Scha-
it einem
ges In-
n Perso-
e müssen
en, um
künftige
n dieses
sondern
nen, et-
erhalten
fürchten,
dadurch
lenkräfte
rzt, son-
erden in
tung ge-

Interesse
Aufmerk-
gehörigen
der Zu-
igen Ge-
häftiget,
nicht an-
n der Zu-
ndlungen
der in ih-
e. Eine
z, daher
doppelter
der An-
können
haben,
ben kein
indig und
uß ihren
Wenn
i der Zu-
uldig zu
nden Per-
sonen

sonen in so großer Wirkksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Leuten sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftigt, zu fragen, was die Ursache davon sey. So lang er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieser Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Achtung giebt. Erst alsdenn, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was nun vorgeht.

Dieses ist nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiel nothwendig bey der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Denn dieses wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun; zwar kann dieses geschehen, wenn die Handlung schon angegangen, aber es muß bald geschehen. So fängt Sophokles seinen Ajax nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache, und wie er rasend wird, er ist es schon. Aber wir erfahren gleich, warum er es geworden, und dieses ist der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftigt. Dies fängt an, unsre Aufmerksamkeit zu reizen; denn unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genennt, wobey verschiedenes zu bedenken ist, das wir in dem besondern Artikel darüber nä-

her bestimmt haben. So sehen wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer sich vor dem Pallast ihres Königs versammelt. Dies ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sey, wegen des ungerothen gebliebenen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich, die Entdeckung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken, dieses ist der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das ist so viel, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüssig macht; etwas woraus klar erhellet, warum ist die Personen, die wir so beschäftigt gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzweck erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden, ihre Wirkksamkeit in Absicht auf das Interesse der Handlung fortzusetzen. Dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursacht, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht; weil er sonst einen großen Theil des Nutzens, den das Schauspiel ihm geben soll, vermisst, da er nicht sieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menschen bey Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieser Theil des Trauerspiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang, und wir haben das, was dabei

dabey zu merken ist, in einem besondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen, oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Wirkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreute Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt sich sehen, daß der Philosoph, dessen Regeln wir hier erläutern, sie nicht ohne wichtige Gründe vorgeschrieben habe. Eben so verhält sich auch mit dem, was er von der Größe sagt, die er nicht ausmißt, sondern bloß durch einen Fingerzeig angiebt, indem er sagt, die Handlung müsse eine anständige Größe haben. In der That wird ein verständiger Dichter hierüber nicht lange in Ungewißheit seyn. Eine Handlung, die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, schickt sich zu keinem Schauspiel, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Leidenschaften der handelnden Personen sich nicht sehr entwickeln können, und weil es überhaupt angenehmer ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, daß man einigermaßen gesättiget wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuschauens derselben, muß wenigstens eine Stunde einnehmen, weil sie sonst die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß sie auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, das unsre Aufmerksamkeit in beständiger Spannung hält, und das muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden; auch die Schan-

spieler könnten es schwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus diesen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauspiels setzen, läßt sich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Ausdehnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgestellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit ist selten so kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht so sehr genau, und setzt zum voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäftigt ist, was er vor sich sieht, den, was außer der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weg gewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfordert wird. Daher kommt es, daß ofte Handlungen vorgestellt werden, die natürlicher Weise einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten sind aber in diesem Stück genauer gewesen, als wir sind. Viele von ihren Trauerspielen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur während der Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, wiewol sie doch auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maasses sind. Daß sich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaubt haben, mag meistens daher kommen, daß sie sich nicht getrauen, ohne viel Verwicklung und Mannichfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn. Dieses trauten sich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerspiele, die höchst einfach, und doch höchst unterhaltend sind, wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig fortrükt, der

Zuschauer

mit dem
alten.

wir aus
s Schau-
ie Größe
Wenn als
igen seyn
erken der
t ist, so
bere Aus-
als ohne
viels vor-
lein eine
Wichtig-
in nimmt
hr genau,
der Zu-
ftiget ist,
was auf
Zeit eben
an findet,
daß eine
lang von
nun wie
s verrich-
r viermal
enheit ge-

Daher
ngen vor-
ber Weise
n müßten.
sem Stück
nd. Viele
d so, daß
n der Na-
orstellung
iewol sie
berichrei-
Daß sich
eyheit er-
eils daher
getrauen,
Männich-
altend ge-
en sich die
es auch.
piele, die
yft unter-
ung durch
rückt, der
Zuschauer

Zuschauer aber in beständig lebhafter
Wirksamkeit ist.

Daß Shakespear, der größte tra-
gische Dichter unter den Neuern, so-
wol diese, als manche andre Regel
übertreten, und doch gewußt hat, zu
gefallen, beweist nichts dagegen.
Wenn er zu dem großen Verdienst,
daß er wirklich hat, noch die Beob-
achtung der Regeln auch hinzusetzen
hätte, so wäre er noch größer, und
würde noch mehr gefallen. Ein go-
thisches Gebäude kann einige sehr gu-
te Partien haben, deswegen ist es
doch ein Werk, das im Ganzen ohne
Geschmak ist. Viele Gemälde von
Rembrand sind in einigen Stücken
bewundernswürdig, sonst aber je-
dem Menschen von Geschmak unauß-
sichtlich. Indessen wollen wir gar
nicht behaupten, daß nur das Trau-
erspiel gut sey, das nach den Regeln
der Alten behandelt wird: aber diese
Behandlung halten wir überhaupt
für die beste. So viel von der Be-
schaffenheit der Handlung.

Der zweyte wesentliche Punkt,
worauf es bey dem Trauerspiel an-
kommt, betrifft nach dem Aristoteles
die Sitten, und darunter scheint er
alles zu begreifen, was zum Charak-
ter, der Denkart, und den Quel-
len der Handlungen der Personen ge-
hört. Wenn der Philosoph, wie es
scheint, die Fabel wirklich für das
wichtigste Stück des Trauerspiels ge-
halten hat, so können wir nicht seiner
Meynung seyn, weil es uns außer
Zweifel scheint, daß die Sitten ein
wichtigerer Theil seyen. Eine der
vornehmsten und wichtigsten Fabeln,
die jemals auf die tragische Bühne
gekommen, ist die vom Oedipus in
Theben. Eine wütende Pest droht
der ganzen Stadt den Untergang; die
Priester geben vor, sie werde nicht
eher nachlassen, bis der Mörder des
vorigen Königs entdeckt, und bestraft
sey. Oedipus, der wegen seiner für-
trefflichen Regierung angebetet wird,

setzt sich vor, alles mögliche zu thun,
um den Mörder zu entdecken und zu
strafen. Es ergiebt sich aus der Un-
tersuchung, daß er selbst, ohne es ge-
wußt zu haben, dieser Mörder ist,
daß der ermordete König sein Vater
gewesen; daß die Königin, die er ge-
heirathet hatte, seine leibliche Mutter
ist; daß seinen Aeltern vorhergesagt
worden, ihr Sohn würde seinen Va-
ter umbringen, und seine Mutter zur
Gemahlin nehmen; daß zur Vereite-
lung dieser Prophezeung der Vater
gleich nach seiner Geburt ihn in eine
Wildniß den Thieren auszusetzen be-
fohlen habe; daß alles dessen unge-
achtet er am Leben geblieben, und
durch die seltsameste Fatalität alles
wirklich begangen habe, was vorher
gesagt worden. Nach dieser Entde-
kung sticht er sich selbst die Augen
aus, verläßt den Thron und die
Stadt, und besänftiget dadurch den
Zorn der Götter. Dies ist die Fabel.
Wunderbar, höchst seltsam und sehr
tragisch. Man kann daraus sehen,
daß der Mensch seinem Schicksal
nicht entgehen kann, daß auch dem
rechtschaffensten Menschen schreckliche
Unglücksfälle betreffen können. Aber
alles dieses scheint doch weniger wichtig
zu seyn, als die Empfindung und die
Aeußerung der Leidenschaften und des
Betragens der interessirten Personen
bey solchen Umständen. Wir wollen
den Oedipus, die Königin, seine
Freunde, das Volk hiebey näher ken-
nen lernen, ihre Gedanken, ihre Lei-
denschaften, ihr Betragen nach den
kleinsten Umständen wissen, und die-
ses scheint uns bey dieser Sache das
Wichtigste zu seyn. Wenn man uns
erzählt, daß ein Schiff durch Sturm
so lang in der See gehalten worden,
bis alle Lebensmittel verzehret worden;
daß der Hunger so sehr überhand ge-
nommen, daß das Volk einen Men-
schen geschlachtet, und sich von des-
sen Fleisch genährt habe, und daß in
dem Augenblick, da der zweyte sollte
geschlach-

geschlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdeckt worden, das den Unglücklichen Rettung gebracht; so erstaunt man zwar über einen solchen Fall; aber die nähern Umstände zu wissen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathschlagungen beyzuwohnen, die Empfindungen, Leidenschaften, und das Betragen eines jeden zu sehen, scheint doch das Wichtigste bey der Sache zu seyn.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen, die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten oder obersten Gattung seyn. Nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Wirkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruck giebt; sondern Menschen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinsten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeigt sich in durchdringendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschliefungen, in Absichten und Begieden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiel müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyen, große Veränderungen in Absicht auf Glück und Unglück hervorzubringen im Stande sind.

Es scheint, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Hestigkeit der Leidenschaften setzen, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in hef-

tige Leidenschaften gerathen. Aber es können vanæ sine viribus iræ seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erboßt, ein nichtsbedeutender Mensch, der mit der größten Hestigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spielt, aber vor Liebe rasend worden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkungsart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stand sind, Dinge zu bewirken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewunderung erweken. Es ist also ganz natürlich, wiewol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringe Menschen; ihnen sind gemeinlich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigeren Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwickelte Intriguen betrieben werden, so hat das Trauerspiel noch deswegen keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiel zeigt, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein Mensch

Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiel eben nöthig ist; warum man nicht könnte ernsthafte Handlungen, so wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke, das keine große Anzeigen kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen. Hieraus können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schicken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen, das Schicksal vieler Tausenden bestimmen können; wo man schon gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwinkelte Gegenstände zu betrachten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen, in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken, und starke Empfindungen zu erwecken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man

Zweyter Theil

muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volks abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Nationalgegenstände bearbeitete, der mußte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Consuls zu geben. Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Nationalbedürfnisse angewendet würden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bei der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abenteuerliche falle; eine falsche Größe, die ins Kleine und so gar ins Abgeschmackte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters, können allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an die Großsprecherrey, Verstand an Spitzfindigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren. Das Trauerspiel erfordert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkennntniß versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten großes Aufheben machen, schickt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Critik vollkom-

E e e

men

men inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen, und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische, sondern die poetische. Was jede Person redt und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln, einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nöthig sind, ganz weg. Man muß hiebey, wie Aristoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören; auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten ist, wie alles andre Nothwendige in den Künsten, davon der besondere Artikel darüber nachzusehen, so wie auch über das Schikliche besonders gehandelt worden. *)

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannichfaltig und mit guter Wahl gegen einander gestellt oder kontrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragischen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmsten Stücke des Trauerspiels ist. Denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stück verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein schlechteres Stück erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdrucks überhaupt, ist an einem andern Orte gehandelt worden. **)

*) S. Nothwendig; Schiklich.

**) S. Schreibart.

Hier ist sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten An gelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen mußte. Er muß auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit haben. Auf den Charakter der Person, die er reden läßt, und auf den Gemüthszustand, darin sie ist.

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruck gehört. Ein kalter ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrücken, als ein hitziger, und unbeständiger Mensch. Der zaghafte, schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen, und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gefeste, nachdrückliche und kurze Art zu reden schickt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreißende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beste Gelegenheit, diese Materie zu studiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannichfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommensten Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruck mit dem Charakter. Wir müssen bey allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben.

Da im Trauerspiel ein ernsthaftes Interesse alle Personen beschäftigt, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Uebershaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen. Wiß und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnisse

Gleichnisse, schiken sich nicht zum tragischen Ausdruck; denn es muß schlechterdings nichts gesuchtes, nichts, was den Dichter sehen läßt, darin seyn. Die handelnden Personen sind allzu sehr mit dem Interesse der Handlung beschäftigt, als daß sie den Ausdruck suchen sollten.

Bei dieser weisen Einfalt muß der Ausdruck edel seyn; weil die Sitten so sind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als wirklich vornehme und großdenkende Menschen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und also auch in ihren Reden. Sie sind sowol mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andre Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruck mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genug auszudrücken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrücken wissen. Bei Kleinigkeiten halten sie sich nicht auf, folglich sind sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruck übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer, in bedenklichen Fällen drücken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus, das Schöne ist ihnen nicht gleich furtrefflich, und das Widrige nicht gleich zerstörend. Alles dieses gehört zu dem edlen tragischen Ausdruck.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studiren. Da von der Sprache der Leidenschaften in einem besondern Artikel gehandelt worden, so können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich ist auch das Mechanische des Ausdrucks zu bedenken. Es scheint doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerspiel einen schicklicheren Ton gebe, als die ungebundene, wiewol wir diese eben nicht schlechterdings verworfen wollen. Nur ist dieses gewiß, daß ein guter leichtfließender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beyträgt. Jeder gereimter Vers, besonders aber der alexandrinische, scheint etwas zu kleines für die Hoheit des Trauerspiels zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und besonders Euripides hat damit öfters abgewechselt. Die Abwechslung des Schnellen und Langsamen scheint insonderheit im Trauerspiel ganz nothwendig zu seyn.

Von den Sittensprüchen, als dem vierten Hauptpunkt, sagen wir hier nichts, weil dieses an einem besondern Orte ausgeführt worden. *) Auch von den Veranstaltungen, als dem fünften, ist an seinem Orte gehandelt worden. **) Das sechste Stück aber, nämlich die Musik, hat bey unserm Trauerspiel gar nicht statt, weil unsre Tragödien nicht von Musik begleitet werden. Die griechische Tragödie aber wurde so wie unsre Oper durchaus in Musik gesetzt. Dieses erhellet deutlich aus einer Frage, die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft. ***) Was aber die Declamation betrifft, davon ist an einem andern Orte gesprochen worden. †)

Fassen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerspiel gehört, kurz zusammen, so zeigt sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören.

E e e 2

*) S. Denkspruch.

**) S. Scene; Verzierung der Schaubühne.

***) Arist. Problem, XXVII.

†) S. Vortrag.

hören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn von ernsthaftem Inhalte, ein einziges wichtiges Interesse muß darin statt haben, und sie muß eine eingeschränkte Größe haben: alles muß darin zusammen hangen, es muß nichts geschehen, das den Haupteindruck nicht vermehrt, nichts, davon man den Grund nicht einseht. Alles muß wohlgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblick entziehen, es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwicklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht wider natürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel seyn, und in den Charaktern eine hinlängliche Mannichfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn.

Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruck schwächt, (ein Fehler, darin Shakespeare oft verfällt,) Ton und Ausdruck müssen für jeden Charakter und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Sittensprüche müssen wichtig seyn, und ohne alle zu bemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.

Ueber den Ursprung des Trauerspiels ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Karre macht, und denn so, wie Horaz fortfährt, ist die gewöhnlichste, aber gewiß fabelhaft. Der Mensch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen ſie bey denselben handeln und

leiden zu sehen. Darin liegt der erste Keim vom Ursprung des Trauerspiels, das aus eben diesem Grund älter, als die Comödie scheint.

Aller Vermuthung nach hat dieses das tragische Schauspiel bey mehreren Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlaßt. Man muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheint es bey ihnen zu seyn. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiele den Griechen sehen lassen, *ὁς πρῶτος ἐξέτυπε τραγῳδικὰς μελωδίας.* Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechzehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Siccyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspieler gewesen, so nennt Suidas Stücke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber hätten, und auch Eusebius nennt andre vor jenen. Plato sagt ausdrücklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen. *) Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerliche Begräbniß großer Helden das Trauerspiel veranlaßt haben, da die vornehmsten Thaten des Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lange unter den Griechen erhalten. Artemisia hat bey dem Begräbniß ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die

*) S. Plat. Alcib. II. gegen das Ende.

die vermuthlich aus Tragödien be-
standen haben; denn A. Gellius *)
sagt, daß noch zu seiner Zeit eine
Tragödie, Mausolus, von dem
Theodectes, der einer der Streiter
war, vorhanden gewesen sey. Es
herrscht also in der Geschichte dieses
Gedichts große Ungewißheit. Und
wie soll man folgende Stelle des
Aristoteles verstehen? „Dieser (Ari-
starchus) war ein Zeitverwandter
des Euripides, welcher zuerst dem
Drama die ige Form gegeben.“ **)
Doch stimmen die Nachrichten und
Muthmaßungen darin überein, daß
die Gesänge des Chors, so wie im
Trauerspiel, also auch in andern
Gattungen des Drama, ursprüng-
lich der wesentlichste Theil desselben
gewesen. Deswegen wurde die zwi-
schen den Chören vorkommende Hand-
lung Episodium genannt. Aristote-
les sagt, daß die ältesten Chöre von
Satyren gesungen worden, und Ca-
saubonus ***) führt eine Stelle aus
dem Didymus an, aus welcher er-
hellet, daß die Chöre des Trauer-
spiels ursprünglich Dithyramben, oder
Lieder auf den Bacchus, abgesungen
haben. Wenn man sich hiebey er-
innert, daß die Alten die Geschichten
einiger Götter bey gewissen heiligen
Festen, durch allegorische Handlun-
gen unter feyerlichen Gesängen vor-
gestellt haben, wie in Aegypten die
Geschichte des Osiris und der Isis,
in Syrien die Geschichte der Venus
und des Adonis, in Griechenland die
Geschichte der Ceres und Proserpi-
na, imgleichen des Bacchus, und
noch dabey bedenkt, daß die Trauer-
spiele sowol als die andern dramati-
schen Spiele zu den feyerlichen Hand-
lungen einiger heiligen Feste gehört

*) L. X. c. 17.

**) Οὗτος δὲ Ἀρίσταρχος σύγχρονός
ἢ Εὐριπίδου, ὅς πρῶτος εἰς τὸ νῦν
μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.

***) De satyrica poet.

haben; so wird es wahrscheinlich,
daß das Drama überhaupt in seinem
Ursprung nichts anders gewesen, als
die Vorstellung einer geheimen Ge-
schichte aus der Götterhistorie. Nach
vielen Veränderungen hat sich her-
nach, wie Aristoteles ausdrücklich
berichtet, seine ursprüngliche Natur
verlohren, und ist das geworden, was
es zu seiner Zeit gewesen. *) Und
hieraus läßt sich auch begreifen, wo-
her die so große Verschiedenheit in
den alten Nachrichten über den Ur-
sprung des Trauerspiels entstanden.
Es ist aber der Mühe nicht werth,
hierüber weitläufiger zu seyn. Viel-
leicht läßt sich der anscheinende Wi-
derspruch, der sich in den Nachrich-
ten der Alten findet, auch dadurch
heben, daß man annimmt, die Tra-
gödie sey in ihrem Ursprung bloß ein
Gesang von traurigem Inhalt gewe-
sen, dadurch eine Art Rhapsodisten
große Unglücksfälle fürs Geld besun-
gen haben. Lucianus **) führt ein
altes Sprüchwort an, das dieses zu
bestätigen scheint, und aus welchem
abzunehmen ist, daß einige trojanische
Flüchtlinge, vermuthlich an einem
Orte, da sie sich nach Zerstörung ih-
rer Stadt niedergelassen, einen Tra-
gödiensänger gemietet hatten, um
sich die Zeit zu vertreiben, und daß
dieser, ohne zu wissen, wer sie sind,
die Trauergeschichte von der Zerstö-
rung Troja gesungen habe.

Aus den Trauerspielen der Grie-
chen, die wir noch haben, läßt sich
sehen, daß sie ihre letzte Form erst zu
den Zeiten des Sophokles bekommen
haben. Denn die Trauerspiele des
Aeschylus, der kurz vor dem So-
phokles gelebt hat, sind gegen das,
was seine Nachfolger auf die Bühne
gebracht haben, noch rohe, bloß aus
Eee 3 dem

*) Πολλὰς μεταβολὰς μεταβολῆσα
ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τῆς
ἑαυτῆς φύσιν.

**) Luc. in den Fischen.

dem groben gearbeitete Versuche, aber Versuche, an denen bereits die Hand eines großen Meisters zu sehen ist.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerspiel, so wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchsten Vollkommenheit, deren es fähig ist, erscheine. Die Neuern haben auch, so weit ihr Genie und der Geschmack es ihnen verstatet haben, diese Form, doch mit Ausschließung der Chöre, beybehalten. Ob durch diese Weglassung das Trauerspiel gewonnen oder verlohren, wollen wir nicht untersuchen, da man igt durchgehends darin übereinkommt, daß im Trauerspiel nicht mehr soll gesungen werden, die Chöre aber den Gesang nothwendig machen. Darin bilden sich einige Neuere ein, dem Trauerspiel Vortheile verschafft zu sehen, daß der Raum zwischen den Aufzügen, der ehemals durch die Gesänge des Chors ausgefüllt worden, igt besser dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwischen fortrüket, welches bey den Alten nicht geschehen. Daß aber dieses eine Verbesserung sey, wird nicht jedermann eingestehen. Vielen kommt es als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedecken. Es wäre zu versuchen, was für eine Wirkung es thäte, wenn zwischen den Aufzügen Chöre erschienen, die durch feyerliche Gesänge einige Eindrücke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich sind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu sehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen lassen, etwas fremde.

Das griechische Trauerspiel kommt uns in Vergleichung des heutigen, besonders des französischen, vor, wie die griechischen Statuen eines Phidias, gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeigt bey der edelsten

Einfalt und in seiner nackenden Gestalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die sich der ganzen Seele bemächtigt; diese scheinen durch Lebhaftigkeit der Gebehrden und der Stellungen, und durch redende Mienen schön. Aber diese Gebehrden und Reden drücken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdrucks zurüke lassen. Daher wir den Verlust so vieler hundert griechischer Trauerspiele sehr bedauern. Denn die Griechen haben eine große Menge tragischer Dichter gehabt, deren Verzeichniß bey Fabricius *) zu finden. Die Anzahl der Stücke, deren die Alten erwähnen, beläuft sich weit über tausend, davon kaum noch dreyßig übrig sind, welche den Aeschylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfassern haben.

Die Römer waren, wie es scheint, auch in diesem Stük weit hinter den Griechen zurük geblieben. Die einzigen römischen Trauerspiele, die wir unter dem Namen des Seneka noch haben, sind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechischen Stücke zurük, als die guten Stücke der Neuern. Doch scheint es, daß sie auch gute Trauerspiele gehabt, in deren Vorstellung man sich mit großer Gewalt gebrängt hat. „Suche reich zu werden, sagt Horaz; es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiele des Pupius in der Nähe sehen könnest.“ **) Es scheint, daß unter den Neuern die Spanier zuerst das Trauerspiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen gesucht haben. Ein spanischer

Schrift

*) Bibl. Gr. L. II. c. 19.

**) Hor. Ep. I. 1, 65.

— — Rem facias, rem,
Si possis recte; si non, quocunque
modo rem,
Ut propius spectus lacrimosa poemata
Pupi,

Schriftsteller *) versichert, daß schon im Jahr 1533 Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon, und die betrübtete Hekuba, geschrieben habe. In Frankreich sind die ersten guten Trauerspiele von P. Corneille auf die Bühne gebracht worden, und gleich nach ihm hat Racine sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschritten zu haben; wiewol noch nach ihm viele, besonders aber Crebillon und Voltaire, viel gute Stücke geliefert haben, die, wenigstens in einzelnen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewunderungswürdigen Shakespear gehabt, dem es aber bey diesem großen Genie an gereinigtem Geschmak gefehlt hat. In seinen besten Stücken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit, solche, die ins Abentheuerliche fallen. In Deutschland scheinete eine schon ziemlich helle Dämmerung diesem Theile der Kunst bald einen vollen Tag zu versprechen.

T r i o.

(Musik.)

Ein Instrumentalstück von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stücken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tre genennet. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Bass bestehen, und oft bloß Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Sazes sehr von

einander unterschieden, und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey interessiert seyn, und, indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in dem Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz *) allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdrucksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glücklich seyn.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesetzt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten: Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Bassstimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besetzt seyn, ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besetzten Musiken, durch das Volltönige, Feyerliche und Einförmige ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besetzt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstaltung zu großen Empfindungen vorbereitet ist, und weil er bloß auf das Einzelne des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmak und Ausdruck vorkommen muß.

See 4

Daher

*) S. Dreystimmig.

*) Dom Augustin de Montianoy Luyando, dessen Schrift unter dem Titel: Dissertation sur les tragedies espagnoles, ins Französische übersetzt worden.

Daher erfordert das Cammertrio eine Geschicklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter den Ausdruck zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruck ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey oder drey, die oft von entgegengesetztem Ausdruck sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Thema; freye Nachahmungen; unerwartete und wol klingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wol cadenzierter Gesang und Zwischensätze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stücks aus; und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stücke der Cammermusik.

Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsetzte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfordert werden, als wol klingende Melodien auf eine künstliche und angenehm ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammen zu setzen. Nur der, welcher alle einzelne Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbinde, und sich übre, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrücken, würde eines solchen Unternehmens fähig

werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.

Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem bloß begleitenden Bass anwenden, die übrigens in Ansehung des Satzes wie Duette, die von einem Bass begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterworfen sind. *) Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrtheils terzen- oder sextenweise folgt, oder bloß die Stelle einer Mittelstimme vertritt, und in der Bewegung neben den Bass fortschreitet: diese Gattung erfordert einen überaus reizenden und ausdrucksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmackte.

Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollte es sich einfallen lassen, Trios zu setzen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfordert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Componisten setzen sich über diese Bedenklichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen ofte nicht einmal der reine dreystimmige Satz beobachtet ist, wo jedes Stück insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören lassen, zusammengesetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruck oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer, der nur die geringste Kunstwissenschaft besitzt, muß nicht die Haut schaudern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechselnd den Hauptgesang, der gar nichts basmäßiges hat,

führt,

*) S. Duett.

er höch-

auf die
ielmehr
n zwey
begleit-
ibrigens
Duette,
werden,
geln un-

diesen
te Stim-
terzen-
blos die
vertritt,
den Bass
erfordert

nd aus-
Oberstim-
liche Mo-
m geräch
schmaße.
weit über
tion hin-
len lassen,
licher Satz
viel dazu

io zu ma-
e Compos-
bedenklich-
wir von
schlechten
schen ofte
ystimmige
des Stük
ichtsbeden-
zu die bey-

kable Be-
sammenge-
t ein Fun-
tudium an-
a Zuhörer,
unstrwiss-
die Haut
, daß das
n Hauptge-
räfiges hat,
führet,

führet, und die Violinen den Bass
dazu spielen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Me-
nuetten, die zusammengehören, die
zweyte, die dreystimmig gesetzt seyn
muß, nach welcher die erste, die am
besten nur zweystimmig ist, wieder-
holet wird. *)

T r i o l e.

(Musik.)

Ist die Benennung von drey auf ein-
ander folgenden gleichen Noten, die
den Zeitraum von zweyen einnehmen,



Wird die Triole aber statt vier ge-
schwindere Noten angebracht, z. B.
statt vier Sechszehntheilen auf ein
Viertel, so bewirkt sie gerade das
Gegentheil, und erschlaßt gleichsam
die Bewegung, wie hier:



Dieser Fall ist aber selten, und der
zusammengesetzteren Eintheilung we-
gen schwerer zu spielen und zu ver-
stehen, als in dem vorhergehenden
Fall, weil es weit leichter ist, zwey,
als vier Theile in ein Gedrittes zu
bringen.

Ob nun gleich die Triolen fast wie
die Tripelnoten des $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ und anderer

*) G. Menuet,

wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein
Viertel, oder drey Sechszehntelnoten
auf ein Achtel angebracht werden.
Sie werden, wo es des Vortrags
wegen nöthig ist, daß man sie sogleich
erkenne, durch die Zahl 3 über der
mittelften Note angezeigt.

Die Triolen sind eine Erfindung
der Neuern, und bey Gelegenheit des
verzerrten oder bunten Contrapunkts
entstanden. Sie verrücken die natür-
liche Eintheilung der Zeit, ohne dar-
über unfaßlich zu werden, und brin-
gen dadurch, daß drey Noten nicht
länger dauern, als zwey, viele Leb-
haftigkeit und Mannichfaltigkeit in
die Glieder der Taktbewegung. So
ist z. B. in folgendem Satz der zweyte
Takt, der übrigens eine bloß veränd-
erte Wiederholung des vorhergehenden
Taktes ist, weit lebhafter an Be-
wegung und Ausdruck, als der erste:

ähnlicher Takte anzusehen sind, so
sind sie doch von diesen fürnehmlich
durch die harmonische Behandlung
unterschieden. Bey den Triolen kann
die Harmonie sich nicht bey der zwey-
ten oder dritten Note verändern; bey
den Tripelnoten hingegen kann jede
Note eine andere Harmonie zum
Grunde haben; sie sind daher auch
schwerer im Vortrag, als die Noten
der Triole, die ganz leicht vorgetra-
gen werden. In zwey- oder mehr-
stimmigen fürnehmlich Clavierstücken
hüet man sich, zwey Noten gegen
eine Triole zu setzen, wie bey a, weil
die gegenseitige Bewegung widrig,
und schwer zu treffen ist: zu den Tri-
pelnoten hingegen können jederzeit
zwey Noten angebracht, und ohne die
geringste Schwierigkeit getroffen wer-
den, wie bey b.



Wollte man auch die erste und dritte Bassnote des ersten Beyspiels durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechszehnthel machen, so trifft die Sechszehntelnote doch nicht auf der letzten Note der Triole, sondern erst nach ihr;



Daber sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.

Man hat in Solosachen noch mehr dergleichen Olen von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführet. Sie erfordern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, von widriger Wirkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben scheinen, da die Triolen und

doch ist diese Zusammensetzung leichter zu treffen und zu verstehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierstücken vor, ob sie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechszehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwey zusammengezogen werden, wie die Achtel im $\frac{6}{8}$ Takt marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zusammengesetzten Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Bassstimme ganz bequem angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht. z. B.

Sextolen hingegen sich leicht in jede Taktbewegung schicken, und wenn sie mit Geschmat und Ueberlegung angebracht werden, dem Gesang ein großes Leben geben.

T r i t o n.

(Musik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F-H Tritonus genennt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinem andern, als

als großen ganzen Tönen wußte, so war das Verhältniß desselben von $\frac{3}{2}$. In dem heutigen System sind die zwey falschen Quinten *C-g und *G-d von diesem Verhältniß, und unser Triton, der aus zwey großen und einem kleinen ganzen Ton zusammengesetzt ist, hat das Verhältniß $\frac{3}{2}$, und ist folglich um $\frac{2}{3}$ tiefer, als der Tritonus der Alten.

Dieses Intervall wurde vor Alters wegen seiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodischen Fortschreitungen gezählet, und an dessen statt mußte allezeit die reine Quarte F-B gesungen werden, wodurch denn auch die wirkliche Einführung des B in der ältern Musik veranlaßet worden. *) Auch in der heutigen Musik gehört sowol der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; außerdem aber, und fürnehmlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrücklichen Stellen ohne Bedenken gesetzt, und sind oft von der größten Kraft und Schönheit in der Melodie.

Der Triton kömmt in allen unsern Durtonleitern von der vierten zur siebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in den verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desselben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäßige Quarte, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener ist ein dissonirendes, diese aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr von einander unterschieden ist, wie an seinem Ort gezeiget worden. **)

*) C. B.

**) C. Quarte; Quinte.

Triumphbogen.

(Baukunst.)

Unter den Ueberbleibseln der ehemaligen römischen Pracht, befinden sich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil sie die Gestalt großer gewölbter Stadthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen gesetzt worden. Sie werden auch Ehrenporten genannt. Man siehet in Rom noch drey Denkmäler dieser Art, die den Kaysern Titus, Septimius Severus und Constantinus zu Ehren gesetzt worden. Sie sind alle drey nach einerley Form; ein sehr großes und hohes Portal, zu dessen beyden Seiten sich noch zwey kleinere befinden. Die vordere und hintere Hauptseiten sind mit Säulen verzieret, die ein vollständiges Gebälke mit darüber gesetzter Attike tragen. Ueber den Bogen und an den Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der großen Thaten, wodurch das Denkmal veranlaßet worden, in Stein ausgehauen.

Es scheint, daß diese prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kayser aufgekomen seyn. Sie gehören überhaupt in die Classe der Denkmäler, von denen wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. In den neuern Zeiten werden dergleichen Ehrenporten bey feyerlichen Einzügen großer Monarchen hie und da nachgeahmet, aber meistens auf eine sehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingerissen. Das große Portal an dem königlichen Schloß in Berlin, ist nach dem Muster des Triumphbogens des Kayser Septimius Severus gebaut.

T r o f e n.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, den eigentlichen metaphorischen Sinn dieses Wortes, wenn

wenn es von Werken des Geschmacks gebraucht wird, zu bestimmen. Es scheint überhaupt einen Mangel ästhetischer Annehmlichkeit eines Gegenstandes auszudrücken. Sehen wir auf die eigentliche Bedeutung zurück, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, so finden wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeigt, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und Thierreiches ein gesundes und wolgefälliges Ansehen bekommen. Eine trokene Pflanze ist zwar keines der ihr zukommenden wesentlichen Theile beraubt, aber der Lebenssaft, daher sie die volle Schönheit der Gestalt und das Gefällige des Ansehens erhalten sollte, fehlt ihr. Hievon scheint die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenständen des Geschmacks gebraucht wird, hergenommen zu seyn.

Hiesem zufolge würde die Trockenheit zwar keinen Mangel des Wesentlichen oder des Nothwendigen; sondern bloß Armuth, oder gänzliche Berohung des Annehmlichen ausdrücken. In der That sagt man von einer Erzählung, sie sey trocken, wenn sie auch bey der genauesten Wichtigkeit des Wesentlichen der Geschichte, bey Anführung der kleinsten Umstände, weder die Phantasie, noch die Empfindung angenehm unterhält; und so wird überhaupt jeder Gegenstand des Geschmacks, der nur dem bloßen Nützlichkeits zeigt, für den stählernen Theil unsrer Vorstellung, oder nichts reizendes hat, trocken genant.

Und hieraus läßt sich unmittelbar abnehmen, daß die Trockenheit in Werken des Geschmacks ein sehr schwerer Fehler sey, weil sie dem Zweck derselben gerade entgegen steht. Um der Annehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trockene besteht, wird ein Gegenstand ästhetisch, oder für die schönen Künste brauchbar,

daher würde das schönste Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trokenen Uebersetzung auf hören, ein Gedicht, ein Werk des Geschmacks zu seyn.

Man verfällt leicht ins Trockene, wenn man bloß mit dem Verstand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Absicht auf strenge Wissenschaft ein glücklicher Schwung des Genies ist, sich immer bloß am Wesentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchsten Deutlichkeit zu entwickeln, wird in schönen Künsten verderblich. In Werken des Geschmacks kommen die Säfte, wodurch sie ihr Ansehen, ihre Annehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glücklicher Mitwirkung der Phantasie und des Herzens her. Wessen Phantasie bey der Arbeit nicht erhitzt ist, oder wenigstens lacht; wessen Herz nicht Wärme dabey fühlt, der läuft Gefahr trocken zu werden. Bey den mühsamen Arbeiten ist man in diesem Falle; deswegen jeder Künstler wolthut, das Werk von der Hand zu legen, so bald ihm die Arbeit mühsam wird. In Werken des Geschmacks alles nach Regeln abpassen, anstatt dem Feuer des Genies zu folgen, macht ebenfalls trocken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meister sind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trockenheit.

T r o p e n .

(Redende Künste.)

Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andre Bedeutungen. †) So wird

†) Verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio, Quintil. VIII. 6.

edicht,
ofenen
cht, ein

rofene,
and ar-
bungs-
Antheil
Absicht
glückt
t, sich
der Bes-
bis zur
twifeln,
verblich.
kommen
Insehen,
re Reil-
lücklicher
und des
affe bey
oder we-
z nicht
uft Ge-
Bey den
t in die
Künstler
Hand zu
it mühe-
des Ge-
abpassen,
s zu fol-
Nur die,
ster sind,
gänzlich
eiden die

ch Ablei-
Denn die
als Ab-
Redensar-
t) So
wird
ppria signi-
tute muta

wird in der Redensart: die ganze Stadt ist bestürzt, das Wort Stadt von seiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und ist in dieser Redensart ein Tropus. Es giebt, wie wir bald sehen werden, sehr viel Arten dieser Ableitung, jede Sprache hat eine unzählige Menge derselben, und sie entstehen aus verschiedenen Ursachen. Eine der gewöhnlichsten ist der Mangel eigentlicher Wörter. Man sagt: dieser Mensch hat eine harte Seele, weil man kein eigentliches Wort hat, dasjenige auszudrücken, was der Tropus hart hier bezeichnet; andre male entstehen sie, weil man in der Eil, und um kurz zu seyn, einen Ausdruck statt einer Umschreibung, oder auch nur, weil er sich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darstellt, gebraucht; wie in den Redensarten: Europa hat mehr Künste, als jeder anderer Welttheil; er führt hundert Pferde an, anstatt hundert gewaffnete Reuter. Gar ofte entstehen die Tropen aus dem Bestreben, nachdrücklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntniß vorzubilden. So sagt man: Er brennt vor Zorn.

Es ließe sich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen besteht, davon aber die meisten ihre tropische Kraft verloren haben, und für die eigentlichen Ausdrücke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen schreiben; wer diese Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandelt sehen will, kann darüber das Werk eines französischen Schriftstellers lesen. *) Wir betrachten sie hier nur in Absicht auf ihre ästhetische Kraft, in so fern sie der Rede eine ästhetische Eigenschaft geben, die Quintilian in angezogener Stelle

*) *Traité des Tropes par Mr. du Marfais.*

Virtutem nennt, und die unser Baumgarten zu sehr eingeschränkt, da er sie unter das ästhetische Lichte setzt. Wir halten uns aber hier nur bey dem Allgemeinen auf; weil wir die Kraft der besondern Gattungen der Tropen, in den jeden besonders gewidmeten Artikel betrachten.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorstellung, die man erweckt will, nicht unmittelbar, sondern vermittelt eines andern erweckt wird. Diese Verwechslung geschieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrückendes Wort hat, oder aus Absichten. Aus Noth nennt man unsichtbare Dinge mit Namen der sichtbaren. So bald man aber dieser Tropen nur in etwas gewohnt wird, so verlieren sie ihre Kraft und sind wie eigentliche Ausdrücke. Bey den Ausdrücken, fassen, sehen, begreifen, sich vorstellen, erörtern, fällt uns gar selten ein, daß sie Tropen sind.

Man kann aus gar vielerley Absichten die Begriffe verwechseln. Entweder scheuet man sich die Sache geradezu zu sagen, weil sie etwas anstößiges oder beleidigendes, oder auch bloß etwas zu rohes hat. Daher entstehen mancherley Tropen. So hält man für anständiger von einem Menschen zu sagen, er habe etwas eilig gelebt, als geradezu zu sagen, er habe sich mancherley den Körper schwächenden Wollüsten ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches sagen, das sich gar nicht sagen ließe. Diejenigen Art Menschen, die ein besondres Studium daraus machen, in dem gesellschaftlichen Leben alles rohe, anstößige, widrige zu vermeiden, die überall Gefälligkeit und Zierlichkeit anzubringen suchen, haben unganz in viel tropische Redensarten, die ihren eigen sind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Gezerre.

Man braucht aber auch Tropen in Absichten, die jenen gerade entgegen gesetzt sind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruck nicht stark, nicht treffend, nicht mahlerisch genug ist; oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darstellt. Im vorübergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleyer bedekt, der das Unangenehme verbirget, und nur das Artige darin sehen läßt; in diesem aber werden sie in ihrer nackenden Gestalt gezeigt; und wo dieses noch nicht genug ist, wird ihnen sogar die Haut noch abgezogen, damit alles und jedes noch deutlicher und treffender möge gesehen werden. Der unmännliche Mensch wird alsdenn zum Bären, der grausame zum Tyger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdrücke bisweilen auch bloß die Absicht, die Vorstellung leichter und sinnlicher zu machen. So sagt man von einem Menschen, der wertheilhafte Verbesserungen seiner Glücksumstände zu hoffen hat, er habe schöne Aussichten.

Aus diesen verschiedenen Absichten entstehen so unzählige Arten der Verwechslung in den Vorstellungen und Ausdrücken, daß es ein kindisches Unternehmen wäre, sie alle herzählen und bestimmen zu wollen. Noch ungerheimer würde es seyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hievon überhaupt mit einigem Nutzen kann gesagt werden, besteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geschmak in dem Gebrauch der Tropen zu lenken.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorstellung, die er unmittelbar erweckt, muß eine andre hervorgebracht werden, so daß die erste einigermaßen das Zeichen der andern ist. Aus dieser Vorstellung lassen sich verschie-

dene nützliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müssen verständlich, auch nicht gar zu weit hergesucht seyn; sie müssen von Dingen hergenommen seyn, die allgemein bekannt sind, nicht aus Gezeuhen einer besondern Lebensart, am allerwenigsten aus solchen, womit allein die geringste Classe der Menschen sich beschäftigt, sondern aus solchen, die etwas schätzbares, etwas edles haben; aus den Wirkungen der Natur, aus Nationalgeschäften, aus allgemeinen menschlichen Verrichtungen, aus Künsten und Wissenschaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Ansehung ihres Gebrauchs muß man auf die Ursache, die sie hervorbringt, sehen. Wie die Noth nirgend ein Gesetz erkennt, so ist es auch hier. Wo sie aus Noth gebraucht werden, da sind sie unvermeidlich, und in diesen Fällen dienen allein die vorübergehenden Anmerkungen. Nur muß man diese Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anstatt der Sache selbst gebrauchen, erweckt in die Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeschmakt werden, wenn man zeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Absicht, so hat man sich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Leppigkeit in ihrem Gebrauch, die im Grunde eine bloß kindische Ziererey ist, in Acht zu nehmen. Alles geradezu zu sagen, ist freylich oft grob, oft anstößig und manchmal beleidigend; aber auch immer viel verblümt zu seyn, alles zu schmücken, oder zu beräuchern, ist vielleicht noch widriger. Wenigstens können männliche, freye Seelen eher die erstere, als diese Ausschweifung vertragen. Es giebt Leute, die so übertrieben zärtlich sind, daß sie bald gar nichts mehr mit ihrem Namen nennen dürfen, Kleinmüthige, kindische, aller Nerven beraubte Seelen, die überall etwas

etwas finden, das ihnen Scheu macht, Sybariten des Geschmacks. Solche Seelen verräth ein ausschweifender Gebrauch schonender Tropen.

Auch in der dritten Absicht muß man sich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Hestigkeit verräth, so wie die vorhergehende zu viel Weichlichkeit anzeigt. So wie ein Mensch, der nichts ohne Fechten mit Händen und Füßen sagen kann, und die Erzählung der gleichgültigsten Dinge mit den seltsamsten Verdrähungen begleitet, abgeschmakt wird, so wird es auch der, welcher beständig in verstärkenden Tropen spricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derselben, sie übertreibt. Man muß hier die besondere Absicht, in welcher man spricht, oder schreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebst dem Charakter der Personen, für welche man schreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelstraße zu wählen im Stande sey.

Auch in der vierten Absicht kann der Gebrauch der Tropen gar sehr übertrieben werden. Dieses scheint besonders seit einigen Jahren in Deutschland aufzukommen, wo zu befürchten ist, daß man, wie ehemals in Griechenland und Rom, auf den ausschweifenden, sophistischen und rhetorischen Geschmak des Schön Schreibens ver falle, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geschehen; jemals die schöne Einfalt der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewissen Gegenden Deutschlands bald keine deutsche Schrift von Geschmak lesen, wo nicht die Tropen, die am sparsamsten als feine Würze sollten gebraucht werden, in der größten Verschwendung vorkommen. Insonderheit scheint man sich in diejenige verliebt zu haben, die von den zeichnenden Künsten hergenommen werden. Man hört von nichts, als von der G

zie, dem Contour, dem Colorit, dem schönen Ideal u. d. gl.

Man muß also nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen sich zu maßigen wissen, sondern auch in der Wahl derselben alles Affektirte, alle Leppigkeit und asiatische Zärtlichkeit vermeiden. Die griechischen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander gesetzt. Nur die vornehmsten Arten machen eine Liste von Namen, die dem guten Geschmak Gefahr drohen. Wir überlassen jedem Liebhaber, der hievon Unterricht haben will, die Mühe, sie bey jenen Schriftstellern nachzusehen. Was von besondern Tropen uns anmerkungswürdig geschehen, ist unter folgenden Artikeln zu finden: Allegorie, Metapher, Spott, Hyperbel, Umschreibung oder Periphrasis.

T r o p f e n .

(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Unterbalken der dorischen Ordnung. Nämlich unter jeden Dreyschluß kommen sechs solche Tropfen in Form abgestufter Kegel, und in eben dieser Ordnung werden sie auch an dem Rinne der Kranzleiste angebracht. *) Es ist blos aus Neigung zum Gewöhnlichen, daß man sie in der Baukunst beybehalten hat, wo sie eben nichts zur Schönheit beytragen. Einige halten sie für Vorstellungen der Tropfen von Pech oder Wachs, welches die alten Baumeister auf die Dreyschlüsse, (die ursprünglich Balkenköpfe waren) geklebet, um sie vor dem Eindringen der Masse zu bewahren; andre halten sie für Köpfe der Zapfen, wodurch die Querbalken an die Unterbalken befestigt worden. Gegenwärtig sind sie in der That nichts.

*) S. Kranzleiste.

nichtsbedeutende Zierrathen, die ein Baumeister ohne Schaden des guten Geschmacks weglassen könnte.

Tropheen.

(Kunst.)

Ursprünglich waren sie von eroberten Waffen zusammengesetzte Denkmäler, die an dem Orte des Sieges gesetzt wurden. Zur Nachahmung derselben hat man hernach in der Kunst allerhand in Holz oder Stein ausgehauene Waffen, als Zierrathen angebracht, und sie entweder in den Säulmauren, oder auf den Gebälken und Gallerien, oder auch an den Wänden und Pfeilern der Gebäude angebracht, wie verschiedentlich an dem berlinischen Arsenal zu sehen. Die Tropheen an den Wänden sind aus Nachahmung einer Gewölbtheit der Römer und vermuthlich auch anderer Völker entstanden; bey denen es bisweilen geschah, daß

ein aus dem Krieg zurückgekommener Bürger die Waffen des von ihm erlegten Feindes an der Außenseite seines Hauses aufgehangen, wo sie nach den Gesetzen, wenn auch ein solches Haus durch Kauf in andre Hände gekommen war, nicht durften weggenommen werden.

Diese Zierrathen sind hernach auf andre Arten nachgeahmt worden, da man sowol in den Außenseiten einiger Gebäude, als inwendig in den Zimmern, andre Sachen, als Jagdgeräthe, musikalische Instrumente, Werkzeuge der Künste und Wissenschaften in wolgezeichneten Gruppen, wie angehängt, anbringt, die bisweilen, wiewol sehr uneigentlich, auch Tropheen genannt werden. Dergleichen sieht man in Berlin an dem Gebäude der Academie der Wissenschaften und der Academie der Künste, wodurch die Bestimmung dieses Gebäudes schon von außenher erkannt wird.

