

## U.

---

### Uebereinanderstellung; Ueberstellung.

(Baukunst.)

In großen und hohen Gebäuden, hauptsächlich bey Thürmen, geschieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderstehenden Geschosse seine eigene Säulen hat. In diesen Fällen hat der Baumeister verschiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzustoßen.

Was zuerst hiebey in die Augen fällt, sind die zwey Grundsätze, auf welche das Wesentliche in der Uebereinanderstellung ankommt. Daß die schwächere Ordnung oben, und die stärkere unten komme, und daß die Säulen gerade übereinanderstehen, so daß die Axen der übereinanderstehenden Säulen in eine einzige senkrechte Linie fallen. Beydes sind nothwendige Regeln, deren Verabsäumung den Geschmak und das Auge beleidigen würde.

Insgemein wird die dorische Ordnung zu unterst gesetzt, darüber die jonische, und wo drey Geschosse sind, über dieser die corinthische oder römische. Auf diese Weise ist die gehörige Abstufung der Stärke und Festigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die starke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberstehenden Säulen nicht mehr sehen könnte. Diesem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die obern Säulen auf zweyter Theil.

eine über dem untern Gebälke weglaufende Plinthe gesetzt werden. Einige Baumeister setzen sie aus eben diesem Grunde auf Säulenstüble. Allein, zu geschweigen, daß sie, weil man die Füße dieser Säulenstüble nicht sehen kann, verstümmelt aussehn, so haben sie noch dieses Nachtheilige, daß dadurch die edle Einfalt zu sehr aufgehoben wird.

Aus der andern Regel folget auch nothwendig, daß die untere Dike des Stammes der Säule, die auf einer andern steht, nicht größer seyn könne, als die obere Dike des Stammes an der darunterstehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geschos seinen Model, der aus dem Model der untersten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme bestimmt werden muß. Wenn also der untere Säulenstamm um  $\frac{1}{2}$  verdünnet oder eingezogen wird, so ist der Model der zweyten Ordnung  $\frac{2}{3}$  dessen, wonach die untere abgemessen ist. Ist noch eine dritte Ordnung über der zweyten, so ist deren Model  $\frac{3}{4}$  dessen, der in der zweyten gebraucht worden, oder  $\frac{1}{2}$  dessen, der zu unterst angenommen worden. \*) Dieses ist schlechterdings nothwendig. Sollte es sich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Absichten zu niedrig würde, so weiß ein verständiger Baumeister sich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer so wesentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anstatt der Plinthe einen hohen gerade durch das ganze Geschos laufenden Fuß anbrin-

\*) S. Model.

kommener  
n ihm er-  
enseite sei-  
so sie nach  
ein solches  
Hände ge-  
ten wegge-

ernach auf  
vorden, da  
iten einiger  
den Zim-  
Jagdgerä-  
nte, Werk-  
ffenschaften  
en, wie an-  
bisweilen,  
auch Ir-  
Dergleichen  
m Gebäude  
chaften und  
e, wodurch  
Gebäudes  
nt wird.

U. Ueber

anbringen, um die Höhe zu erreichen.

Ein Hauptumstand ist hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müssen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, so wird auch die Säulenweite in jedem Geschos anders. Wenn sie z. B. unten 8 Model ist, so ist sie in der nächsten Ordnung 10, und in der dritten  $12\frac{1}{2}$  Model. Dieses kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken- oder Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte hat, den Baumeister in große Verlegenheit setzen; weil auch die Mitte dieser Theile durch alle Geschosse auf einander, und allemal eine auf die Ase der Säulen treffen muß. Daber kommt es, daß auch von guten Baumeistern häufige Fehler, die daher entstehen, nicht vermieden worden sind. Um so viel mehr hat man Ursache, wegen der Ausmessung dieser Theile, die Goldmannische Regeln anzunehmen, welche allen diesen Schwierigkeiten am sichersten abhelfen. \*)

## U e b e r f l u ß.

(Schöne Künste.)

Der Reichthum in Werken der Kunst, der ihrer Wirkung schadet. Es ist eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir wollen dieses besonders auf die Werke der Kunst anwenden, und einigen Künstlern, denen dieses nützlich seyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zusammen häufen könne. Die Künste haben hierin mit den Veranstaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geschmak am Schönen, vor dem gröbern Geschmak, der auf die Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse abzielt. Der Ueberfluß schwächt überall die Annehmlichkeit des Genusses.

\*) S. Ordnung.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse schwerer wird, als die Anschaffung derselben, genießen unstreitig weniger Vergnügen, als die, deren Begierden durch einige Schwierigkeiten sie zu befriedigen gereizt, und deren Geschmak durch Mäßigkeit in seiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben so geht es in Sachen, die bloß auf die feinere Bedürfnisse der Seele abzielen. Was für ein entzückendes Vergnügen ist es nicht, sich der Wollust, der Freundschaft und der Zärtlichkeit zu überlassen, wenn die Gelegenheit dazu etwas selten ist? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man sich in einer guten Gesellschaft befindet, wo Geist, Munterkeit und Vergnügen mit Verstand und Kenntniß herrscht, wenn man sie selten genießt?

Eine reiche Bildergallerie rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit, aber der Geist wird bald durch die Menge der Gegenstände zerstreuet; man hat Mühe, seine Aufmerksamkeit zu sammeln, um das Vergnügen von einem Meisterstück ganz zu genießen. Ein Gemälde von der ersten Art in einem Zimmer, sammelt alle unsre Sinnen zusammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Brust einer Schönen, reizt das Auge ungemein; aber die Menge derselben macht einen Augenblick erstaunt, und verliert bald allen Reiz.

Der Künstler versteht seinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in seinen Werken aufzuhäufen sucht; denn je höher seine Gattung ist, je sparsamer muß es vorkommen. Die fürtrefflichsten Gleichnisse, die häufig sind, verlieren ihre Kraft; in einem Gemälde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu seyn verdient;

im Drama, wo jede Person unsrer ganzen Aufmerksamkeit werth wäre, in einem Tonstück, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdrucks vorgetragen wird, wo jede Figur tief ins Herz dringet, an allen solchen Werken ist ein schädlicher Ueberfluß. Nichts ist fürtrefflicher, als die Metaphern und die starken Gedanken des englischen Dichters Young, aber ihr Ueberfluß macht sie ermüdend und gebiehet Ekel.

Es scheint, als wenn die ersten Kenner, sowol unter den Alten, als unter den Neuern die vornehmsten Werke der Bildhauer mehr bewunderten, als die ersten Werke der Maler. Sollte der Grund hievon in der Sparsamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer ist? Daß die feinsten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Augustus und Ludwigs des XIV vor denen, die unter Trajan und unter Ludwig dem XV erschienen sind, den Vorzug geben, kommt größtentheils daher, daß die Letztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit kluger Sparsamkeit angebracht sind.

Es ist ein ungemein schädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geist und die Empfindung angreifen müsse. Denn dieses ist der gewisste Weg, nur schwach zu rühren. Der Künstler versteht sein Interesse am besten, der jeden großen Eindruck so weit von andern entfernt, daß er Zeit hat, sich völlig dem Gemüthe einzubringen, und sich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk sind, je sparsamer müssen sie vorkommen.

Ist diese Sparsamkeit auch bey der höchsten Schönheit nöthig, so ist sie es noch sehr vielmehr bey Dingen, die bloß als Zierrathen anzusehen sind, wo der Ueberfluß schnellen Ekel gebiehet. Die Anmerkun-

gen, welche wir in dem Artikel über die edle Einfalt vorgetragen, können hieher gezogen werden. Diese ganze Betrachtung aber ist für den deutschen Künstler vorzüglich notwendig; damit er nicht durch den Schein geblendet, die Werke anderer Völker aus dem Zeitpunkt der Ueppigkeit zu Mustern annehme, wie die ersten italienischen Baumeister gethan haben.

## Uebergang.

(Redende Künste.)

Die verschiedenen Arten, wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf dem folgenden, von einem vorgetragenen Punkt auf einen andern übergehen, verdienet in der Theorie der redenden Künste besonders betrachtet zu werden; weil sie sehr viel zur Annehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt beytragen. Dieser Uebergang geschieht entweder unmittelbar, so daß zwey ganz verschiedene Gedanken, ohne etwas dazwischen gefestetes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindesätze und Formeln, wodurch der Grund, oder die Art der Verbindung angezeigt wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzelne Wörter oder Formeln geschehen, was von den römischen Lehrern der Redner transitus, und transitio genennt wird. †) Was die Bindewörter, oder Conjunktionen, in einzelnen Perioden sind, das sind die Uebergangsformeln in Absicht auf die

§ ff 2 ganze

†) Der Verfasser der IV Bücher über die Rhetorik an Herennius, sagt: *Transitio vocatur quæ, cum ostendit breviter, quod dictum sit, proponit item brevi quod sequatur, hoc modo: In patriam cujusmodi fuerit habetis, nunc in parentes qualis extiterit considerate.* Quintilian spricht von den Uebergängen an mehr Orten unter dem Namen transitus.

ganze Rede. „Ohne die Bindewörter, sagt ein großer Kunstrichter, kämen in der Rede nur abgerissene zerstückte Glieder heraus, die nichts festes ausmachen. Die Rede würde, wie eine Liste von gesammelten Ausdrücken und Redensarten aussehen. Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bedingen, entgegen zu setzen, gegen zu halten, zu entwickeln, den Zeitpunkt, die Ursache, den Schluß anzudeuten; die Rede fortzusetzen und abzuführen.“ †) Der historische, der lehrende, der unterhaltende Vortrag, und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verstand, als Einbildungskraft und Empfindung herrscht, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren, und gewiß hängt ein großer Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrag einer ganz strengen Lehrart, wie z. B. in mathematischen und philosophischen Beweisen, ist man sorgfältig, jeden zum Beweis dienenden Satz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen: man findet da immer die Wörter: darum, nun aber, also, deswegen, folglich u. d. gl. Denn da ist es sehr wesentlich, daß der Leser überall den genauesten Zusammenhang aller Sätze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage schicken sich diese Formeln nicht; weil da die Sachen nicht einen wesentlichen, sondern mehr zufälligen Zusammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: hierauf; inzwischen; dessen ungeachtet; nunmehr; darauf u. s. f. Andre Satzungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyrischen Gedicht aber fallen sie fast ganz weg, und der Uebergang geschieht, der Empfindung gemäß, meistentheils unmittelbar. Doch kommen auch da noch

†) Bodmer in den Grundsätzen der deutschen Sprache im VIII Abschnitt.

Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter, (Interjektionen) als der Bindewörter haben.

Man kann überhaupt anmerken, daß die verschiedenen Gemüthsstagen, darin die redende Person sich befindet, auch die Verschiedenheit des Ueberganges natürlicher Weise verursache, und daß deswegen drey verschiedene Satzungen desselben vorkommen müssen, nachdem die Folge der Rede durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung bestimmt wird. In Werken, die bloß auf deutlichen Unterricht gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade einfache Weise den Zusammenhang der Gedanken anzeigen; sie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß sey, der aus dem Vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erweiterung, eine Einschränkung und nähere Bestimmung, ein Gegensatz des vorhergegangenen sey; ob es wesentlich zur Sache diene, oder nur beyläufig angemerkt werde; ob es eine Fortsetzung der vorgetragenen Materie, oder etwas davon verschiedenes sey u. s. w. Kurz, diese Formeln lassen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit sehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein sehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo schon mehr auf Annehmlichkeit, mannichfaltige Befriedigung des Geschmacks gesehen wird, kommen künstliche, dem Geschmak schmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Witze, oder in der Laune des Redenden ihren Ursprung haben. Es giebt zierliche, lustige, satyrische, possirliche und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben so wol, als die Figuren, über die so sehr viel geschrieben worden, verdienten in der Rhetorik betrachtet

trachtet zu werden, da sie gewiß viel zur Vollkommenheit der Schreibart beytragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigten Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendiget sey, und nun etwas neues anfangen. Die Griechen bedienten sich in ihrem lehrenden Vortrag gar ofte der kurzen Formel: so viel hiervon, oder eines diesem ähnlichen Schlusses, und zeigten alsdenn, ohne Umschweif den neuen Punkt an, auf den sie übergiengen. Diese Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen; z. B. Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweyten von dem Ausdruck zu reden. In dem einfachen lehrenden Vortrag dienet dieses zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weise von einem Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beyspiele dienet.

Die epischen Dichter bedienen sich bisweilen sehr feyerlicher Uebergänge, wobey sie wol gar eine neue Anrufung an die Muse thun. Ein merkwürdiges Beyspiel eines solchen höchstpathetischen epischen Ueberganges ist der Anfang des dritten Buchs im verlohrenen Paradies. Diese Art ist sehr schicklich, die Aufmerksamkeit aufs neue zu erwecken, und den Leser in große Erwartung zu setzen; daher fast alle Dichter in der Epopöe sich derselben bedient haben.

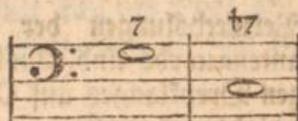
So hingegen sind Uebergänge, die erzwungene, bloß eingebilddete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, sehr frostig und kindisch, welches Quintilian an den rhetorischen Schulübungen seiner Zeit, und am Ovidius tadelt. †)

†) Illa vero frigida et puerilis est in

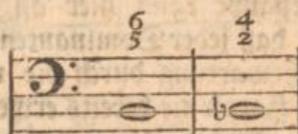
## Uebergehung.

(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in einem Tonstück ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weise, und nach den gewöhnlichen Regeln folgen sollte, übergangen, oder ausgelassen, und an seiner Stelle der, der erst auf ihn folgen sollte, genommen wird. Dieses geschieht hauptsächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolgt, wie in diesem Beyspiele:



oder in der Umkehrung:



da das Gehör nach dem ersten Accord einen Schluß in die Tonica C erwartet. Die große Terz der Dominante G sollte, als Leitton ihren Gang über sich in die Octave der Tonica nehmen. Dieses geschiehet hier nicht; denn diese Terz tritt um einen halben Ton unter sich in die kleine Septime. Hier ist also nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht ersetzt, so daß keine wirkliche Trennung des Zusammenhanges dadurch verursacht, sondern vielmehr die Fortschreitung desto gedrungenener wird.

Auf eine ähnliche Weise werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in umstehendem Beyspiel:

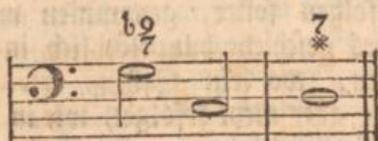
FFF 3

Die

scholis affectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam ubique sententiam — ut Ovidius lascivire in Metamorphosi solet. Inst. L. IV. c. 2.



Die wahren Grundtöne sind hier Dominanten mit dem Sextnonenaccord. Dieser Satz entstehet aus diesem



durch Verwechslungen der beyden Dominantenaccorde und Auslassung des ganzen Dreyklanges auf C, und dieses Grundtones selbst.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, dessen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erweckt worden ist, übergangen, und an seiner Stelle sogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da sie in so enger Verbindung stehen, daß der Zusammenhang durch die Auslassung nicht unterbrochen wird: als worauf es bey der Uebergehung hauptsächlich ankommt. Folgende Beispiele kommen häufig vor, und sind von angenehmer Wirkung:



Bey a ist der Gaccord, und bey b der Eaccord übergangen worden.

## Uebermäßige.

(Musik.)

So werden mit Ausnahme der Terz alle diejenigen Intervalle genannt, welche um einen halben Ton höher

genommen werden, als sie in der Tonleiter des Tones, darin man spielt, liegen; als \*1, die übermäßige Prime, \*2-Secunde, \*4-Quarte, \*5-Quinte, und die in neuern Zeiten angenommene \*6 übermäßige Sexte. Alle dissoniren gegen den Hauptton. Die übermäßige Terz C-\*e, und übermäßige Septime C-\*h sind von keinem strengen Tonlehrer für brauchbar angenommen worden, und daher giebt es auch weder eine durch die Umkehrung der übermäßigen Terz verminderte Sexte, noch eine durch die Umkehrung der vermeynten übermäßigen \*7 verminderte Secunde \*H-c.

Da die übermäßige \*2, \*4, \*5 und \*6 außer der natürlichen Tonleiter liegen, und daher widrige Verhältnisse hervorbringen, so sind sie aus diesem Grunde im Singen sehr schwer zu treffen, und dieserwegen zu setzen verboten; es sey denn, daß man sie als Leitöne in andere Töne der Tonleiter betrachte. In diesem Falle wird das Verbot nicht so streng genommen, daher kann man von C durch dis nach e, durch fis nach g, und von gis nach a gehen.

Aber von C durch \*a nach h kann man schwerlich gehen, und man wird nicht leicht von guten Meistern in der Melodie Beispiele davon antreffen. Man kann auch von C durch gewöhnlicher Weise nicht nach H moll moduliren. Doch kann \*A vor H vorkommen, wenn dieses H die Dominante von E moll ist.

Dergleichen ehebem verbotene Fortschreitungen, z. B. bey der übermäßigen Secunde von C durch \*d nach e, lassen sich dadurch entschuldigen, daß man sie so betrachtet, als wenn man einen Tausch mit einer andern Stimme übernahm. z. B.

Wenn



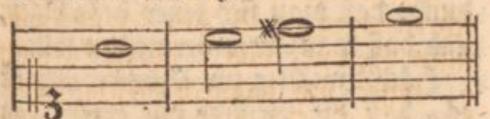
Wenn man sich der übermäßigen Fortschreitungen enthält, und sie nur auf gewisse besondere Fälle spahrt, so kann man außerordentliche Wirkung damit hervorbringen. Im Recitativstyl kommen sie aber häufiger vor, besonders die übermäßige Quarte.

Die ordentliche große Septime ist eben so, wie die übermäßigen Intervalle, im strengen Styl melodisch zu setzen, verboten; ehedem betraf das Verbot auch die große Sexte, die doch gegenwärtig in der Melodie unentbehrlich ist. Man findet alte Lehrbücher, wo unsere große Septime die übermäßige genennet wird.

Weder die übermäßige Quinte, noch die übermäßige Sexte kommen melodisch im Absteigen vor; wol aber im Bass zuweilen die \*5, zumal wenn der Bass nicht gesungen, sondern von Instrumentisten gespielt wird. z. B.



Weil jedes übermäßige Intervall, als ein Leitton anzusehen ist, so folget, daß man nach demselben im Aufsteigen einen halben Ton über sich treten müsse, und im Absteigen einen halben Ton unter sich. z. B.



Der letzte Fall bey + hat nur im Recitativ statt, und ist also so zu verstehen:



### Ueberredung.

( Beredsamkeit. )

Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene setzen wir in dem Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Ueberredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntniß der Wahrheit.

Man kann, ohne sich in tiefe psychologische Betrachtungen einzulassen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menschen sich von jeder Sache, gegen die sie kein Vorurtheil haben, sehr leicht überreden lassen. Wer in Absicht auf die Wahrheit oder Falschheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil ist, kann, wie eine im Gleichgewicht

er Ton  
spielt,  
ge Pri-  
te, \*5-  
Zeiten  
Sexte.  
nupton.  
, und  
von lei-  
brauch-  
id daher  
urch die  
en Terz  
re durch  
en über-  
Secunde

\*4, \*5  
Tonlei-  
ge Ver-  
sind sie  
ngen sehr  
erwegen  
nn, daß  
ere Töne  
n diesem  
so strenge  
in von C  
s nach g,

h kann  
nan wird  
ern in der  
antreffen.  
gewöhnli-  
I moduli-  
vorkom-  
ominante

tene Fort-  
übermäs-  
\*d nach  
huldigen,  
als wenn  
er andern

gewicht stehende Waage, durch jeden scheinbaren Grund überredet werden. Hingegen ist auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sache eingenommen ist, kaum zu überreden. \*) es sey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

Also kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Begräunung aller vorhandenen Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menschen kereden will, an. Ist dieses Haupthinderniß gehoben, so ist das übrige sehr leicht. Das erste, dessen sich ein Redner zu versichern hat, ist die genaue Kenntniß der Meynungen und Vorurtheile seiner Zuhörer, über die Sache, deren er sie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Anordnung für seine Rede machen. Man sieht aber leicht, was für große Kenntniß des Menschen überhaupt, und was für genaue Bekanntschaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfordert werden. Wer nicht in die Gemüther seiner Zuhörer hineinschauen, und mit seinen Blicken so gar in die dunkeln Winkel derselben zu dringen vermag, kann nicht sicher seyn, sie zu überreden. Die scheinbaresten Gründe für eine Sache sind ohne Kraft, so lange das Vorurtheil gegen sie ist.

Nur eine gründliche Psychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile der Menschen erfahren könne, und wie er sie zu heben habe. Mit wenigem läßt sich eine so sehr wichtige und schwere Sache nicht abhandeln: darum können wir uns auch hier in diese Materie nicht einlassen. Wir bemerken nur, daß der Redner sich ein besonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur, und die verschiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die besondere Sinnesart seiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es

\*) Nihil facile persuadetur invictis, Qui ntil. Inst. L. IV. c. 4.

ihm hieran, so ist alle seine Bemühung, zu überreden, vergeblich, es sey denn, daß er ganz freye und uneingenommene Zuhörer habe.

Setzen wir nun voraus, daß die Hindernisse der Ueberredung gehoben sind, so braucht es in der That sehr wenig, die Ueberredung zu bewürken. Dieses kann durch zweyerley Wege geschehen. Der eine geht gerade gegen den Zweck, durch Gründe, die die Sache wahrscheinlich machen. Von den Beweisen, Beweisarten und Beweisgründen haben wir in besondern Artikeln gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweisen, die bloß Ueberredung bewürken sollen, die Hauptsache auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen ankomme. Diese Eigenschaften bedecken das Schwache derselben. Wo man sich einbildet, eine Sache zu sehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Wirklichkeit. Man muß also bey diesen Beweisen mehr auf das Anschauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derselben arbeiten. Gar ofte liegt ein zur Ueberredung schon hinlänglicher Beweis bloß in der Art, wie die Sachen vorgestellt, oder in dem Gesichtspunkt, aus dem sie angesehen werden. „Wenn du auch mit Mühe und Anstrengung etwas gutes und rühmliches thust, (sagte der Philosoph Musonius) so vergehet die Mühe, und das Gute bleibt. Thust du etwas schändliches mit Vergnügen, so ist auch dieses vorübergehend, aber die Schande bleibt.“ \*) Diese Art gute und böse Handlungen anzusehen, führet schon ohne weitem Beweis auf die Ueberredung, daß man sich jener befeisigen, und daß man diese vermeiden soll.

Höchst wichtig zur Ueberredung ist es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuversichtlichkeit, mit Lebhaftig-

\*) S. Gell. Noct. Att. L. XVI. c. 1.

Bemü-  
lich, es  
und un-

daß die  
gehoben  
hat sehr  
würken.  
y Wege  
erade ge-  
; die die  
n. Von  
und Be-  
besondern  
: merken  
n Bewei-  
bewürken  
Klarheit,  
der Vor-  
se Eigen-  
ache der-  
det, eine  
ihlen, da  
erweis ih-  
nuß also  
auf das  
auf das  
arbeiten.  
berredung  
s bloß in  
vorge stellt,  
aus dem  
Wenn du  
ngung et-  
es thust,  
onius) so  
das Gute  
händliches  
uch dieses  
Schande  
e und böse  
hret schon  
ie Ueberre-  
befleißigen,  
den soll.  
redung ist  
einem Ton  
Lebhaftig  
keit

VI. c. 1.

keit und Würde vorgetragen werden. Denn ofte thut dieser das meiste zur Ueberredung. Der große Haufe, so gar schon ein großer Theil derer, die selbst denken, getraut sich selten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuversichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit versichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als wirklich, mit lebendigen Farben geschildert wird.

Ein andrer Weg, zur Ueberredung zu gelangen, besteht darin, daß man die Sache gar nicht beweist, und sich so gar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man setzt stillschweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers sey der Sache günstig, und spricht so davon, als wenn man bloß das, was er selbst davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt seinen Weg zu gehen, und den Redner bloß zur Begleitung bey sich zu haben: und so kann man ihn, da er selbst kein Ziel hat, und bloß dahin zu gehen glaubet, wohin die Phantasie ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man setze, ein Geschichtschreiber erzähle in der Geschichte Peters des I. seine Heyrath mit Catharina. Wann er, ohne die Frage zu berühren, ob es anständig oder nützlich sey, daß ein großer Monarch eine Person von niedrigem Stande zur Gemahlinn nehme, und neben sich auf dem Thron setze, die Sache dem Ansehen nach, bloß historisch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit sich bey der Erzählung verweilet, um den vortreflichen Charakter der Catharine zu schildern, wenn er erzählt, daß dieser Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe u. d. gl.; so wird kein uneingenommener Leser sich leicht unterstehen, von der Sache anders zu urtheilen, und jeder wird stillschweigend aus

diesem Falle sich überhaupt bereden, daß der größte Monarch ohne Verletzung seiner Ehre, ohne Unanständigkeit, aus der niedrigsten Classe seiner Unterthanen sich eine Gemahlin wählen könne.

Würde man aber im Gegentheile die Geschichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV mit der Maintenon so erzählen, daß man die Bestürzung des Hofes lebhaft schilderte; daß man beschriebe, wie der Minister sich dem König zu Füßen wirft, und ihn in pathetischem Tone beschwöret, seinen Thron nicht zu bestreken u. d. gl. so würde bey dem Leser gerade die entgegengesetzte Wirkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts schimpflicheres thun könne, als eine so ungleiche Heyrath einzugehen. So leicht ist es, das Urtheil der Menschen zu lenken, wenn sie noch nicht eingenommen sind.

Es kommt also bey der Ueberredung nicht sowol auf die Wichtigkeit der Beweise, als auf die Lebhaftigkeit, womit sie vorgetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein bloß wahrscheinlicher Beweis auf, und wo diese nicht sind, da läßt man sich auch durch schwache Beweise, durch bloße Versicherungen, und sogar auch ohne diese, durch Erschleichung bereden. Sehr wichtig ist es dabey, daß der Redner die Kunst besitze, dem Zuhörer in seinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es merke, und seinen Verstand durch die Empfindung zu lenken. Er muß schlechterdings wissen, jede Sache in dem seinem Zweck günstigem Lichte vorzustellen, und das Herz dafür zu intresiren. Es muß aber so natürlich, so gar ohne Zwang geschehen, daß der Zuhörer den Gesichtspunkt, aus dem man ihm die Sache sehen läßt, für den eigentlichsten hält, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ton und Ausdruck genau

auf diesen Gesichtspunkt passen. Was in ein günstiges Licht gestellt worden, muß auch mit dem vortheilhaftesten Namen genennt, und mit einnehmendem Ausdruck beschrieben werden: Und was in ein widriges Licht gesetzt worden, muß auch in einem Ausdrücke vorgetragen werden, der ihm angemessen ist. Dieses hat vornehmlich Cicero verstanden, dessen Ausdruck allemal einnehmend, schonend, vergrößernd oder verkleinernd, hart oder sanft ist, nachdem er für, oder gegen eine Sache einzunehmen sucht.

### Uebertrieben.

(Schöne Künste.)

Man übertreibt eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibt oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art, überschreitet und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwider ist. Es wäre eine übertriebene Zumuthung, von einem Menschen so viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leisten im Stande sind; darum wäre es auch übertrieben, wenn man von ihm sagte, er habe so viel Arbeit gethan. Auch das ist übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in solchem Uebermaasse beylegt, daß dadurch die Art derselben geändert, und die Wirkung, die man zu vermehren gesucht hat, dadurch vermindert wird. Man sagt im Sprüchwort: wer zu viel beweist, der beweise gar nichts; und wo des Gewürzes zu viel genommen wird, da wird die Speise dadurch widrig.

Es giebt also zwey Arten des Uebertriebenen; die eine macht den übertriebenen Gegenstand schimärisch, oder unmöglich; die andere verändert seine Art, und benimmt ihm die Wirkung, die man ihm durch Uebertreibung seiner Eigenschaften zu geben gesucht

hat. Beyde Arten sind in Werken des Geschmacks sorgfältig zu vermeiden, weil sie von sehr übler Wirkung sind.

Zu der erstern Art rechnen wir die abentheuerliche gigantische Größe der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt: von der andern Art ist unmäßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Wirkung vielmehr hindernde, als befördernde Anhäufung des Guten und Bösen, des Angenehmen oder Widrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder schwerem Tadel überhäuft wird; so verfehlt das Lob oder die Rüge den Zweck, und anstatt davon gerührt zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt besteht dieses Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zwecks mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschick überladet, daß es entweder zerspringt, oder sonst seine Wirkung verlieret. Mancher will uns vergnügt machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erwecken, und bewirkt nur Abscheu.

Das Uebertriebene der erstern Art, entstehet aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeschrieben sind, nicht zu bemerken im Stand ist, wird von einer lebhaften Phantasie leicht verleitet, ihnen Eigenschaften anzudichten, die das Maas ihrer Kräfte überschreiten. Es ist also fürnehmlich ein Fehler schwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß sie alles über die Maas vergrößern, oder verkleinern; weil sie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit scharfsinnige Köpfe zu diesem Uebertriebenen verleiten. Wenigstens kann man den Corneille, der die Charaktere seiner tragischen Hel-

den sehr oft übertreibt, nicht des Mangels an Einsicht und Scharfsinn beschuldigen: aber der Geschmak seiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich,

Die andere Art des Uebertriebeneu scheint aus Mangel des feineren, oder des richtigen Gefühles zu entstehen. Es giebt Menschen von so schwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenstand in seinen natürlichen Schranken groß oder schön genug ist; sie merken nicht, daß ein Mensch betrübt ist, wenn er nicht kindisch klagt und weint; oder daß er zornig ist, wenn er nicht raset und alles um sich herum zerstöret. Darum übertreiben sie auch alles, wenn sie andre in Empfindung setzen wollen. Ein lautes Geschrey machen, heißt bey ihnen verständlich reden; heulen nennen sie weinen; gewaltsame Sprünge und Gebeyden sind ihnen Tanz. Hingegen ist stille Größe nach ihrem stumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tieffigender Schmerz, Unempfindlichkeit; ein sanftes, aber innigliches Vergnügen, Gleichgültigkeit. In diesem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlet dem Pöbel das feinere Gefühl, das Große, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar ist, zu bemerken. Daher kommt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abscheuliche in Schandthaten, wodurch sie Abscheu erweken, und das Entsetzliche und Gewaltfame in den Unternehmungen, wodurch sie Furcht oder Bewundrung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelten Geschmak und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menschen von stumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernimmt, wenn man nicht übermäßig schreyt; so giebt es auch im Gegentheile solche, die den

blödsichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Diese sind gewohnt, die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles so zu verfeinern, daß es seine natürliche Kraft verlieret. Es geht ihnen, wie den Wollüstlingen, die keinen Geschmak an natürlich wolschmekenden Speisen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, sondern sinnlich entzückt seyn; statt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, sehnen sie sich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen suchen sie alles so sehr zu verfeinern, daß sie nur noch die Quintessenz der Dinge behalten. Daher kommt so viel übertriebener Wiß, so viel übernatürliche Spißsündigkeit der Empfindung, so viel wollüstige Künsteley in Wendung und Ausdruck, so viel sybaritische Schonung, wo das Herz mit einiger Dreistigkeit sollte angegriffen werden.

Am meisten zeigt sich diese übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Musik, besonders in den Opern, wo der einfache das Herz einnehmende Gesang gänzlich verdrängt ist, und einem bloß wollüstigen Künckeln des Gehöres hat weichen müssen. Es scheint, daß mancher Sänger völlig vergessen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu setzen habe, und daß er sein Verdienst darin suche, wie eine Nachtigal zu gurgeln, oder seine Stimme so hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieses ist die schlimmste Art des Uebertriebeneu, weil es den Menschen allmählig des natürlichen Gefühles beraubet, und ihn gewöhnt, gleichsam von Luft zu leben, oder sich von Dünsten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgemein schleicht sich dieses Uebertriebene allmählig ein, nachdem die schönen Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht

reicht haben. Denn die hernach kommenden Künstler suchen alsdenn ihre Vorgänger, die sie auf dem geraden natürlichen Weg des Geschmacks nicht mehr übertreffen können, durch allmähliche Verfeinerung zu übertreffen. Darum ist es eine seltsame Erscheinung in Deutschland, daß sich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äußert, ehe wir die höchste Stufe der Vollkommenheit wirklich erreicht haben. Aber wir sind nicht ohne Hoffnung, daß die Critik sich dem einreißenden Uebel noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg widersetzen werde.

Man erlaubt dem comischen Dichter und dem Schauspieler, und rathet ihnen so gar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauspieler muß allerdings in Stimm und Gebärden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuschauer steht, rechnen; weil diese sein Spiel etwas schwächt. Deswegen thut er wol, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht, und der Zuschauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Gränzen zu weit überschreitet. Der Dichter scheint nur da aus den Schranken heraustraten zu können, wo die Charaktere der Personen und die Handlung selbst etwas matt ist. So hebt das etwas übertriebene der Charaktere in dem Postzug das ganze Stück, das in den bloßen Schranken der Natur wenig reizen würde.

## Ueberzeugung.

(Beredsamkeit.)

Wir sind von der Wahrheit einer Sache nur alsdenn überzeuget, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen statt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewisheiten statt haben; aber entweder zeigen sie sich uns nicht, oder sie sind nicht stark genug,

unsere Meynung, oder unser Urtheil zurückzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entsteht bloß aus dem wirklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders seyn könne, als so, wie wir sie erkennen. Sie wird aber selten anders, als durch strenge, förmliche Vernunftschlüsse bewürkt; es sey denn, daß sie aus Gegeneinanderhaltung bloß zweyer ganz einfachen Begriffe folge, wie die Grundsätze, die man Axiome nennt, als z. B. dieser, daß das Ganze größer ist, als einer seiner Theile. Es gehöret nicht hieher zu zeigen, wie die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen, zu geben seyen. Für den Redner schiken sich die strengen philosophischen Beweise, die in dem wissenschaftlichen Vortrage nöthig sind, nicht. Für seine eigene Ueberzeugung aber muß er sie, wo sie statt haben, zu geben wissen. Nur als Redner muß er sie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewürken, der selbst überzeuget ist. Wir setzen also hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er sie andern mittheilen soll. Ist er durch den mühsamen Weg einer genauen Untersuchung zu der Richtigkeit und Vollständigkeit der Begriffe, so denn zu ihrer deutlichen Entwicklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen; so muß er nun diesen Weg, den er mit vieler Mühe zurückgelegt hat, wie von einer Höhe übersehen; alle seine Krümmungen und steile Sprünge bemerken, um zu erforschen, wie er sie gerade und eben zu machen habe. Denn das, was ihm schwer gewesen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat also der Redner zur Ueberzeugung seiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philosoph geht; beyde geben Beweise, die im Wesentlichen dieselben sind. Was aber der Philosoph allgemein, abstrakt

abstrakt und kurz gedrungen sagt, wird von dem Redner durch besondere klare und leichtfaßliche Vorstellungen dem Anschauen ausführlich vorgebildet. Ein solcher Beweis ist im Grunde nur eine rhetorische Erweiterung eines strengen philosophischen Beweises. Wie der Philosoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und bestimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der besondern Dinge, aus deren Betrachtung sie sinnlich gefaßt werden; so unterscheiden sich beyde in ihren Arten zu beweisen.

Der Redner hat also zur Ueberzeugung seiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philosoph; er muß den Beweis, gerade so wie dieser, erfinden und vortragen: alsdenn aber hat er erst den Text seiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derselben. Nun muß er aus diesem Grundriß ein Gebäude aufführen, dessen Festigkeit und andre nach dem Zweck erforderliche Vollkommenheiten nicht bloß Kenner einsehen, sondern jeder Mensch von gesunder Beurtheilung, ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieses für das Höchste in der Kunst des Redners; weil er hierzu sowohl seine Materie, als das, was zur Kunst der Rede gehört, in einem hohen Grad in seiner Gewalt haben muß.

## Das Uebliche. Costume.

(Schöne Künste.)

Ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, in so fern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer, als Römer, Griechen, als Griechen, gekleidet sind, römische und griechische

Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Uebliche sey dabey beobachtet.

Die Beobachtung des Ueblichen ist bisweilen nothwendig, allezeit aber schicklich. Nothwendig kann sie in Gemälden werden; weil sie ofte das beste Mittel ist, den Inhalt des Stücks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen, und dadurch den Inhalt. Schicklich ist es überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten setzet, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten, oder Orten giebt, die Aufmerksamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig. Unter den Malern hat keiner schwerer dagegen gesündigt, als Paul der Veroneser, der die Jünger Christi allensfalls in Kleidern, die den spätern Mönchsorden eigen sind, vorstellt. Selbst der große Raphael, der sonst in allen Stücken so viel Verstand zeigt, ist nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthischen Säulen ausgeziert ist.

Der Maler ist aber nicht der einzige Künstler, der sich an das Uebliche zu halten hat; sie müssen es alle thun, wo sie Dinge aus der Geschichte fremder Völker vorstellen. Es ist eben so anstößig, wenn die französischen Trauerspieldichter einem König von Sparta oder Mycene den Pomp und die Sprache eines persischen, oder eines heutigen großen Monarchen beylegen, als wenn ein Maler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerspiele ist es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothischen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemah-

linnen

linnen in großen Fischbeinröcken zu sehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantische Genauigkeit empfehlen; denn die Schaubühne hat nicht den Zweck, uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch nicht bis zur Beleidigung übertreten werden; weil in diesem Falle die Zuschauer, die Kenntniß der Sachen haben, in ihrer Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen gestört werden.

Es gehöret aber weitläufige historische Kenntniß dazu, wenn der Künstler das Uebliche überall beobachten soll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntniß der griechischen, römischen und anderer Nationalalterthümer hat sich bereits ziemlich weit in das lesende Publikum ausgebreitet, und es würde gegenwärtig keinen sehr großen Aufwand erfordern, zum Gebrauch der Kunstschulen fast alles zusammen zu bringen, was zum Unterricht in dem Ueblichen der berühmtesten alten Völker erfordert wird.

Der Herr von Hagedorn hat in seinen Betrachtungen über die Mahlerey eine artige Wendung gewählt, seine Gedanken über die Wichtigkeit dieses Punkts an den Tag zu legen, da er den Abschnitt, der davon handelt, Erinnerungen an das Uebliche überschrieben hat. Dadurch scheint er anzuzeigen, daß man dem Künstler hierüber keine strenge Befehle vorschreiben soll. Es ist freylich nicht alles, was zum Ueblichen gehört, gleich wichtig, und man kann dem Künstler darin immer mehr übersehen, als dem Gelehrten, der in einer todten Sprache schreibt, und gegen das Uebliche darin anstößt. Unangenehm muß es aber allemal für Kenner seyn, wenn sie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.

## Uebungen.

(Schöne Künste.)

Sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zweck haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyspielen, daß Uebungen zu bewunderungswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunststücke der Gaukler, der Seiltänzer und Taschenspieler sind bekannte Beweise davon. Daher sagt ein schon altes Sprüchwort, daß Uebung den Meister macht. Fleißige und tägliche Uebungen sind demnach mit dem Studium der Kunst nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künstler werden will. Wie aber zu den Künsten innere und äußere Fertigkeiten erfordert werden, so giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man sich die Fertigkeiten des Geistes und des Herzens, z. B. die Fertigkeit, schnell zu fassen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu übersehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äußere Uebungen der Sinnen und anderer Gliedmaassen des Körpers erlanget man die Fertigkeiten, genau zu sehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfassendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geschickte Hand u. s. f. Es wäre sehr überflüssig hier jeder zu den verschiedenen Künsten nöthigen Fertigkeiten besonders Erwähnung zu thun; die Sachen sind bekannt. Aber wichtig ist es, jungen Künstlern zu sagen, daß das größte Genie zur Kunst die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles selbst es sich zur Regel gemacht, keinen Tag, ohne einige Penselsstriche zu thun, vorbey gehen zu lassen, und daß durchgehends die größten Künstler in jeder Art dieselbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlangt haben.

Ist aber die Uebung selbst für Meister so nothwendig, so mag der Schüler

Schüler und der noch junge Künstler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künstlers muß in der frühesten Jugend, ich möchte bald sagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künsten muß die Hand und das Aug, zur Musik die Finger, oder nach Beschaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künsten der Rede die Werkzeuge der Sprache, und auch das Gehör, zuerst geübet werden. Späther wird man zu vielen Uebungen zu verdroffen, weil das Gemüth schon zu sehr mit andern Gegenständen beschäftigt ist, sie werden schon schwerer, weil die Gliedmaassen schon anfangen, etwas von ihrer Geschmeidigkeit zu verlieren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruck, den jede einzelne Uebung macht, und davon etwas fortdauernd seyn muß, schon etwas von ihrer Lebhaftigkeit zu verlieren, anfängt.

Wichtig ist es dabey, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schwerere steige. Es wäre zu wünschen, daß man für jede Kunst so vollständige und so wol überlegte Anweisung für die ersten Uebungen der Kunst hätte, als die sind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Bey den innern Uebungen muß man bey den sogenannten untern Seelenkräften, dem Gedächtniß, der Einbildungskraft, und der Kraft zu fassen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwickeln, zu beurtheilen u. s. w. durch Uebung anstrengen.

Zu wünschen wäre es, daß einer unsrer besten Psychologen sich die Mühe gäbe, eine allgemeine Aesthetik oder Wissenschaft der Uebungen zur möglichst vollkommenen Entwicklung

der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Denn könnte man daraus auch die besondern Anweisungen zu den innern Uebungen der Künstler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch solche Werke, die Künstler zur Uebung verfertiget haben, Uebungen genannt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil sie im Französischen études genannt werden. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht. Insgemein überrreffen sie in besondern Theilen der Kunst die wirklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bey den Uebungen siehet der Künstler insgemein nur auf das Eine, darin er sich übet, verfährt deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunst gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer sich blos in der Zeichnung des Einzelnen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußersten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich sind, in Verlegenheit gesetzt. So wird der Consequenz, der sich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn er bey der Arbeit auf alles zugleich hätte sehen müssen.

## Umfang.

(Musik.)

Bedeutet den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments, oder einer Stimme, bis zum höchsten. Von dem Umfange des ganzen Tonsystems haben wir am Ende des Artikels System gesprochen. Wichtig ist für den Consequenz die genauere Kenntniß des Umfanges jeder Stimme und jedes Instruments, damit er nichts setze, das sie nicht erreichen können.

Denn

Denn in diesem Falle, der öfters vorkommt, als man denken sollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelnen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spieler nehmen anstatt der ihnen vorgeschriebenen Töne, andere, wodurch die Harmonie verdorben wird. Von dem Umfange der verschiedenen Singestimmen ist am gehörigen Orte gesprochen worden, \*) also ist hier noch der Umfang der vornehmsten Instrumente zu betrachten.

Zuerst vom Waldhorn. Der Umfang dieses Instruments, und seine natürlichen Töne in jeder Höhe desselben, sind vielen Tonsetzern, und so gar manchem Waldhornisten selbst, nicht hinlänglich bekannt. Er ist von fünf vollen Octaven; nämlich von  $\underline{c}$ , (16 Fußton) bis  $\underline{\underline{c}}$  ( $\frac{1}{2}$  Fußton.) Aber die zwischen den beyden äußersten

Gränzen liegenden Töne des Systems, sind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, so wie die Trompeten, die Töne, wo nicht besondere Kunst sie verändert, natürlicher Weise nicht nach unserm diatonischen System, sondern nach der harmonischen Progression der Zahlen, angiebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältniß der Länge der Saiten ausdrückt, und den tiefsten Ton 1 nennt; so verhalten sich die Töne im Aufsteigen, wie die Zahlenprogression 1.  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{7}$  u. s. f., oder nach den Schwingungen der Saiten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. s. f. Man kann sich also die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaßen vorstellen:

$\underline{c}$ .  $\underline{C}$ .  $\underline{G}$ .  $\underline{c}$ .  $\underline{e}$ .  $\underline{g}$ .  $\underline{b}$ .  $\underline{c}$ .  $\underline{d}$ .  $\underline{e}$ .  $\underline{f}$ .  $\underline{g}$ .  $\underline{a}$ .  $\underline{b}$ .  $\underline{h}$ .  $\underline{\underline{c}}$  u. s. f. bis  $\underline{\underline{\underline{c}}}$ .  
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. - - - - 32.

Hiebey müssen wir anmerken, daß die mit \* bezeichneten Töne nicht gerade die sind, die in unserm diatonischen System mit diesen Buchstaben bezeichnet werden, sondern etwas niedriger, oder höher; so daß der Waldhorniste, um die wahren diatonischen Töne  $\underline{b}$ ,  $\underline{f}$ ,  $\underline{a}$ ,  $\underline{b}$ , herauszubringen, sein Instrument im Blasen temperiren muß. Merkwürdig aber ist es, daß in der untersten Octave  $\underline{c}$ - $\underline{C}$ , dem Spieler alle halben Töne unsers zusammengesetzten Systems eben so leicht werden, als in der obersten Octave  $\underline{\underline{c}}$ - $\underline{\underline{c}}$ , da sie in der zweyten  $\underline{C}$ - $\underline{c}$ , nur mit großer Mühe und Kunst herauszubringen sind. Indessen bedient man sich der untersten und obersten Octave in Ripienstimmen nicht, sondern nur für

\*) 6. Stimmen.

Solospieler. Der Tonsetzer thut überhaupt wol, wenn er für die Ripienstimmen dem Waldhorn keine Töne vorschreibt, als die sich von 2 bis 16 in dem vorstehenden Verzeichnisse finden.

Es wird auch nicht überflüssig seyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn seine Töne um eine Octave tiefer angiebt, als der für dieses Instrument gebräuchliche Violinschlüssel sie anzeigt; weil man nicht nöthig gefunden, einen eigenen Schlüssel für das Waldhorn anzunehmen.

Von der Trompete gilt alles, was hier über das Waldhorn angemerkt worden, mit der Einschränkung, daß sie in der Tiefe um eine Octave höher anfängt, und in der Höhe eine Octave mehr hat. Ihr Umfang ist also von  $\underline{C}$  bis  $\underline{\underline{c}}$ , oder in Zahlen von 2 bis 64 nach den Einschränkungen, die wir

wir über die Töne des Waldhornes bemerkt haben.

Der Umfang der Violine ist in der Tiefe vom g ohne Einsetzung einer höhern Applicatur bis ins h. In Ripiensachen gehet man selten über d.

Von Haffe hat man so wol Urrien als Sinfonien, wo er für die erste Violin bis ins e gesetzt hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe vom großen C an, und gehet ohne höhere eingesezte Applicatur bis d oder e. Man findet aber häufig Sachen, in welchen bis g gesetzt ist, so gar von Haffe, welcher doch am allerbequemsten für Ripienstimmen gesetzt hat. Bey diesem Instrument hat man sich vornehmlich in Acht zu nehmen, daß in der ganz untersten tiefsten Octave keine geschwinde Passagen gesetzt werden; weil erstlich bey kleinen Intervallen daraus nur ein undeutliches Poltern wird, zweyten bey weiten die Töne nicht gespannt werden können, besonders Octaven in Sechzehnteilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des Umfanges mit dem Violoncel gemein, nur daß sie um eine Octave höher ist: weil die Mensur des Instruments aber kürzer ist, so fällt auch die Regel weg, Octaven in Menge nach einander zu setzen.



Hierauf

Zweyter Theil.



Der Umfang der Flöte ist von d bis g auch wol bis a: indessen pflegen gute Componisten selten über g zu setzen, besonders in Ripiensachen.

Die Hoboe geht von c bis d in Ripiensachen; Solospieler gehen, wie die Violinisten, viele Töne höher. Das Fagot geht von B bis g, a auch wol b in die Höhe. Der Umfang der Ripiensingstimmen ist schon an andern Orten angezeigt.

### Umkehrung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik verschiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verschiedenen Stellen dieses Werks die Verwechslung eines Accords genannt haben, wird auch Umkehrung desselben genannt. Davon sprechen wir in einem besondern Artikel. \*) 2. Durch die Umkehrung eines Intervalls versteht man die Versetzung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch diese Umkehrung wird die Octave zum Unisonus, die Terz zur Sexte, die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Secunde u. s. f. wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:

\*) S. Verwechslung. Ggg

Hierauf gründen sich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entstehen. \*)

3. Bisweilen werden ganze melodische Sätze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Sätze durch den doppelten Contrapunkt, davon von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. s. f. höher, oder tiefer gesetzt, und also gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel Nachahmung gegebenen Beyspiel\*\*) zu sehen ist, wo die untere Discantstimme des ersten Satzes (a) bey b durch die Umkehrung, oder Versetzung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird: bey c ist die untere Stimme des ersten Satzes um eine Terz erhöht, und bey d durch Heraussetzung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des doppelten Contrapunkts.

4. Einzeln kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Satz auf- oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in diesem Beispiele:



Durch dergleichen Umkehrungen wird fürnehmlich in contrapunktischen Stücken, wo oft nur ein einziger kurzer Satz ausgeführt, oder zu jeder Note des Choralgesanges angebracht wird, Mannichfaltigkeit in der Melodie gebracht, die sonst sehr arm und mager klingen. Sie müssen aber von der

\*) S. Contrapunkt.

\*\*) S. 289.

Art seyn, daß der Gesang dadurch nicht umförmlich werde.

In Singstücken sind dergleichen Umkehrungen, fürnehmlich über die nämlichen Worte, allezeit von schlechtem Erfolg, weil sie eine falsche Declamation der Worte verursachen. Der berühmte Buononcini hat ein Singstück über die Worte: Wer sich selbst erhöht, soll erniedriget, und wer sich selbst erniedriget, soll erhöht werden, gemacht, wo diese Art der Umkehrung des Thema sehr glücklich angebracht ist.

Man findet ganze Stücke von grossen Contrapunktisten, die auf diese leicht angezeigte Art umgekehrt werden können. Diese werden nach den Regeln des doppelt verkehrten Contrapunkts gemacht, die in Marpurgs Abhandlung von der Fuge angezeigt stehen.

## Umriss.

(Zeichnende Künste.)

Die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man dadurch die äußersten Linien bey Zeichnung der menschlichen Gestalt; die den wichtigsten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede besondere Ansicht des Körpers läßt einen besondern Umriss sehen, und in jeder möglichen Ansicht verändert er sich nach der Stellung oder Bewegung der Gliedmaßen. Also kann eine Figur nach unendlich viel verschiedenen Umrissen gezeichnet werden.

Bey jeder Zeichnung des Umrisses ist auf zwey wesentliche Punkte zu sehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umrisses entsteht aus Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzelner Theile. Nämlich, der ganze Umriss besteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmerten und immer

immer in einander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entstehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene sind nicht nur in jedem einzelnen Körper, sondern bey jeder Stellung und Bewegung, sowol in Verhältniß, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart zeigen Umrisse, die ihrer Gattung eigen sind. Ein Kämpfer, der sich täglich in gewaltsamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umrisse, als ein weichlicher und meist stillsitzender Mensch. Dergleichen Veränderungen entstehen auch durch das Temperament und das Alter. Man staunet bey einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten in jedem Falle die Richtigkeit der Umrisse zu treffen.

Ohne sehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nakenden Körpern von allerley Alter und Temperament, ist es unmöglich, einige Fertigkeit in Zeichnung der Umrisse zu erhalten. Und doch wird die ausgebreiteste Kenntniß hierin für tausend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur selbst vor Augen hat. Es ist nöthig, die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu setzen, damit besonders junge Künstler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nakenden müssen die Muskeln des menschlichen Körpers so bekannt seyn, als die Buchstaben des Alphabets dem, der Wörter zu schreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedeckt, giebt eigentlich der menschlichen Figur die Schönheit, in so fern sie von der Richtigkeit der Verhältnisse unabhängig ist. Sie mildert alles Harte

und Steife, bringt alle Linien des Umrisses zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das sanfte Wesen, wodurch die menschliche Gestalt, auch bloß in Absicht auf den Umriss allein, die höchste Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheint die erste nothwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu seyn. Eine einzige unabgebrochene Linie muß die ganze Figur umschließen. In dieser Linie muß nichts gerades seyn; alles muß sich Wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit so sanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehrgekrümmten auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen kommt, so daß das Auge um den ganzen Umriss sanft fortglitschen könne.

Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriss kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den fürtrefflichsten Umriss, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie, nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch fast alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses, wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse, darstellen. So wie die Wörter der Rede, die Redefäße und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen, um wol klingend zu seyn, so muß auch der Umriss Ton und Stimme abändern. Einiges muß sich durch Kühnheit, anderes durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man bloß zu fühlen, nie aber zu erkennen

erkennen, im Stand ist, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beschreiben wollen. Der Künstler übe sein Auge an der Natur, an den besten Antiken, an den Werken des Raphaels, M. Angelo und anderer großer Männer, und lerne zuerst fühlen, denn suche er das, was er fühlt, auszudrücken.

Neue Schwierigkeiten zeigen sich in Absicht auf den Umriss, wenn der Zeichner statt der Reißfeder den Pinsel führet. Da muß er einigermaßen zaubern können, um uns Sachen sehen zu lassen, die nicht da sind. Denn wir sehen Begrenzung, ohne die Gränzen zu sehen. Aber ich enthalte mich von einer Sache zu sprechen, die für die Meister der Kunst selbst zum Theil noch ein Geheimniß ist. Einige Lehren hierüber giebt Leonh. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel seiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Malern wenige in diesem Stücke der Kunst glücklich gewesen. *Extrema corporum facere et desinentis picturæ modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire non debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quæ occultat. Hanc Parrhasio gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripserunt. \**

### Undecime.

(Musik.)

Dieses Intervall ist von der Quarte bloß dem Namen nach unterschieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie ist eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte, und alles, was von dieser in einem eigenen Artikel gesagt worden ist, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwischen der Quarte und der Undecime den Un-

\*) Plin. L. XXXV. c. 10.

terschied machen wollen, daß die erstere consonirend, die andre aber dissonirend sey: aber wir halten es nicht der Mühe werth, dieses zu widerlegen. Der größte Harmoniste J. S. Bach wußte von keiner Undecime, und was ist von einigen so genennet wird, kommt bey ihm nie anders, als unter der Bezeichnung der Quarte 4, vor. Man hat deswegen nie nöthig, dies Intervall mit 11 zu bezeichnen, und findet auch davon bey keinem guten Harmonisten ein Beispiel, außer wenn man der Regularität halber in durchgehenden Notenn folgende Bezeichnungen braucht:

7. 8. 9. 10. 11. 10. u. s. f.  
5. 6. 7. 8. 9. 8.

Aber den Contrapunkt in der Undecime unterscheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quinte und Duodecime. Beyde lassen sich auf zweyerley Art versetzen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.



Der Satz bey a ist bey b in dem Contrapunkt der Quarte versetzt. Diese Versetzung hat ihren Grund darin, daß der erste Satz selbst eine Versetzung aus dem Contrapunkt der Quinte ist, nämlich von folgendem Satz:

dessen



dessen untere Stimme bey b eine Octave höher versetzt ist. So wie das vorhergehende Beyspiel eine Quarte höher versetzt ist, so kann dieses auch eine Quarte tiefer geschehen, auf folgende Art:



der Grund, warum dieses angehe, liegt darin, daß der Contrapunkt A sich in den Contrapunkt der Quinte versetzen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave ist. Wird der Contrapunkt der Quarte des ersten Beyspiels eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer versetzt, so entsteht der Contrapunkt in der Undecime.

**Unharmonisch.**

(Musik.)

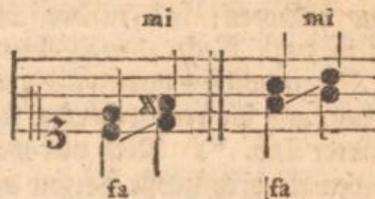
Nennet man diejenigen Fortschreitungen, die aus zwey verschiedenen Sonarten nach einander folgen. Z. B.



Geschiehet die Veränderung mit einem x oder b in einer Stimme, so sind bey den Terzen und Sexten folgende Fortschreitungen gut:



Der Triton wird als eine unharmonische Fortschreitung von allen strengen Tonlehrern verboten;



und sie nennen dieses Mi gegen Fa. \*)

Es ist öfters nicht möglich, dieses zu vermeiden, und man hat so gar Vorfälle, wo zwey Tritons nach einander vorkommen.



Am allerwenigsten gilt dieses Verbot bey Fortschreitungen folgender Art:

G B 3 m

\*) S. Mi Fa.



Nach einem Einschnitte sind die unharmonischen Fortschreitungen erlaubt, wie hier:



und so mit den umgekehrten Sexten

Bei den ganz alten Tonsetzern waren zwey große Terzen nach einander gänzlich verboten; und in der That hatten sie dazu Recht; weil sie nur große Terzen von  $\frac{6}{4}$  hatten, die um  $\frac{1}{8}$  höher, als die reinen Terzen, folglich härter sind. \*) Noch viel weniger gaben sie drey große Terzen nach einander zu.

In neuern Zeiten, da die Terzen  $\frac{4}{3}$  angenommen sind, fällt diese Härte weg, und wird selten als ein übler Quersand betrachtet, zumal wenn bey zwey nach einander folgenden großen Terzen die Fortschreitung in der Tonleiter, nämlich von der Quarte zur Quinte der Tonart geschiehet, als in folgendem Beyspiel in C dur. \*\*)



\*) G. Terz.

\*\*) Man sehe darüber den Artikel Fa.

Zu melodischen unharmonischen Fortschreitungen rechnet man alle übermäßige Intervalle. \*)

## Unterbalken.

(Baukunst.)

Sollte eigentlich Hauptbalken heißen, wie er denn im Französischen wirklich Architrave genennt wird. Er ist der unterste Theil des Gebäudes, oder der Balken, welcher längst über die Säulen oder Pfeiler eines Gebäudes gelegt wird. Er dienet alle in einer Reihe stehende Pfeiler oder Säulen mit einander zu verbinden und denn hauptsächlich zur Unterlage der Querbalken, worauf die Decke des Gebäudes kommt. Also ist er in allen Gebäuden ein ganz wesentliches Glied. Er muß so liegen, daß er nicht über den Schaft der Säule vorstehe. Seine Dike oder Höhe wird von 1 bis  $1\frac{1}{3}$  Model genommen.

Er wird entweder ganz glatt gelassen, wie in den meisten antiken Gebäuden, oder in Bänder abgetheilt. Goldmann setzt allemal einen Ueberschlag auf den Unterbalken und unter dem Ueberschlag einen Riemen in der toscanischen Ordnung, eine Holleiste in der dorischen, in der jonischen eine Kehlleiste, in der römischen eine Kehlleiste und einen Stab, und in der corinthischen eine Holleiste nebst Kehlleisten und Stab. In antiken Gebäuden von feinem Geschmak findet man ihn auch mit in einander geschlungenem Laubwerk verziert. Der dorische Unterbalken hat dieses eigen, daß unter den Trygliphen des Frieses, Tropfen an dem Unterbalken hängen.

Da man jetzt keine große Gebäude mehr von Holz aufführet, so brauchet es bey großen Säulenweiten Kunst, dem Unterbalken die gehörige Stärke zu

\*) G. Uebermäßig.

zu geben, daß er von der darüber liegenden Last nicht eingedrückt werde. Die Alten machten deshalb solche Unterbalken an Haupteingängen, wo die Säulen weit auseinander waren, von gegohnem Erzte. Sie gaben den Unterbalken am Portal des Tempels der Diana zu Ephesus für ein großes Meisterstück aus, wiewol er nur 15 Fuß lang war. An dem Fronton des Louvre in Paris sind die Unterbalken aus einem Stück Stein und 54 Fuß lang.

### Unterhaltende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine förmliche Rede, wobey man keine höhere Absicht hat, als den Zuhörer über einen Gegenstand angenehm zu unterhalten, und wobey Unterricht und Nührung nur beyläufig vorkommen. Wenn es bey dem allgemeinen und höhern Zweck der schönen Künste andern erlaubt ist, bisweilen bloß zu ergötzen, so muß man auch der Beredsamkeit dieses nicht verbieten. Bey der öffentlichen Anwendung der Poesie und der Musik wird gar ofte bloß auf angenehme Unterhaltung gesehen. Diese kann auch die Beredsamkeit verschaffen. Aber in unsern Zeiten sind wenig Länder, wo man für diese Kunst Geschmak genug hat, um sie zu dergleichen öffentlichen Unterhaltungen anzuwenden. In Frankreich machen sich doch viele ein großes Fest daraus, eine bloß unterhaltende academische Rede zu hören. Es scheint auch, daß ehedem in Athen und in Rom manche Rede, ob sie gleich einen andern Zweck zu haben schien, von einem großen Theile der Zuhörer bloß als unterhaltend angehört worden, und es läßt sich nicht zweifeln, daß nicht in den Oden der Alten manche bloß unterhaltende Rede vor großen Versammlungen gehalten worden.

In Deutschland giebt es noch verschiedene Feyerlichkeiten, bey denen eine unterhaltende Rede ein wesentlicher Theil der Feyer seyn sollte. Wären die Veranstaltungen dazu besser, als sie zu seyn pflegen, so könnten sie vortheilhaften Einfluß auf die Beredsamkeit haben. Man ist aber an viel Orten gegen diese Kunst überhaupt so kalt sinnig, daß ein schlechtes Concert weit mehr Zuhörer anlockt, als die beste öffentliche Rede.

Von dem Hauptcharakter der unterhaltenden Rede haben wir bereits anderswo gesprochen. \*) Ihr Stoff bestehet hauptsächlich in Schilderung interessanter Gegenstände, wobey man weder Unterricht oder Belehrung, noch besondere Nührung zum Zweck hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart, Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein bloß angenehmes Schauspiel, ein bloß zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wolredenheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

### Untersatz.

(Baukunst.)

Ein viereckichter Körper, auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesetzt werden, damit sie eine größere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen nach dem Verhältniß der Ordnung, wozu sie gehören, noch nicht hoch genug reichen, und doch anderer Gründe halber der Mordel nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulensfuß durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedekt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Untersatz, oder

§§ 4

durch

\*) S. Rede.

Fort-  
über

heiß-  
sichen  
wird.  
Gebäl-  
längst  
eines  
dient  
Pfeiler  
verbün-  
Unter-  
auf die  
Also  
inz we-  
liegen,  
ist der  
e oder  
del ge-

att ge-  
ken Ge-  
ertheit.  
Ueber-  
d unter  
i in der  
olleiste  
nischen  
en eine  
und in  
ke nebst  
antiken  
ak fin-  
der ge-  
Der  
s eigen,  
es Frie-  
erbalken

Behäude  
braucht  
Kunst,  
Stärke  
zu

durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das erste Mittel, oder den Untersatz. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall  $1\frac{1}{2}$  Model hoch genommen.

### Ut.

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der ionischen, der erste Ton, nach welchen die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Solmisation bey Verfassung eines Tones erfordert, geschiehet. \*) Die Octave

von diesem Ut verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung Ut ist in neuern Zeiten, sowol in Italien, als auch in verschiedenen catholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ut. Allein Ut scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählt zu seyn, damit angehende Sängere alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequemsten auszusprechen sind.

## B.

### Benedische Schule.

Ist von den Schulen der Mahlerey diejenige, die sich durch einen großen Geschmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schwattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Wichtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Mahlerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beschreibt. †) Es dienet auch

denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian ist ohne Wiederrede der erste Meister dieser Schule, und der größte Colorist, der vielleicht jemals gewesen. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stücken den Rubens und den Van Dyk an die Seite setzet, so muß man doch gestehen, daß das Bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erweckt, als das von Van Dyk. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm, aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret, ein anderer großer Mahler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war im Großen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

\*) S. Solmisation.

†) Descrizione di tutte le publiche pitture della citta di Venetia ed isole circonvicine Venet. 1733, 8vo.