

M.

Machtspruch.

(Redende Künste.)

Ein Satz, der sich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch besondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuversichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorstechenden Gedanken *Lichter*, *lumina Orationis*, genannt; die Machtsprüche könnten *Blitze* *fulgura Orationis* genannt werden. Von dieser Art ist der Ausspruch des Stoikers Hierokles: die Wollust für den letzten Endzweck halten, ist eine Lehre für S. = = *) Diese wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epikuräer **) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falschheit und Niederträchtigkeit anschauend erkennen läßt. Von dieser Art ist auch das Wort des Philosophen Bias: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er sich auf der See befand, bey entstandenem Sturm zu beten anfangen, ruft er ihnen zu: Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da seyd. ***)

Der Charakter der Machtsprüche besteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruck verbunden. Sie bewirken ohne Veranstaltung, Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt

*) Ἡδονὴ τέλος πορνῆς δογμα. C. Aul. Gell. Noct. L. IX. c. 5.

**) Der Ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philosoph, der so niedrig nicht dachte, wie seine späteren Nachfolger, die den wahren Geist seiner Lehre nicht zu fassen vermochten.

***) Diog. Laert.

sich dabey so mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchsten und wichtigsten Schönheiten der Beredsamkeit und Dichtkunst, weil sie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrücke machen. Was man erst durch langes Nachdenken würde erkennen, oder nach langem Bestreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plötzlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie sind als kostbare Juwelen anzusehen, sowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchst schätzbar.

Man sieht wol ein, daß nur die größten Geister fähig sind, solche Machtsprüche zu thun; Köpfe denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigsten sittlichen Wahrheiten in der höchsten Klarheit so geläufig worden, daß sie dieselben mit dem vollsten Nachdruck auf die einfachste und kürzeste Art sagen können; Seelen die durch lange Übung ihrer sittlichen Kräfte, sie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern starke Anstrengung kostete.

Wenn der Redner ein Mann von Ansehen ist, für dessen Denkungsart wir zum voraus eingenommen sind, so hat ein Machtspruch, dessen Wahrheit wir nicht einsehen, in seinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker selbst unterstehen sich kaum an den Aussprüchen, die große Männer mit völlig zuversichtlichem und entscheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens, sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann darf nur, um alle seine

ne

ne Zuhörer von einer gewissen Classe plöblich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa so anfänge: Es hat Narren gegeben, die dieses, oder das geglaubt haben; so kann sicher seyn, daß der größte Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Wachtsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesetzt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Wachtsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben, als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

Mahleren. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheineth auf den ersten Blick bloß für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergößen zu arbeiten; aber eine überlegtere Betrachtung zeigt sie uns in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit: noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmücken, die lebhaftesten bunten Muscheln, und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergößen verursachen; denn der Wachsthum der

Zweyter Theil.

Kenntnisse und des Geschmacks ist unbegreiflich langsam. Aber erst nachdem man dieses gemerkt hatte, wurde der erste Keim der Mahleren gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, vermittelst Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen wirklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahleren ein edles und weites Feld zur Übung vor sich: edel, weil sie die allweise und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieser Art unermesslich ist. Noch ist, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der größten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöht worden, ist sie auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles was die so mannichfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch so manchen Reiz, vortheilhaftes in uns wirken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben ausrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügens zu fühlen, die der Mensch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch seine Gemüthsart; sie macht, daß der Saamen des Geschmacks an Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig

N bis

bis zur Stärke einer erwachsenen Pflanze; sogar die ersten Keime des sittlichen Gefühls werden durch sie ausgetrieben. *) Wer wird nicht gestehen, daß die Kunst alle reizenden Scenen der sichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunst von schätzbarem Werth sey? **)

Aber die Mahlerey hat noch etwas größeres in ihrer Natur, als dieses ist: durch Philosophie geleitet, hat sie einen höheren Flug genommen. Sie hat gelernt den Menschen nicht bloß zu ergößen, sondern ihn auch zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erwecken; das Feuer der Tugend in ihm anzuzulammen, und die Schrecknisse des Lasters ihm zur Warnung empfinden zu lassen. Aristoteles hat schon angemerkt, ***) daß es Gemälde gebe, die eben so kräftig sind einem lasterhaften Menschen in sich gehen zu machen, als die moralischen Lehren des Weltweisen, und Gregorius von Nazianz erwähnt in einem seiner Gedichte eines wirklichen Beyspieles hievon. Eine höchst wunderbare Wirkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menschliche Genie in seiner höchsten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerst aufgelöst hätte. Sie ist es, die uns denkende, innerlich und unsichtbar handelnde, nach Gutem und Bösen strebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Wesen, sichtbar gemacht hat. Denn der menschliche Körper ist nach seiner äußern Gestalt im Grunde nichts anders, als seine

*) S. Künste, nicht weit vom Anfange des Artikels S. 56.

**) Man sehe auch den Artikel Landschaft.

***) Polit. L. V.

sichtbare Seele mit allen ihren Eigenschaften. *) Sanft und liebenswürdig ist eine wolgeschaffene weibliche Seele, stark, unternehmend und verständig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böse Eigenschaft in der Seele, die wir nicht durch Gestalt und Farbe des Körpers fühlen. Also kann der Mahler so gut die höhere, unsichtbare, sittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredsamkeit und Dichtkunst thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geist, nur das Kräftigste und Fühlbarste davon sehen; aber mit desto mehr Nachdruck. Der liebenswürdige Blick eines sanften, der wilde Blick eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zustand der Seele, die durch diese Blicke sich zeigen, in der lebhaften Ode lesen würden. Dieses fühlt jeder Mensch. Ein Blindgeborener wird gewiß nie so schnell die Wirkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigsten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die stärkste Drohung durch Worte, nie so schnell noch so lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blick des Auges von einem drohenden Gesichte. Und eben dieses läßt sich von jeder Empfindung behaupten. Was also die Mahlerey in den Vorstellungen aus der sittlichen Welt an Ausdahnung gegen die redenden Künste verliert, das gewinnt sie an Kraft, die die Kraft der Rede weit übertrifft. Der Musik steht sie an Lebhaftigkeit der Wirkungen nach, **) aber unendlich

*) S. Schönheit.

**) S. Künste gegen das Ende des Artikels.

endli
dabn
D
und
uns
wend
kann
Geni
re sel
zende
mora
Kunf
ihrer

Zu
angez
gen
zustel
unstre
net.

schäff
der
gen
beson
chen.

A
schen
zu ve
sichte
bloße
Haupt
schon
Wert
theilh
könne
sen
Wert
sehen

Rührt
die
den
S

werke
ren
imme
dem
Reich
nicht

*)
?)

endlich übertrifft sie dieselbe an Ausdahnung ihrer Vorstellungen.

Diese Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Malerey, leitet uns natürlich auf Erwekung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künstlers leitet. Es wäre sehr zu bedauern, wenn eine so reizende und zugleich mit so lebhafter moralischer Kraft reichlich versehene Kunst nicht in dem ganzen Umfang ihrer Wirkung angewendet würde.

Zuerst dienet sie also, wie bereits angezeigt worden, die mannichfaltigen Scenen der leblosen Natur vorzustellen, die in mehrern Absichten unsre ganze Aufmerksamkeit verdienen. Dieses ist vorzüglich das Geschäft des Landschaftmalers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen seiner Arbeit haben wir in einem besondern Artikel ausführlich gesprochen. *)

Auch die durch den Fleiß der Menschen verschönerte Natur ist hier nicht zu vergessen. Landschaften mit Aussichten auf schöne Gebäude, auch wol bloße Prospekte, da die Gebäude die Hauptsache ausmachen. Wir haben schon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunst eben den vortheilhaftesten Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der leblosen Natur hat. **) Wer kann die Werke eines Canaletto in Dresden sehen, ohne beynabe alle die sanften Nührungen dabey zu fühlen, die uns die Aussichten auf die Natur empfinden lassen?

Selbst die einzelen kleineren Kunstwerke der Natur, die Blumen, in ihren so unendlich mannichfaltigen und immer ergögenden Gestalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, sind ein nicht unschätzbare Gegenstand des

Geschmacks, der allemal dabey gewinnet. Da es nicht möglich ist, ohne beträchtlichen Aufwand, der selbst das Vermögen der meisten Reichen übersteiget, diesen angenehmen Theil der irdischen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu sammeln, und in Natur zu besitzen; so muß die Kunst des Malers darin uns zu Hülfe kommen, und diese Gattung des Reichthums der Natur uns genießen lassen.

Diese Anmerkungen sind ohne Einschränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um so viel mehr, da diese schon von einer etwas höhern Art sind, weil sie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil sich bey dem beträchtlichsten Theile derselben bereits ein innerer sittlicher Charakter in der äußern Form zeigt. Man muß gar sehr der feinern Empfindungen beraubt seyn, wenn man auf diesen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Interesse sehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, sowol ergögende, als sonst sehr vortheilhafte Nührungen dabey empfindet. Darum soll die Kunst des Malers uns auch zur genauen Betrachtung dieser Gegenstände locken.

Es ließe sich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorstellungen in gewissem Sinne noch unentbehrlicher seyen, als Gemälde von historisch sittlichem Inhalt. Dieses Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weise, nämlich durch das Schauspiel kann ersetzt werden, da er in Absicht auf jene Gegenstände durch nichts zu ersetzen ist. Wenn es also nützlich ist, wie daran nicht kann gezweifelt werden, daß der Mensch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur so viel kenne, als möglich ist, so muß die

*) S. Landschaft.

**) S. Baukunst.

Mahlercy zu diesem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verschiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigsten Aufwand erfordert, ist die, welche erst seit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pensels und des Grabstichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl sehr schätzbarer Werke, darin auf diese Art das Merkwürdigste aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgestellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landschaften zu machen. *) Ich wünschte sehr, daß ein Künstler in Dresden auf eben diese Weise den ansehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Prospekte des Canaletto herausgäbe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der ist so durchgehends in den Pallästen der Großen herrschende Geschmack durch goldene, bloß durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was sieht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des ist herrschenden Geschmacks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewunderungswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläufiger Palläste könnten ausgeschmückt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte, so erweket dieses in meiner Phantasie das Bild irgend ei-

*) Man sehe in dem Artikel Landschaft S. 116. die Anmerkung.

ner barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geziert glaubt, wenn Nase, Ohren, und Stirne mit strotzenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Bei dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die leblose Natur schildernde Mahlercy, ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einsieht, daß durch das Kunst- und Geschmakreiche der Opern-Decorationen der Geschmack des Volks erhöht und verfeinert werden kann; der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Classe der gemeinsten Bürger oft mehr wahrer Geschmack angetroffen wird; als in manchem andern Land unter den vornehmsten. *)

Das, was hier von der Anwendung der Mahlercy gesagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen kostbaren Veranstaltungen glücklich seyn. Wir dringen bloß darauf, daß diese, so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberflusses sind, und wirklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, besser recht gebraucht und von wahrem und großem Geschmack geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es allerdings wichtig, daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

*) S. Oper.

Aber noch höher erhebt sich die Malerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Maler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um den Rang streiten. Wir können die malerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Also: gerade zum Zweck.

Die gemeinste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemälde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel *) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der wirklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physiognomist findet hier reichen Stoff, um seine Kenntnisse zu erweitern.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzelner Menschen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeschlagen haben. **) Aber es erfordert schon einen grössern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Wirkung seyn. Es dienet zu Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charakter. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind; dienet es zu Erhebung des Gemü-

thes. *) Hieher gehören endlich auch einzelne allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

Hierauf folget das Gemähl, welches wir die Moral nennen: **) es ist mehr unterrichtend als rührend, und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeigt worden. Nach dieser Gattung kommt die eigenliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt worden. ***) Hier wird die sittliche Natur in voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die schwerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden. †)

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Malerey gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäftigt, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der sittlichen Malerey zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Weise vortheilhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen wirken könne. Da der Maler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des sittlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten, nachdrücklich vorstellen kann; so darf er, um sehr nützlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterstützung der Religion und des patriotischen

*) S. Statue.

**) S. Moral.

***) Artikel Historie.

†) S. Allegorie S. 45. f. f.

*) S. Portrait.

**) Artikel Historie S. 725.

tischen Eifers sehr dienlich seyen; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemälde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeinsten Volke findet man sie, wiewol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrifft, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt: und doch sind sie auch in dieser Verdorbenheit nicht ohne Wirkung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth bloß von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeigt; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Verunzierungen befreyt erblicken würde? Selbst das bloß reine, wahre historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände unter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Maler ermuntern, dergleichen nützliche Gemälde aus der sittlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmat zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punkts halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt; so

wäre es überflüssig, hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennt wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Racheiferung auf das Vollkommenste gemahlt seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrücken noch mehr Nachdruck gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich hier in der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brücke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellet. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstützenden Pfeilern, ein Gemälde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen, auf diesen Gemälden erblickte.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Malers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zweck komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemälde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffes; 2. auf eine geschickte Anordnung desselben; 3. auf richtige Zeichnung; und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenschaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieses sind gerade die vier Punkte,

Punkte, die der Herr von Lagedorn in der Ordnung, wie sie hier stehen, in seinem fürtrefflichen Werk über die Mahlercy, sehr umständlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derselben eigene Artikel gewiedmet. Also bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähltes überhaupt von diesen vier Punkten abhängt. Das in seiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geist oder Herzen interessanten Gegenstand so vorstellen, daß er nach Maaßgebung seiner Art, die bestmögliche Wirkung thue. Dieses geschieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähltes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig übersehen und seine Art genau erkennen kann; wenn dieses Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruck auf den Geist, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verstärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geschickte Erfindung kann das Ganze nicht interessant seyn. Ich besinne mich irgendwo ein Stük gesehen zu haben, darin nichts, als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen, aber mit so wunderbarer Kunst vorgestellt war, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Rubens für den Urheber desselben hielte. Warum soll man doch ein solches Stük mit dem Namen eines Gemähltes beehren? Wenigstens wird doch Niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmacks sey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in seiner Werkstatt habe, so wie man bey allen, die die zeichnenden Künste üben, Bruchstücke von Statuen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen sieht.

Von den verschiedenen Gattungen des interessanten mahlerischen Stoffes ist bereits hinlänglich gesprochen worden. Auch ist anderswo angemerkt, *) was der Mahler, so wie jeder anderer Künstler wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber besonders, als ein Mahler wählen, und dabey voraussehen, ob der Gegenstand fähig ist, wie es die besonderen Bedürfnisse seiner Kunst erfordern, behandelt zu werden; ob er z. B. sich so anordnen lasse, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das sich dem Auge gefällig darstellt, könne übersehen werden; ob alles, was dazu gehört, so wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geist immer befriediget werde. Es können sowol in der leblosen Natur, als in den Handlungen der Menschen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter sehr vortheilhaft brauchen könnte, die sich aber für den Mahler gar nicht schiken; weil er alles aus einem einzigen Gesichtspunkt übersehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblick vorstellen kann. Also gehören zur Wahl nicht nur Geschmak und Verstand, sondern Einsichten in das Besondere der Kunst. Wie bisweilen die fürtrefflichste Ode für die Musik ein schlechter Stoff seyn kann, weil sie schlechterdings nicht nach den Regeln dieser Kunst kann behandelt werden; so geht es auch hier.

Durch die geschickte Anordnung wird das Gemählde nicht nur zu einem vollständigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgeordneten Gegenstand, den man an sich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig fassen und betrach-

N 4

*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

ten kann; *) sondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form; eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Gestalt, die das, was sein Wesen bestimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterscheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenstand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewirkt, was sie wirken soll. Durch sie kommt also der Geist und die vornehmste Kraft in das Gemälde. Denn hauptsächlich wirken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantasie geschaffenen körperlichen Gegenstände, durch ihre Form. Auch kommt hauptsächlich von der Zeichnung die wunderbare Wirkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre, als sehr entfernt erblicken. Daß die größte Kraft des Gemäldes von der Zeichnung abhänge, wird an seinem Orte umständlich gezeigt werden. **) Die Phantasie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferstiche fehlen, als sie im Stand ist, die Zeichnung, wo sie im Gemälde fehlet, zu ergänzen. Selbst die Landschaft kann bloß durch Zeichnung von der höchsten Richtigkeit, so wahr und so natürlich geschildert werden, daß wir eine wirkliche Aussicht in der Natur zu sehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in seinem ganzen Umfange genommen, dem Gemälde die letzte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuschung des Auges, das nunmehr das Gemälde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That ist, sondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein wirkliches Land, und lebende Menschen vor sich zu sehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Far-

*) S. Ganz.

**) S. Zeichnung.

ben aber wird das Auge auf das Angenehmste gerühret, daß es sich mit Lust mit Betrachtung des Gegenstandes beschäftigt.

Dieses sind also die Talente und Künste, wodurch das Gemälde zu einem vielwirkenden Werk des Geschmacks gemacht wird. Nun bleibt uns zur vollständigen Beschreibung dieser schönen Kunst noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Maler den gewählten Gegenstand vermittelst der vier beschriebenen Arbeiten im Gemälde zur Wirklichkeit bringet. Denn es ist auf gar vielerley Weise möglich, denselben Gegenstand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmste gehalten; wir haben ihr Verfahren besonders beschrieben. *) Nach diesem kommen die verschiedenen Arten mit Wasserfarben zu mahlen, vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf frischen Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden, ***) oder auf trockene Mauern; auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine besondere Art ganz kleine Gemälde mit Wasserfarben zu mahlen, wird Miniatur genennet. †) Eine dritte Art ist die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encaustischen Malerey gegeben. ††) Die vierte bedienet sich trockener Farben, und ist unter dem Namen Pastel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von seinem zerriebenen Glas, auf einem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn

*) S. Oelfarbmahler.

**) S. Wasserfarben.

***) S. Fresko.

†) S. Miniatur.

††) S. Encaustisch.

†††) S. Pastel.

wenn das Gemählde fertig ist, so wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieses ist die Schmelzmahlerey, *) oder das Emailliren. Die sechste Art ist das Mosaische, oder Musaische, **) nach welcher durch Nebeneinandersetzung unzähliger kleiner Stücke von gefärbtem Glas, das Gemählde herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey, ***) die auf die Fenster, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, sehr gewöhnlich, ist aber gegenwärtig beynabe völlig abgekommen. Zu allen diesen Arten kann man die hinzusetzen, da mittelst gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andere Gewandstoffen eingestift, oder eingewürkt werden, worunter die so genannten Challots, wo das Gemählde in eine Art Sammet eingewürkt ist, wie auch die so genannten Haute- und Basse-Lisses die Merkwürdigsten sind. Diese so vielfältigen Arten zu mahlen beweisen, wie herrschend der Geschmak an der Mahlerey zu allen Zeiten gewesen, da man so mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, sie auf alle mögliche Weise überall anzubringen.

Von dem Ursprunge dieser Kunst läßt sich, wie von den ersten Anfängen der andern schönen Künste nichts gewisses sagen. Die Mahlerey scheint nicht so unmittelbar von leidenschaftlichen Empfindungen entstanden zu seyn, als die Musik, der Tanz und die Dichtkunst; doch hat sie ebenfalls einen allen Menschen gemeinen und angeborenen Trieb, die Reizung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Ansehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte schon

*) S. Schmelzmahlerey.

**) S. Mosaisch.

***) S. Glasmahlerey.

Ueberlegung zu diesem Gang zur Verschönerung hinzukommen. Es ist also nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, so wie Musik und Dichtkunst, schon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen sey. Zeichnung scheint aus dem Schnitzen der Bilder entstanden zu seyn. Da sich die Menschen überall gleichen, und wir noch ist sehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthschaften, mit Schnitzwerk verzieren, so mag es auch ehedem gewesen seyn. Daher mag der noch sehr rohe Mensch auf den Einfall gekommen seyn, auch auf die hölzernen Wände seiner Hütte Figuren einzuschneiden. Wie aus diesem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verschönerung der Dinge die verschiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entstanden seyen, läßt sich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, ist leicht zu erklären. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben, und suchen bey dem ersten Aufkeimen des Geschmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen schöne Farben zu geben. Die Säfte verschiedener Pflanzen boten sich zuerst dazu dar, und es war ganz natürlich, diese beyden Arten der Verschönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf diese Weise kann man auf die Spuhr kommen, wie der erste Keim der Mahlerey entstanden ist. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunst eine etwas ausgebildete Gestalt bekam. Von den bloß groben Umrissen und dem Aufstreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollständigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung; bis auf die sehr feine Entdeckung, daß durch genaue Abstufung

von Licht und Schatten, auch die Rundung der Körper, durch die Mitzelfarben endlich ihr ganzes Ansehen könne nachgeahmt werden, war ein sehr langer und schwerer Weg zurück zu legen. Ein nicht minder langer nur vom Genie zu entdeckender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunst einzelne sichtbare Gegenstände nachzuahmen, nach und nach die Beredlung und Erhöhung zu geben, wodurch sie zu einem so vollkommenen Mittel worden ist, so mannichfaltig ergötzende, den Geschmack und die Empfindung erhöhende Vorstellungen, dem Auge darzustellen.

Wenn wir den Griechen glauben, so ist von allen diesen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; sie nennen den, der zuerst versucht hat, Umrisse zu zeichnen; den, der zuerst erfunden hat, Farben zu mischen; den, der zuerst mehrere Farben zu einem Gemälde gebraucht, der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verschiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrückt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt, *) wie wenig diesem Vorgehen zu trauen, und wie zuverlässig falsch das meiste davon sey.

Wahrscheinlich ist es, daß die ersten Gemälde, die einigermaßen diesen Namen verdienen, nicht Werke des Pinsels, sondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zusammengesetzte Werke gewesen, und daß von gestifteten, gewürkten oder mosaïschen Malereyen, die andern Arten der Gemälde entstanden seyen. **) Die Babylonier aber haben unstreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapestien gehabt, in welcher Arbeit sie vor

*) E. Künste.

**) E. Mosaïsch.

andern Völkern berühmt waren. *) Und die Griechen können nicht in Abrede seyn, daß nicht die Phrygier eher als sie gestiftet haben. **)

Darum bleibet aber diesem geistreichen an Genie und Geschmack allen Nationen übertreffendem Volke, noch genug Verdienst um die Malerey übrig. Denn unstreitig haben alle Theile derselben, sowol was das Mechanische der Ausführung, als was den Geschmack, den Geist und die Anwendung der Kunst betrifft, von den Griechen die höchste Vollkommenheit bekommen, und sie sind hiertu die Lehrmeister aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muster aller spätern Werke der Malerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, scheint die Malerey wenigstens unter den griechischen Colonien in Asien eine ziemlich reife Gestalt erlangt zu haben, da man schon damals hat unternehmen können, Gemälde von historischem Inhalt auf Gewänder zu stiften, wie wir von diesem Vater der griechischen Dichtkunst lernen: und schon von der Zeit des ersten persischen Krieges ist sie so weit gebracht gewesen, daß große historische Gemälde etwas gemeines und gangbares müssen gewesen seyn, da die Athenienser schon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurde, die marathonische Schlacht haben abmalen lassen. Aber es wäre hier zu weitläufig, dem allmählichen Wachsthum der Kunst, so weit es sich thun läßt, nachzuspühren. Wer Lust hat dieses zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Malerey der Alten die meisten Quellen, woraus Nachrichten zu schöpfen sind, kennen lernen; Plinius aber, und

*) Colores diversos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

**) Plin. L. VIII. c. 49.

von unsern einheimischen Kunstgeschichtschreibern Winkelmann, werden ihm verschiedene merkwürdige Epochen der Kunst an die Hand geben. Auch wird er sowol aus diesen Schriftstellern, als aus den in Kupfer gestochenen Gemälden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull, *) aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat stechen lassen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdeckt worden und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat, **) erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunst gebracht haben.

Man muß ihnen die höchste Wichtigkeit und den vollkommensten Ausdruck der Zeichnung zugestehen; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppierung, besonders in der perspektivischen Zeichnung glaubet man durchgehends, und wie es scheint, nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemälden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemäldes gut

in das Auge falle, als darauf, daß jede einzelne Figur redend sey. Gar ofte sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistentheils mit Wasserfarben mahlten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie ist in der Oelmahlerey sind. Daher konnten freylich ihre Gemälde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligsten Harmonie, dem verflorenen und geschmolzenen der Oelfarben entsethet, nicht haben. Man hat einige Mühe, sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenannten Helldunkeln, das in den Gemälden der Alten ist, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemälde etliche Jahrhunderte, nach dem sie verfertigt worden, noch die Bewundrung der Römer gewesen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgebläht sind. *) Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermahlen, wie noch ist geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemälde vom Jalsus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Mahlerey der Ausschlag doch wol den Neuern günstig seyn, ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

III

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, ist nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead besaß, und die ehedem dem Cardinal Masimi gehört hatten. Dieser soll sie aus einer altern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des Escurials aufbehalten worden, haben copiren lassen.

*) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? de Orat. III.

In Ansehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von dem kleinern Spielen der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemälde, haben sie eben so große Mannichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unsre Künstler. Carriaturen und Bärlesken, die die Griechen Gryllen nannten, *) Blumenfrucht- und Thierstücke, Landschaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als ist geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geschieht; selbst ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encaustische sich schickte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahlereyen, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre itzige Staseleygemälde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland scheint die Kunst erst um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemälden Haltung gegeben: **) und Plinius sagt ausdrücklich, daß zu seiner Zeit kein Gemälde eines ältern Meisters der Kenner Auge auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestätigt. ***) Aber noch lange sollen die

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

**) S. Plutarch. in der Abhandlung, ob die Athenienier im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

***) Instir. Ov. L. XII. c. 10.

griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlanglich sind; *) Aber wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit, diese Verschiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben. **)

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe, auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ist, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheint, daß Timomachus, der verschiedenes für diesen Diktator gemahlt hat, den besten unter den alten Maltern wenig nachgegeben habe. ***) Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst. †)

Wie weit die alten Hetrusker die Kunst des Malrens getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den hetruskischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabey nachdrücklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieser Nation sind wir in völliger Unge-
wissenheit.

Unter den spätern Kaisern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde so barbarisch, als die Sitten. Es
blie-

*) S. Farbe.

**) Zeuxim Polygnorum et Timantam et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

***) Man sehe hiervon Junium im Catalogo Pis.

†) Hactenus dictum sit de dignitate artis Imperientis. L. XXXV. c. 5.

blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantino-
pel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden, und blieb viel Jahrhunderte durch in dem Zustand der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerstand, wie die encaustische Mahlerey, in den mittlern Zeiten selbst bey den Pommer-
schen Wenden angetroffen worden. *) Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemälde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemälde nach Cartons, welche aus Constantino-
pel gekommen, gefertigt worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmack und das Hohe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des XV Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die Welschen Schriftsteller von Wiederaufhebung der Mahlerey im XIII und XIV Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr Giotto und Ciambue waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten und in allen gesitteteren Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind Leonardo da Vinci und Michel Angelo, auf die aber Titian, Corregio und Raphael bald folgten. Nur verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden. **)

Sonderbar ist es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst am Ende des XV und Anfange des XVI Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seitdem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeifert haben diese Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfordert, gesprochen haben. *) Man kann sagen, daß die Neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere: darin war Raphael der erste Meister, und nach ihm besonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen: hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkte den größten Verdienst. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Mahler hierinn das meiste gethan.

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künste in der Anmerkung S. 67. angezogene Schriftsteller.

**) S. Oelfarben.

*) S. Schulen.

M a h l e r e y.

(Redende Künste; Musik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, sondern auch bloß für die Einbildungskraft und sogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieses die Tonsetzer. Der Dichter kann sichtbare Gegenstände so schildern, daß wir sie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieser Mahlerey ist bereits anderswo besonders gesprochen worden. *) Die Mahlereyen der Musik, in welche sich einige Tonsetzer sehr unzeitig verliebt zu haben scheinen, sondern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch schon in einem besondern Artikel berührt haben. **) Der eigentlich für die Musik dienende Stoff ist leidenschaftliche Empfindung. ***) Doch geht es auch wol an, daß sie bloße Charakter schildert, in so fern diese sich in Ton und Bewegung zeigen, daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzelne Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsetzer, besonders Couperin, geschildert, und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierstücke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glücklich ausgedrückt hat. Es geht auch an Mahlereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche, die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemütthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur

*) S. Gemählde S. 664.

**) S. Gemählde S. 607 f.

***) S. Musik; Gesang.

Begleiterin hat, die uns das Gemählde, dessen Wirkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorstellt.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar ofte in den so genannten Ariën geschieht, auch durch Musik auszudrücken; selbst da, wo der Eindruck derselben, dem wahren, durch das ganze Stück herrschenden Ausdruck schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsetzer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich ofte in der angenehmsten Gemüthsstimmung eines Sturms, der ihn ehemals beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsetzer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsetzer uns körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben; so wie man bisweilen sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stück, bloß um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsetzer muß sich schlechterdings dergleichen Kinderereyen enthalten, es sey denn, da wo er wirklich poßirlich seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern bloß für das Herz arbeitet.

M a n i e r.

(Zeichnende Künste.)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner

ner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird, so hat auch jeder zeichnende Künstler seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennt.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrücken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegenstehendes an sich hat. Wenn man von einem Gemälde sagt; es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden. *) Bey Gemälden, die Maniert sind, wird man so gleich eine besondere Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit bloß auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in so fern etwas unvollkommenes: sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringt, wo sie sich nicht schicket. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen von einem Punkt aus als eine Schneckenlinie in

*) G. Kunst.

die Ründe herumlaufenden Strich besteht, der an dunklen Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Benedischen Kupferstechers Pitteri, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufenden Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Malern sagt; sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruck gemeinlich bloß von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zusammensetzung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pensels haben. So haben David Teiniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Maler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie mahlen, haben in allen ihren Gemälden, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere, nach dem Inhalt der Stücke seyn sollten. So haben einige Maler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng, oder lieblich, finster, oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen manierten Künstlern fehlet es an der Beugsamkeit des Genies, jeden Gegenstand nach der ihm eigenen Art darzustellen; sie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden

den sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke, einförmig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zweck zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigen Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn er Dinge von verschiedener Art in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen, die länger waren, als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach Inhalt abändern, da man bey Ovidius beynah immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeigt sich auch wirklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfordert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmack so ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßen Gefängniß bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Bey-

spiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, behält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnüget, das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört, in der höchsten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geschiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleiß, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynah ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist in der Ausführung unser deutsche Mahler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barte übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter vander Werff, der, wie es scheint, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Pinselstrich in seinen Gemälden sehen zu lassen. Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte; weil es dem Werk allen Nachdruck benimmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelnen Buchstaben der Worte, die er braucht, mit solchem mühsamen Bestreben aussucht, daß er darüber die Gedanken selbst aus der Acht läßt, oder wenn wir einen Tonspieler hören, der die feinsten Manieren überall mit solchem Fleiß anbringt, daß er den wahren Ausdruck darüber vergißt; so entgeht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmsten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweig der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den spätern Griechen

hen geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt werden. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand bloß nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andre dieselbe Wirkung thun müsse.

Manieren.

(Musik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern bloß schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruck, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewisser maassen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas bloß künstliches anzusehen: denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrücklichen Sylben hervorbringt, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sie Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedenen Manieren im Gesang hervorgebracht.

Zweyter Theil.

Hieraus folget aber, daß der Sänger sie nicht willkürlich und wo es ihm einfällt geschickt zu thun, sondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrücklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geschicklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben. Unverständige Spieler bringen sie überall an, und erwecken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeigt eine große Verderbniß des Geschmacks an, daß man im Gesang überall die Fertigkeit und Beugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuftten Manieren eingeführt und viele Sänger desto nachlässiger gemacht, auf den wahren Nachdruck des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsetzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten besonders gesprochen wird. *) Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersetzung der Anleitung zur Singkunst des Lofi im zweyten und dritten Hauptstük.

Mannich-

*) S. Triller, Vorschlag.

Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheint ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwicklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu ofte wiederholten Genuß erst gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüssig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäftigen, unterhält die Lust, die man daran hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdecken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeigt sich erst, nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist, und das Vergnügen wirksam zu seyn, ofte genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen, *) können einen ganzen Tag gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Längeweile zu fühlen.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmählichen vervollkommnung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursacht eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Ob gleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Wirksamkeit entsteht, so wird im Gegentheil diese durch jene wieder verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechseter und mannichfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfnis folglich das Bestreben die Anzahl der-

*) S. Condamines Reise längst dem Amazonenfluß.

selben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen; *) so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeigt, jeder nach dem Maße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzelner unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von großer Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezo-gen sind, daß, nicht eine willkürliche Zusammensetzung, sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Wirkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf ei-

*) S. Werke der Kunst.

nen einzigen Gegenstand wirken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattirung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursacht.

Diese Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Historienmaler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen; auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnügt sich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet sie auch im Ausdruck, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonsetzer sorget nicht bloß für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verschieden.

Es denke kein Künstler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit sprechen höret, daß es dabey auf eine Zusammenfassung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zweck dienet, und am rechten Orte steht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erscheine, erfordert wahres Genie und einen sichern Geschmack. In den Werken der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unschickliche Zusammenhäufung solcher Vorstellungen, die sich nicht zu einander schicken, antreffen. So sieht man in den Werken einiger Tonsetzer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stück denselben Gedanken immer in andern

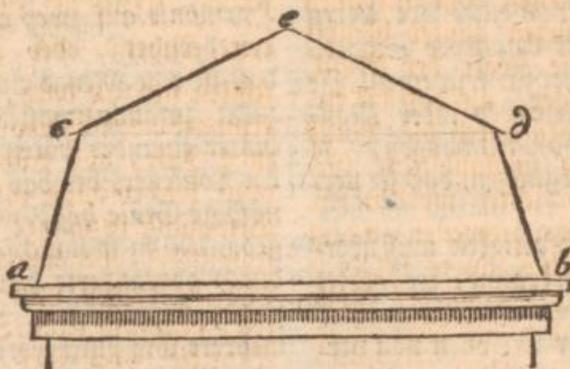
Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß sie eine Menge einzelner, sich gar nicht zusammenpassender Gedanken hinter einander hören lassen. Nur der Tonsetzer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstützt, vorzutragen; und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken, so zu verändern, daß das Gehör von Anfang bis zum Ende beständig gereizt wird.

Es ist vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewissen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht schließen können, daß die Nation, bey der gewisse Werke der Kunst durchaus immer einerley Form haben, wie wenn alle Wohnhäuser nach einerley Muster aufgeführt; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton gestimmt, und nach einer Regel aufgeführt wären u. d. gl. daß dieser Nation das Genie zur Baukunst, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet?

Mansarde.

(Baukunst.)

Eine besondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem französischen Baumeister Mansard, ihren Namen bekommen hat. In Deutschland werden sie auch gebrochene Dächer genant; weil jede Seite des Daches, anstatt eine einzige Fläche auszumachen, wie sonst gewöhnlich geschieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.



Die Figur stellt den Durchschnitt eines solchen Daches vor. Die Baumeister geben den Theilen desselben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich ist folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauses a b wird ein halber Zirkel beschrieben, dessen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden untersten Theile a c und b d bestimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey fünfteil bestehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn bestimmen die Sehnen c e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche selbst läßt man ein hölzern Gesims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verstaten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwischen a b und c d zu räumlichen Dachstuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget ist, thut man besser, anstatt der Mansarde, ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenster der Mansarden nicht mit ausnehmender Aufmerksamkeit gemacht, und nicht mit dem besten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verursacht allmählig die Fäulung der Sparren.

Marsch.

(Musik.)

Ein kleines Tonstück, das unter festlichen Aufzügen vornehmlich unter den Zügen der Kriegesvölker auf Blasinstrumenten gespielt wird. Der Zweck desselben ist ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich schon vor der Erfindung der Musik, bemerkt, daß abgemessene Töne, auch in so fern sie ein bloßes Geräusch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beschwerlichen Arbeiten zu unterstützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geschichten, daß große Arbeiten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und anderer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Xysander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegesheeres zusammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten zu blasen. *) Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schwere Last heben können, wenn nicht ein Geräusche dabey gemacht

*) Plutarchus im Xysander.

gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik, nichts anders sagen, als daß die Arbeit der Menschen durch die Musik unterstützt, mit unglaublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch ist bisweilen an dem Schiffvolk, welches schwer beladene Rähne gegen den Strom der Flüsse ziehet, sehen, daß es sich diese mühsame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Voidius gesehen.

Hoc est, cur —

Cantet et innitens limosa pronus
arenæ

Adverso tardam qui trahit amne
ratem,

Quique refert pariter lentos ad pe-
ctora remos,

In numerum pulsa brachia ver-
sat aqua. *)

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hiezu über einige Betrachtungen anzustellen, **) und uns hier blos auf den Marsch einschränken.

Man siehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonsetzer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungestüm darf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten

*) Trist. L. IV. I.

**) S. Musik.

dazu, und gemeinlich B, C, D, oder bE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als  schiken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man setzet sie in 4 Takt, und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer pathetisch, geschwinder, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla Breve Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stück besteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermenget. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbarsten seyn.

Bey Märschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet werden, ist auch diese genaue Abmessung der Einschnitte nicht nöthig; aber man sucht vornehmlich das muthige und troßige, als den wesentlichen Charakter solcher Stücke, darin auf das vollkommenste zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegerische Märsche, die bey festlichen Aufzügen, dergleichen die verschiedenen Handwerksgesellschaften bisweilen anstellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig ist, die gegebenen Regeln so genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten gesetzt werden;

werden; nur muß der Ausdruck immer lebhaft und munter seyn.

Roussseau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märchen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da sie gebraucht werden, in dem besondern Geist, den sie erfordert, den Marsch setzen würde.

Maschine.

(Epische und dramatische Dichtkunst.)

Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen, dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkürlich eingemischte und bloß in dem Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der *Senzriade* die Zwietracht, oder wenn man andre allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen veranfalteten haben, daher das Sprüchwort *Deus ex Machina* entstanden ist.

Die gesunde Critik verwirft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerade entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhaftige, nämlich in der Natur gegründete Beyspiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichti-

ge Veränderungen in dem Zustand einzelner Menschen, oder ganzer Gesellschaften, durch große Tugenden, oder Laster, oder durch Leidenschaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jederman höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegende Kräfte bewürkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewürkung des Ausgangs brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglücksfälle in Armut gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sähen, die sich ist bald entwickeln müßte; so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausgangs der Sachen uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefähr einen in der Erde verborgen gewesenen Schatz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwickelung und der Auflösung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegsetzung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen; weil sie ist bloße Maschine-

nen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.

M a s k e n.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zweck des Schauspiels dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zweck, ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de personis s. larvis, und die von Piccard nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in Dacier's Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo possirliche Gesichtsbildungen und Caricaturen zum Inhalt der Stücke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Wirkung. Wirklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlusssteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italianern Mascaroni, im Deutschen Masken oder Larven genannt. Diese Zierrath hat, wie alle andern Zierrathen der Baukunst ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen

Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angehängt haben. Wie also die Schädel der Opfethiere in den dorischen Fries aufgenommen worden, *) so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Trophäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentlichen Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter, als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theilen, entstanden. **) Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen vor Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehemals so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflecht von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechische die seinigen. Ich kann noch ein anderes Beyspiel anführen. Es ist an vielen Orten, wo der Geschmack der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Kreuz übereinander gestellten Baumstämmen, an denen

D 4

*) S. Dorisch.

**) S. Gebälke.

denen noch etwas von den abgehauenen Aesten sitzt, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Bäumen zu versperrern, damit dadurch wenigstens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Massen, welche an dem Berlinischen Zeughause über die Fenster an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüters *) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gesichter mit solchem Leben und solcher Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derselben gesetzt wird. Der sehr schätzbare Berlinische Historienmaler Rohde hat sie in Kupfer geätzt herausgegeben. **)

*) Dieser fürtreffliche Künstler verdient näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrichs des Ersten in Preußen. In Berlin sind außer dem Königl. Schloße und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon schon viele vom Herrn Rohde geätzt worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Dohmkirche stehenden Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewunderung und kein Künstler ohne Nutzen betrachten wird.

**) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: Larven, nach den Modellen des berühmten Schlüters von B. Rhode in klein Folio herausgegeben.

M a s s e n.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, *) heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemählde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkle nicht in kleinen zerstreuten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellen und eben so von Dunkeln im Gemählde sehen lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheint das Gemählde das Vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkle, zeigt. Dadurch wird es einfach und das Auge wird auf den ersten Anblick zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerstreung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemählde würde dadurch flecht und das Auge bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert werden. „Er hü-tete sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkel zusammen zu setzen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheint dieser Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit, Hier müssen wir auch den Rath wie-

*) S. Mengs Betrachtungen. S. 54.

derholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewirkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltenes, bald zerstreuetes Licht beobachten, und die verschiedenen Wirkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

Matt.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. In einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennet, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit, und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künsten ist gar ofte die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guten Wirkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Wirkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrückenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt:

Et le jour a trois fois chassé la nuit
obscure,
Depuis que votre corps languit sans
nourriture.*)

*) In der Phädra.

Wenn hier ein Beyispiel des Matten aus einem großen Schriftsteller angeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können; so geschieht es zu desto nachdrücklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erweckt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zweck der Beredsamkeit und Dichtkunst so gerade entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruck mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruck lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrücken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel nicht ins Matte zu fallen, sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellt; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu geben, und sie wieder weglegen, ehe diese Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruck derselben zu zwingen.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden, oder wenigstens Augenblicke haben; so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit setzen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nützlich wäre; so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und ofte wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich, bey jeder Uebersetzung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich ist es, um das Matre in seinen Werken zu entdecken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorliest.

Mediante.

(Musik.)

Ist die Terz der Tonart, in welcher der Gesang geführt wird. Nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die sogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stück geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch; oder harmonisch in zwey Theile theilet. *)

Melismatisch.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Gesanges gehört, besonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer

*) S. Arithmetisch; Harmonisch.

des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Auszierungen.

In besonderm Sinne nennet man gewisse sehr einfache und leicht zu fassende Melodien, die jedermann gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italiänische Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierrudern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsetzer bisweilen in ernsthaften Opern dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melismatischen Schreibart setzen.

Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstücks ausmachen, in so fern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstücks; die begleitenden Stimmen dienen ihr bloß zur Unterstüzung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben bloß den schönen Gesang zum letzten Endzweck. Darum ist es eine eitle Frage, ob in einem Tonstück die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey? Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzweck untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsetzer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhängen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht bloß für den Künstler, sondern fürnehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in sei-

ner

eine an-
Dieses
rungen.
et man
t zu fas-
n gleich
und die
melis-
derglei-
sonders
ommen,
olierru-
sehr an-
aß auch
rnsthaft-
in Ita-
eser me-
n.

Gesang
n so fern
Harmo-
ist das
beglei-
los zur
hat den
s Werk,
nste der
nen Ge-
Darum
n einem
die Har-
Ohne
Endzwek

onseker,
schaften
dig vor
eln, wo-
n so fern
fleißig
erk nicht
ern für-
hen Lieb-
ich nicht
r Eigen-
ist in sei-
ner

ner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will; so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

Es ist bereits in einem andern Artikel *) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwickelt werden, **) wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entsteht. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bey Anschlagung eines einzelnen Tones der Orgel, oder des Clavieres etwas leidenschaftliches empfinde, und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengesetzt werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugehe.

Die Musik bedienet sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsekers, schmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in so fern der Tonseker dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruck. Sie muß allemal

*) S. Gesang.

**) S. Musik.

irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In so fern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß diese leidenschaftliche Rede, wie jedes andere Werk der Kunst ein Ganzes ausmachen, darin Einheit mit Mannichfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelnen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings notwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruck angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und grössere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdrucks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzelne Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch fünftens die Eigenschaft hinzukommen, daß alles nur der richtigsten Declamation der Worte, und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

I. Daß in der Melodie ein Hauptton herrsche, das ist, daß die auf einander folgenden Töne aus einer bestimmten Tonleiter müssen hergenommen seyn, ist darum nothwendig, weil sonst unter den einzelnen Tönen kein Zusammenhang wäre. Man nehme die schönste Melodie, wie sie in Noten geschrieben ist, und hebe die Tonart darin auf; so wird man den Gesang sogleich unerträglich finden. Man versuche z. B. folgenden Satz:



wenn man kann, so zu singen:



man wird es, wegen Mangel des Zusammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden, und wenn man ihn auch auf einem Instrument so spielte, so giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derselben genommenen Tönen den nöthigen Zusammenhang. *) Darum hat schon jede Folge von Tönen, wenn sie nur aus derselben Tonleiter genommen sind, sie folgen sonst auf- oder absteigend, wie sie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leitöne zuwider fortgeschritten wird), **) etwas angenehmes; weil man Zusammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stücks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an seinem Orte deutlich wird gezeiget werden. ***) Je feiner das Ohr des

*) S. Ton, Tonart.

**) S. Leitton.

***) S. Ton, Tonart.

Tonsetzers ist, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glücklicher wird er in besondern Fällen in der Wahl des Haupttones seyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruck be trägt.

Weil es gut ist, daß das Gehör sogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, so thut der Setzer wol, wenn er gleich im Anfang die so genannten wesentlichen Saiten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme, wird deswegen, auch ohne Bass, die Tonart leichter durch die untere oder harmonische Hälfte der Octave, von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, bestimmt. In dieser kann die Melodie so seyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlet, lange singen kann, ohne zu wissen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Satze:



gar nicht sagen, ob man aus C dur oder G dur singe.

In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptsätzen bestehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allensfalls in seine Dominante moduliren: aber längere Stücke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenschaftliche Ausdruck, auch in Absicht auf das Harmonische, seine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und der verschie-

verschiedenen Wendungen der Empfindung, mehr oder weniger abge-
 dähnte, schneller oder langsamer ab-
 wechselnde, sanftere, oder härtere
 Modulation, ebenfalls eine nothwen-
 dige Eigenschaft einer guten Melodie.
 Was aber zur guten Behandlung der
 Modulation gehöret, ist in dem be-
 sondern Artikel darüber in nähere Er-
 wägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmo-
 nische Fortschreitung der Töne, und
 gute Modulation wird schon ein an-
 genehmer, oder wenigstens gefälliger
 Gesang gemacht: aber er drückt dar-
 um noch nichts aus, und kann höch-
 stens dienen, ein Lied choralmäßig,
 und doch noch sehr unvollkommen,
 herzulassen.

II. Darum ist zum guten Gesang
 eine gefällige Abmessung der Theile,
 wie in allen Dingen, die durch ihre
 Form gefallen sollen, *) unumgäng-
 lich nothwendig. Jeder Gesang er-
 weket durch die einzelnen Töne, welche
 der Zeit nach auf einander folgen,
 den Begriff der Bewegung. Jeder
 Ton ist als eine kleine Rükung, deren
 eine bestimmte Anzahl einen Schritt
 ausmachen, anzusehen. Man kann
 sich diese Bewegung als den Gang ei-
 nes Menschen vorstellen; es scheint
 eine so natürliche Aehnlichkeit zwi-
 schen dem Gang und der Bewegung
 des Gesanges zu seyn, daß überall,
 auch bey den rohesten Völkern, die
 ersten Gesänge, die unter ihnen ent-
 standen, unzertrennlich mit dem Gang
 des Körpers, oder mit Tanz verbun-
 den waren. Und noch überall wird
 der Takt durch Bewegungen des
 Körpers, besonders der Füße, ange-
 deutet.

Jede Bewegung, in welcher gar
 keine Ordnung und Regelmäßigkeit
 ist, da kein Schritt dem andern glei-
 chet, ist, selbst zum bloßen Anschauen,

*) S. Metrum.

schon ermüdend; also würde eine Fol-
 ge von Tönen, so harmonisch und
 richtig man auch damit fortschritte,
 wenn jeder eine ihm eigene Länge
 oder Dauer, eine ihm besonders ei-
 gene Stärke hätte, ohne irgend eine
 abgemessene Ordnung in dieser Ab-
 wechslung, unsre Aufmerksamkeit kei-
 nen Augenblick unterhalten, sondern
 uns vielmehr verwirren: wie wenn
 z. B. der vorherangeführte melodi-
 sche Satz so gesungen würde.



Kein Mensch würde gehen können,
 wenn keiner seiner Schritte dem an-
 dern an Länge und Geschwindigkeit
 gleich seyn sollte. Ein solcher Gang
 ist völlig unmöglich. Wenn Töne
 uns ihn empfinden ließen, so wären
 sie höchst beschwerlich. Darum muß
 in der Bewegung Einförmigkeit seyn;
 sie muß in gleichen Schritten fortge-
 hen, *) und die Folge der Töne muß
 in gleiche Zeiten, oder Schritte, die
 in der Musik Takte genannt werden,
 eingetheilt seyn.

Diese Schritte müssen, wenn sie
 aus mehreren kleinen Rükungen beste-
 hen, dadurch fühlbar gemacht wer-
 den, daß jeder Schritt auf der ersten
 Rükung stärker, als auf den übrige-
 n angegeben wird, oder einen Ac-
 cent hat. Alsdenn fühlet das Gehör
 die Eintheilung der Töne in Takte, so
 wie vermittelst der Accente der Wör-
 ter, ob sie gleich nicht, wie im Ge-
 sange, immer auf dieselbe Stelle fal-
 len, die Wörter selbst von einander
 abgesondert werden. **)

Denn die Gleichheit der Schritte,
 ohne alle andre Abwechslung darin,



gleich

*) S. Einförmigkeit.

**) S. Accent.

gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar schon in der Rede würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichen Nachdruck, Sylbe vor Sylbe gleichsam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die schönsten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruck, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzelner Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesang Takte von mehrern Tönen seyn, deren Dauer zusammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile einteilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald zwey, bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entstehet eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit, bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist. *) Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelst dieser Veranstellungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrückt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Ab-

*) E. Takt.

wechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beyspiel ist:



Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirrt. Darum müssen mehrere kleine Glieder in größere gruppiert, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmacks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesetzt sind, eine nothwendige Forderung. *) In der Melodie also müssen aus mehreren Takten, größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehreren Einschnitten, Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden. **) Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metrische und Rhythmische der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruck. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang

*) E. Glied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieses deutlich bewiesen werden.

**) E. Einschnitt; Periode.

sang bloß ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtigt, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruck hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewirkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in so fern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend, oder hüpfend, das ist nachdem die Töne geschleift, oder stark, oder schwächer sind; drittens die größeren oder kleineren, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle. Viertens, die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens, die Auftheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebendens, das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte trägt das seinige zum Ausdruck bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil unnütz wäre, weitläufig zu untersuchen, wie dieses zu geht; so begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache selbst an Beyspielen zu zeigen; bloß in der Absicht, daß junge Tonsetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruck erforderliche Empfindsamkeit des Gehörs

und des Herzens gegeben hat, dadurch sorgfältig werden, keines der zum Ausdruck dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das Schnelle und Langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kenne die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhaftere Wirkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsetzer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesetzt, Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, sogar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodischen Sätze, erforschen, und zu dem Ende einerley Satz nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyspiele davon anführen. Folgender melodischer Satz



in mäßiger Bewegung vorgetragen, schicket sich sehr wol zum Ausdruck der Ruhe und Zufriedenheit; ist die Bewegung etwas geschwinde, so verlieret sich dieser Ausdruck ganz, und wird fröhlich: ganz langsam, würde diese Stelle gar nichts mehr sagen. Folgendes ist der Anfang einer höchst zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:

Largo.

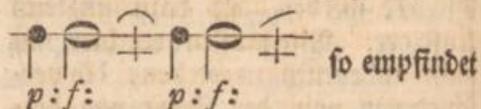
Largo.

Man singe es geschwinde, so wird es vollkommen tadelnd. So sehr kann die Bewegung den Ausdruck ändern.

Man ist gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlassen, oder, welches noch öfterer geschieht, schneller werden. Aber wie wenn der Ausdruck es erforderte, daß die Leidenschaft allmählig nachlasse, oder stiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spielern gar zu schwer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kömmt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstück halten, wenn der Tonsetzer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spieler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruck erfordert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Characters und des Ausdrucks zu sehen ist, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem andern heraus; einige reden stark, oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige außfern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsetzer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der

Tonsetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, woben der Tonsetzer starke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleifte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schiken. Werden die in den Niederschlag fallende Töne schwach, und die im Aufschlag kommende stark angegeben, als:



man etwas wildes, oder tobendes dabey, und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Beugungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruck sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsetzer zu nutzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schicklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marsch für Violine zu setzen, so würde es auch ungereimt seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Bassönen hören zu lassen, oder etwas recht finstere in dem höchsten Discant. Dieses betrifft die Höhe des ganzen Stücks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher, wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruck auch viel auf die Harmonie der Inter-

Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhafte, auch bisweilen etwas Furchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt.*) Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schiken, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhaftere Empfindungen ausdrücken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdient ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeister Graun angeführten Beispiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Medianten, sondern die Septime des Haupttrones ist, verursacht wird.

4. Viertens hat der Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des Taktes, in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schicket sich zum gesetzten, ernsthaften und pathetischen Ausdruck; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter, so-

wol in geradem, als ungeradem Takt; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruck beytrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade, anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künsten des Sanges erfahrenen Tonsetzer gelingen, in $\frac{3}{4}$ Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruck zu erreichen; so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruck wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum metrischen des Gesanges gehöret, mit der Gattung des Taktes übereinstimmt, thut dieser seine rechte Wirkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruck. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rückungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von $\frac{2}{4}$ sanfter und ruhiger, als der von $\frac{3}{4}$, der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrücken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruck, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungestim heftiger Leidenschaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände, besonders die Rückungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{4}$ ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller

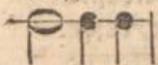
*) Im Artikel Lied S. 174 f. Zweyter Theil.

Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von $\frac{2}{4}$ schiket sich vorzüglich zum Ausdruck eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des $\frac{3}{4}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Hüfungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Takts einmischt.

6. Die größte Kraft aber scheint doch in dem rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelst der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrücklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charakter erhält, welches der sechste von dem zum Ausdrucke nöthigen Punkte ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Wirkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyspiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind.

Gleiche Takttheile, wie: 

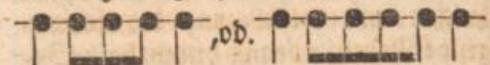
Da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr Ernst und Würde, als ungleiche, wie:

 oder: 

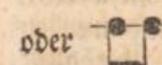
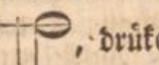
Dieser Schritt  ist lebhaft; aber noch weit mehr dieser:

 und wenn drey oder gar

vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruck zur Fröhlichkeit, wie diese:



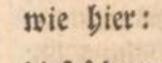
Eine oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrücklichen, als:

 oder 

drücken etwas wildes und ungefümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung

 Wenn wesentlich kurze

Töne sehr lang gemacht werden, wie hier:

 so giebt

dieses dem Gang etwas widerspenstiges und ansehendes. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Tonsetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besitzt, als Vossius, sich die Mühe gebe, die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruck auch der siebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zu sagen ist, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodien nach achten Grundsätzen zu studiren, die Anwendung jener Anmerkungen, auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht schwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte, sich besser zu leichten und tändelnden, auch nach Beschaffenheit der übrigen Umstände zu ungestümen, heftigen Leidenschaften, grössere

größere zu ernsthaften, schiken. Alles was pathetisch, ernsthaft, betrachtend und andächtig ist, erfordert lange, und wol in einander geschlungene Glieder, oder Einschnitte. Sowol das Lustige, als das Tobende sehr kurze, und merklicher von einander Abgesonderte. Es ist ein sehr wichtiger Fehler, wenn Tonsetzer, durch den Beyfall, den unerfahrene und ungeübte Ohren gewissen sehr gefälligen so genannten Gallanteriestücken geben, verführet, auch bey ernsthaften Sachen und sogar in Kirchenstücken, eine in so kleine, mehr niedliche, als schöne Sätze zerschnittenen Gesang hören lassen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einschnitte so weit gedähnt wären, daß sie unvernünftig würden; oder wenn gar der ganze Gesang, ohne merkliche Einschnitte, wie ein ununterbrochener Strom wegflöße. Dieses geht nur in besondern Fällen an, da der Gesang mehr ein fortrauschendes Geschrey, als einen wirklichen Gesang vorstellen soll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verschiedene Beobachtungen über diesen Punkt, besonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen. *)

Dieses aber muß in Absicht auf den Ausdruck noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einschnitte sehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenschaft allmählig heftiger und ungestümer wird, oder wenn sie mit Ungestum anfängt, nach und nach sinket. Wir wollen hier nur noch einige besondere Beyspiele anführen, an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieselbe Folge von Tönen, durch Verschiedenheit des metrischen und rhythmischen, ganz verschiedene Charaktere annimmt. Man versuche, den schon oben angeführten me-

*) S. Rhythmus.

lobischen Satz auf die verschiedenen nachstehenden Arten abgeändert, zu singen:

Mäßig

Musical notation for 'Mäßig' in 3/4 time, consisting of four staves of music. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is marked with a 3/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests and slurs.

Etwas geschwinder.

Musical notation for 'Etwas geschwinder' in 3/4 time, consisting of four staves of music. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is marked with a 3/4 time signature. The melody is similar to the first example but with a slightly faster tempo.

Allegretto.

Musical notation for 'Allegretto' in 3/4 time, consisting of two staves of music. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is marked with a 3/4 time signature. The melody is similar to the previous examples but with a faster tempo.

Andante.

Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieses Satzes genau Achtung; so wird man ohne Weitläufigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruck bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metrischen und Rhythmischen verursacht, und begreifen, daß dieses das meiste zum Ausdruck beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen seyn, dem Tonsetzer besondere Formeln, oder kleine melodische Sätze vorschreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruck haben, oder gar zu sagen, wie er solche erfinden soll. Wem die Natur das Gefühl dazu versagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Übung im Singen und Spielen, beym Phantasieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu ofte geschehen kann, einzelne melodische Sätze von sehr bestimmtem und schönen Ausdruck genug vorkommen. Diese muß er fleißig sammeln, und zu erforschen suchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann zu dem Ende sich üben, verschiedene Veränderungen in Versetzungen, im Metrischen und Rhythmischen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruck dadurch verliert, oder gar seine Natur verändert. Durch dergleichen Übungen wird sich sein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwickeln.

Bevor ich diesen Hauptpunkt der guten Melodie verlasse, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen sehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem sich leider auch die besten Seter zu unsern Zeiten hinreißen lassen, ernstliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu ofte unter richtigen und schönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonstücks liegen, und gar nichts ausdrücken, sondern bloß da sind, daß der Sanger die Fertigkeit seiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit seiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonsetzer, die sich von solchen Sätzen gar nicht wieder loswickeln können, ehe sie dieselben durch alle Versetzungen durchgeführt, ist in der Höhe, denn in der Tiefe, ist stark, und dann schwach, bald mit geschleiften und denn mit gestoßenen Tönen haben hören lassen. Ein wahrer Unsinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden lassen, völlig ausgelöscht und zerstört, und wodurch der Sanger aus einem Gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuos in einem Lustspringer verwandelt wird. Nichts beweiset den frevelvollen Geschmack unsrer Zeit so unvordersprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine so abgeschmackte Sache, wie diese, gefunden hat, wodurch auch die besten Meister sich in solche Kindereyen haben hinreißen lassen.

Nicht viel besser, als dieses, sind die übel angebrachten Malereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber schon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenschaften der Melodie gesagt worden, muß auch noch dieses hinzukommen, daß sie singbar, oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden

werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfordert, daß der Tonseker selbst ein Sanger sey, oder daß er es gewesen sey, und daß er einige Uebung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schwer sey. Denn auferdem, daß gewisse Sachen an sich, des starken Diffonirens halber, jeder Stimm und jedem Instrument schwer sind, werden es andere, weil die Tonseker die Natur des Instruments, wofür sie gesetzt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Gesanges kommt gar ofte von der Art der Fortschreitung her, und hierüber hat ein Meister der Kunst *) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilet, davon ich die vornehmsten jungen Tonsekern zu gefallen hier einrücken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich schon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, so lange man nicht ausweichen will, bleibt, und nirgend einen durch x oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringt. Denn die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es versteht sich von selbst, daß dieses nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruck nicht notwendig das Gegentheil erfordert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrenen, die kaum ihren Ton angegeben haben, da sie schon Töne einer andern Tonart hören lassen; vermuthlich, weil sie sich einbilden, es sey gelehrter, wenn sie oft etwas fremdes einmischen.

Aber auch dabey muß man sich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewissen Tönen, die wir Leitöne genennt haben, **) stehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortschreite.

*) Herr Kirnberger.

**) S. Leitton.

So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart Stufenweise von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen ist, nicht stehen bleiben, noch davon rückwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Ist man in der weichen Tonart vom Hauptton Stufenweis bis auf die Sexte gekommen, so muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurücktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man so gekommen ist; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton steigt, von da wieder in den nächsten halben Ton unter sich zurück.

Hiernächst sind in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges die Wirkungen der verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen in Erwägung zu ziehen. Diesen Namen geben wir den Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quartan u. s. f. geschehen. Diese sind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder springenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit, und ist jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen besonders den Vortheil, daß der Hauptsatz dadurch von einem Gegensatz sich leicht auszeichnet, wie z. B.



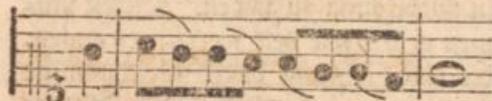
Nur wird das herauf und herunter Rauschen von einem Ton bis in seine Octave, und von dieser zur Prime, als:



worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die Stufenweis, wiederholt werden, gefallen, wie z. B.



Nach der Stufenweis gehenden Fortschreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:



Auch dieses findet jeder Liebhaber gefällig. Aus solchen Secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf unzählige Weisen verändern kann, entstehen tausenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



Aber Stufenweis chromatisch fortzuschreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruck etwas finsternes, oder gar schmerzhaftes erfordert: in Stücken von vergnügtem Charakter muß dieses gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Posirlichen in comischen Stücken, kann eine solche Fortschreitung, unter angenehme vermischet, gute Wirkung thun.

Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht, auch zur schnellen Bestimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz steigt, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, sehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen Stufenweise herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber

Aber zwey große Terzen nach einander sind nicht nur unangenehm, sondern auch kaum zu singen. Auch Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget, sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen unbequem.



Gut aber sind sie auf nachstehende Weise:



Der hier durch einen Querstrich angezeigte Tritonus hat im Absteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander singen, um die Richtigkeit dieser Bemerkung zu empfinden.

Auch übereinander in eine Reihe gesetzte Terzen sind angenehm und leicht, nur müssen sie alle aus der Harmonie des Bastones seyn. Z. B.

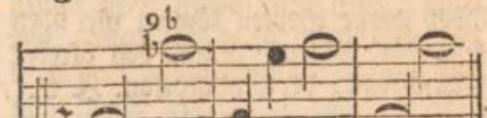


Ueberhaupt kann man die Fortschreitung durch Terzen unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat schöne Melodien, in welchen keine größere Fortschreitungen, als durch Secunden und Terzen vor-

kommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

Bey Fortschreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu sehen, daß sie mit dem Baſton consoniren, damit sie im Singen leicht zu treffen seyen. Man kann sie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf sehr schwere Intervalle herabsteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 2, die 4, die 5, die 8, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subsemitonium einer von jenen Consonanzen ist, folglich durch das Absteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octav angesehen, und auf diese Weise vom Sänger gefunden. Dieses wird durch folgende Beispiele erläutert.



Quartensprünge, die stufenweis höher steigen, können auf folgende Weise angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quartan her interzuſteigen, oder eine stufenweis höher gehende Folge von folgenden Quartan, ist selten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen.



Ohne Unterbrechung durch Quartan zu steigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes ist gut:



Aber rückwärts herunter gehen diese zwey Quartan nicht an.

Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es sey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwischen liege, wie in folgendem Beyspiel:



Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verletzt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. 3. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu singen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwischen kommen.

In Ansehung der gefälligen Fortschreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Gesang angenehmer machen, als die größern: sie müssen also, wenn nicht der Ausdruck das Gegentheil erfordert, am öftersten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die seltenen vorkommenden größern Sprünge eine desto bessere Wirkung thun. Aber aus dem, was wir schon anderswo angemerkt haben, *) ist auch begreiflich, warum für den tiefsten Bassgesang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen sind. Wo der Gesang vielstimmig ist, da gehöret es wesentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen, überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beste und leichteste Verhältniß beobachte, welches darin bestünde, daß wenn der Bass durch halbe Takte vorrückt, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut ist es, wenn der Tonsetzer, wenigstens so weit es die Umstände erlauben, sich diesen Verhältnissen zu nähern sucht. Es ist offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß sie eben deswegen, weniger Nachdruck und Schattierungen, wodurch der Ausdruck unterstützt wird, fähig sind. Dieses muß also durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden.

*) S. Eng.

den. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Baß Brechungen, oder sogenannte Diminutionen einzelner Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil sie ein unverständliches Gewirre verursachen. Je höher aber eine Stimme ist, je mehr verträgt sie solche, besonders schaden die daher im Durchgang entstehenden Dissonanzen der höchsten Stimme gar nichts.

Auch dieses ist zur Vernehmlichkeit sehr gut, und ofte nothwendig, daß wenigstens eine Stimme bloß durch ganze Takttheile vorschreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, besonders in unsern Tagen, da die Melodien gar zu sehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich seyn, auf Einfalt des Gesanges zu dringen. Aber es ist zu befürchten, daß die Tonsetzer wenig darauf achten. Mancher scheint in der Meynung zu stehen, daß er um einen so viel geschicktern Tonsetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt hereinzwängt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben sollte. Aber dieses ist gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil sich besonders auszeichnen müsse; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf diesen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die sogenannten Diminutionen, oder Brechung dieses Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieses Haupttones anzusehen sind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen ist, den guten Geschmak beleidiget, so ist auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie dasselbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieses, daß dieselbe

durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelstimmen verdunkelt wird. Dieses beweiset, daß die Mittelstimmen dem Gesang seine Fäßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Baß haben. Diese nehmen sich unskreitig am besten aus: aber der Sänger muß seiner Kunst alsdenn gewiß seyn. Es giebt freylich Fälle, wo selbst rauschende Mittelstimmen nothwendig sind, wie z. B. wenn der Ausdruck wild und rauschend seyn muß, die Melodie aber in einem hohen Discant steht: da thun sehr geschwind rauschende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Wirkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonsetzer auch die Einfalt der Melodie nicht suchen, daß er die Singestimme im Unisonus von Flöten, Violinen oder andern Instrumenten begleiten läßt. Dieses ist vermuthlich schwacher Sänger halber aufgekomen, welche ohne solche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht sagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig seyn, oder allezeit nur die Töne setzen soll, die schlechterdings wesentlich sind. Es würde auf diese Weise dem Gesang an der so nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Construkten großer Meister bisweilen Folgen von Takten antrifft, da dieselben Töne wiederholt werden. Als denn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel schöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen scheint, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten ist.

V. Nun bleibet uns noch übrig, von der fünften Eigenschaft einer guten Melodie zu sprechen, wenn sie wirklich zum Singen, oder wie man sich ausdrückt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruck des Gesanges mit dem, der in dem Text herrscht, übereinkommen müsse, verstehet sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich, den Grad derselben bestimmt fühle; daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrscht hat, da er schrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text ofte lesen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht ist, sich so bestimmt als möglich ist, vorstellen. Ist er sicher die eigentliche Gemüthsfassung, die der Text erfordert, getroffen zu haben, so versuche er ihn auf das richtigste und nachdrücklichste zu declamiren. Eine schwere Kunst*) die dem Tonsetzer höchst nöthig ist. Alsdenn suche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenste Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigsten Fehler des Sanges. Er bemerke genau die Worte und Sylben, wo die Empfindung so eindringend wird, daß man sich etwas dabey zu verweilen wünschet. Dort ist die Gelegenheit, die rührendsten Manieren, auch allensfalls kurze Läufe, (denn lange sollten gar nicht gemacht werden) anzubringen. Hat er Gefühl und Übung im Satz, so werden ihm Bewegung und Takt, wie sie sich schiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den schicklichsten Rhythmus und die besten Einschnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen musikalisch gewesen ist, ofte sehr schwer werden.

*) S. Vortrag in redenden Künsten.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einschnitte und Perioden, mit denen die im Texte sind, übereinkommen müssen. Aber wenn diese gegen das Ebenmaaß der Musik streiten? Alsdenn muß der Setzer sich mit Wiederholungen, und Versehungen einzelner Wörter zu helfen suchen. Höchst ungereimt sind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verstand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber ist schon anderswo das Nöthige erinnert worden. *) Noch unverzeihlicher und wirklich abgeschmackt sind Schilderungen einzelner Worte nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruck des Textes völlig entgegen ist. Wie wenn der Dichter sagte: weinet nicht, und der Tonsetzer wollte auf dem ersten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man solche Ungereimtheiten nur zu ofte an.

Endlich ist auch noch anzumerken, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes, die Melodien höchst unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler sind die, da die Dissonanzen auf Taktheilen, die sie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rückungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rückungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im $\frac{3}{8}$ Takt, fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

Mennet.

*) S. Mählerey in der Musik.

M e n u e t.

(Musik; Tanzkunst.)

Ein kleines fürs Tanzen gefesttes Tonstück in $\frac{3}{4}$ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschickt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruck muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfachheit verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Bass, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz in reinem zweystimigen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, gesetzt seyn. Wegen der Kürze des Stücks haben keine anderen Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante,

und dieser in die Tonica. So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern, den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt bey dem zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen lassen. Andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn, damit der Rhythmus seine Natur nicht verliere.

Beym Menuetten, die sowol zum Spielen als zum Tanzen gesetzt werden, pflegt man auf eine Menuette ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuette richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stücke. Das Trio wird in der Tonart der Menuette, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesetzt, und nach ihm die Menuette wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden; weil dadurch die Ergöglichkeit zu einförmig würde. Er scheint von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schicket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch seine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieser feine Tanz zuerst aufgekommen ist. Französischen Ursprungs,

sprungs, wie viele glauben, scheint er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

Metalepsis.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Ursach und Wirkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durch Loß gewonnen hat, ein Loß nennt.

Metapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruck, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus dessen Ähnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnt wird. Wenn man sagt, der Verstand sey das Auge der Seele, so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genannt worden, nämlich des Verstandes durch die Ähnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt: sagte man aber von einem Menschen: sein scharfes Auge wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht verkennen lassen; so ist dieser Ausdruck genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genannt worden ist. Man nimmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allegorien den Namen der

Metaphern †) Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdrucks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrücklich anzeigt. Wenn man sagte: der Verstand ist gleichsam das Auge der Seele; so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Ähnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar bloß solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben, *) und daß die Bedeutung derselben durch Ähnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Diesemnach wäre der größte Theil der Wörter jeder Sprache metaphorisch, oder vielmehr allegorisch.

Wir haben hier die Metapher bloß in Absicht auf ihren ästhetischen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derselben den Sprachlehrern überlassen. Die meisten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien sind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge veranlasset, und durch die Länge der Zeit hat man vergessen, daß sie Metaphern sind; weil sie von unendlichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht werden. Die Wörter Verstehen, Einsehen, Fassen, Behal-

†) Die Sprachlehrer sagen insgemein, die Allegorie sey eine ausgedehnte, oder fortgesetzte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäßer würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vorübergang angebrachte Allegorie. Denn diese ist eher, als die Metapher, gewesen.

*) Man sehe den Artikel lebendigen Ausdruck.

Behalten, die gewisse Wirkungen der Vorstellungskraft bezeichnen, sind metaphorisch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieser Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philosophen, der die wunderbaren Verbindungen unsrer Begriffe beobachten will. *)

In der Theorie der schönen Künste kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die ästhetische Kraft haben, und Sachen, die man ohne sie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkürliche Zeichen, sondern, als Bilder erscheinen, an denen man die Beschaffenheit der Sachen lebhaft und anschauend erkennet. Von ihrer Wirkung ist bereits anderswo gesprochen worden. **) Hier bleibet nur über diesen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da sie meistens mit einem einzigen Worte ausgedrückt wird, von schnellerer Wirkung ist, als andere Bilder. Man findet, daß sie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trockenen Zeichnung ein Gemälde macht. Schon dadurch allein kann ein sonst bloß philosophischer Vortrag ästhetisch werden; weil er bey einer genauen Entwicklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle internen Vorstellungskräfte in beständiger Beschäftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, bloß fruchtbaren Kornfeld, in eine nicht

*) Wer das Genie des Menschen recht aus dem Grunde studiren will, findet die beste Gelegenheit dazu in der Erforschung des Ursprungs der metaphorischen Ausdrücke. Wer hievon nähere Anzeig verlangt, kann nachlesen, was ich in der academischen Abhandlung von dem wechselseitigen Ursprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

**) E. Bild; Allegorie.

weniger fruchtbare, aber durch tausend abwechselnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als bloß lebhafteste Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphorischen Schreibart. Es kann nützlich seyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutsamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Aristoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weise fehlerhaft wird. 1. Wenn sie nicht richtig, das ist, wenn keine wirkliche Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist. 2. Wenn sie (bey ernsthaftem Gebrauch) etwas comisches hat, das ist, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contrast ausmachen. 3. Wenn sie zu hoch, oder schwülstig ist. 4. Wenn sie dunkel und zu weit hergeholt ist. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn sie abgenutzt, oder so sehr gewöhnlich ist, daß man ohne das Bild sich das Gegenbild dabey unmittelbar vorstellt. Dieses bezieht sich auf ihre Beschaffenheit. Ihr Gebrauch ist fehlerhaft.

1. Wenn man sie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet.

2. Wenn sie zu sehr angehäuft werden.

Man trifft fast in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an sich haben. Denn da sie oft aus Noth entstanden, oder von seltenen Umständen, ihren Ursprung bekommen haben, so konnten sie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der strengsten Aehnlichkeit der Vorstellungen abgepaßt seyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn sie gleich in der gemeinen Rede vollgültig sind, hütet man sich in Werken des Geschmacks. Und hier ist auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachsene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn sie gleich

gleich noch so richtig und schön wären. In warmen Ländern, wo Frost, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge sind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römischen Hierarchie völlig unbekannt sind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutschen Dichters verstehen.

Ein krummer Stab, der ist gewachsen
Zum langen Speer. *)

Dieses bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes sehr schwülstig seyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines scharfsinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, sagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der ersten Erfindung: aber wie? wenn spät nachher, wenn schon alles Bedürfnis weggefallen ist, aus bloßer Nachahmungsucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? Und gar noch ausgedehnt und erhöht werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unsinn, das aufgedunstene Wortspiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Wiß, der denn vielleicht am wenigsten spielen wollte, wenn er am meisten zu spielen schien; es war rohe Erhabenheit der Phantasie, die solch Gefühl in solche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche schaler Nachahmer, ohne solches Gefühl, ohne solche Gelegenheit — ach! Ampullen von Worten ohne Geist.“ **)

*) Maner ein alter deutscher Dichter aus des Hundii Glossar. bey Leibnizen in seinem Erymol.

**) Zerder über den Ursprung der Sprache S. 115.

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht bloß lebhafter Wiß; eine gesunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einen fleißigen Beobachtungsgeist und weitläufige Kenntniß der körperlichen und sittlichen Natur unterstützt, so muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entstehen. Darum ist nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftstellers besser erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was schon an einem andern Orte dieses Werks angemerkt worden, daß in unsern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten so weiten Ausdehnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey so sehr vervielfältigten mechanischen Künsten, die Quelle der Metaphern weit reicher ist, als sie ehemals war. Es zeigte wirklich Armuth des Genies an, wenn die Neuern in diesem Stück die Alten nicht überträfen.

Es ist wol unnöthig sich hier in besondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher selbst, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulassen, da ein mittelmäßiges Nachdenken sie an die Hand giebt.

Aber dieses verdienet angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu seyn, auch in dem Ton der Materie, wo sie gebraucht wird, müsse gestimmt seyn. Im Schäfergedicht muß sie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da sie bey strengerm Inhalt auch von sehr ernsthaften, allenfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses versäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmacks ein sehr wichtiger Fehler ist. *)

*) S. Ton.

Auch dem Grade der Begeisterung, in dem man schreibt, muß die Metapher angemessen seyn; hoch und Kühn in der Dde, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gefesteten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenutzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft; so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynah bis zum Erhabenen erhöht, da er den Drestes, um seinen Pylades von dem Opfermesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieses Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit.“*)

Dieses Beyspiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glückliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schwer, oder zu subtil wäre, der Beweis zu entwickeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induktion, und setzt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schwerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.

Metonymie.

(Redende Künste.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, son-

dern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehört, genennt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die Vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Wirkung. Z. B. die Feder für die Schrift selbst. Der lateinische Ausdruck *stylum vertere*, für ausbessern oder auslöschen, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursache genennt, und die Wirkung verstanden. Wenn Ovidius sagt:

Nec habet Pelion umbras.

so will er sagen, er, der Berg, sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Wirkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet sich, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einerley. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derselben. Z. E. der Preussische Adler, der Preussische Zepter, anstatt das Preussische Reich.

5. Einen Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein seichtes Gehirn.

6. Der Name des Besitzers einer Sache für die Sache selbst. *Jam proximus ardet Ucalegon.* Ein Friedrichsdor. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker heranzählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

*) Iphig. in Taur. vs. 600, 601.

Man sieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Wirkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müßte gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmak weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammelt würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkannt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein so sehr großer Reichthum des Ausdrucks in den ausgebildeten Sprachen entstanden ist.

Metopen.

(Baukunst.)

Sind in der dorischen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwischen den Tryglyphen oder Drey-schlüssen, von deren Ursprung und Beschaffenheit bereits im Artikel dorische Säulenordnung das Wesentlichste ist angemerkt, und durch die dorstehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältnissen ihrer Größe, welches ein wichtiger Punkt ist, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da diesem Artikel in der Hauptsache nichts übrig geblieben ist, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltsame und Willkührliche im Geschmak

anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weise führt.

Die erste betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und dorische Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, welcher Ordnung es sey, nicht nur natürlich, sondern wesentlich seyen; und doch sind sie nur in der dorischen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieses daher kommen, daß bloß in dorischen Gebäuden der Gebrauch gewesen, den Zwischenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachlässigkeit (denn die Dorier scheinen überall weniger fein, als die andern Griechen gewesen zu seyn) offen zu lassen? Oder ist die dorische Ordnung, wie es auch aus andern Umständen scheint, die älteste, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erst aufkommen sind, als man schon die Kunst etwas verfeinert hatte? In diesem Falle läßt sich begreifen, daß man in der jonischen und corinthischen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, so daß der ganze Fries eine platte Bande geworden ist.

Aber warum würde man jetzt einen Baumeister tadeln, wenn er in diesen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da sie ihnen doch eben so natürlich, als dem dorischen Fries sind? Deswegen, weil es gut ist, da einmal ein ungefährer Zufall bloß einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich ist, daß durch die besondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beybehalten werde. Indessen ist Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toscannischen Ordnung durch Einführung der

der Abschnitte *) auch Metopen anbringt.

Noch weniger kann das Seltsame und Eigensinnige des Geschmacks gerechtfertigt werden, das sich in der alten Verzierung der Metopen zeigt, denen Hirnschädel von Opferrthieren, ein in der That ekelhafter Gegenstand, zur Zierrath dienen mußten. Dieses soll uns sehr sorgfältig machen, alles, was zum Geschmak gehört, aus allgemeinen Grundsätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundsatz würde uns darauf geführt haben, daß an sich äußerst widrige Dinge, dergleichen Hirnschädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menschen sind; **) die nur aus Nebenumständen für ein noch wildes Volk, angenehme Gegenstände ausmachen, bey der äußersten Verfeinerung des Geschmacks, als wesentliche Zierrathen der schönen Baukunst sollten empfohlen werden?

Metrum; Metrisch.

(Schöne Künste.)

Die Wörter bedeuten im allgemeinsten Sinn etwas richtig abgemessenes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch seine Form angenehm wird. Bey dieser allgemeinen Bedeutung bleibet dieser Artikel stehen; weil das eigentliche Metrum der lyrischen Gedichte in einem besondern Artikel vorkommt. ***)

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und sichtbaren Formen Eurhythmie und Ebenmaß, in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abgemessenes seyn müsse; aber wenige wissen den Grund hiervon anzugeben.

*) S. Abschnitt.

**) S. Masken.

***) S. Eulbenmaß.

Zweyter Theil.

In Gegenständen, die unabhängig von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen sollen, ist das Metrische eine wesentliche Eigenschaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt seiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht seinen Zweck durch die bloß ungebundene Rede, wenn ihr auch allensfalls der gewöhnliche prosaische Volklang fehlen sollte; und wenn wir bey einer sehr interessanten Handlung die Personen unordentlich durch einander gehen sehen, und ihre ungekünstelten Reden hören, so finden wir Wohlgefallen daran. Aber Töne, die an sich weder Begriffe noch Empfindung erwecken; Bewegungen der Menschen, die nichts leidenschaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; diese kann Niemand mit Wohlgefallen hören und sehen. Sollen sie uns reizen, so muß ihre Form durch genaue metrische Einrichtung gefällig werden. Also keine Instrumentalmusik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entsteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an sich sind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemessene der Form weniger nöthig, als eine bloß zur Ergözung des Auges aufgestellte Vase, oder ein Oblisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Gesang, hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaße, und im Rhythmus der Musik nöthig, als ein bloß zur Ergözung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze selbst hat die Pantomime, die schon durch den Inhalt etwas vorstellt, das scharfe Metrum nicht nöthig, das den gesellschaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig ist.

Dieses erkläret den Ursprung alles metrischen in Werken des Geschmacks. Was übrigens von der nähern Beschaffen-

schaffenheit dieser Abmessung in Gebäuden, in der Rede, in der Musik und im Tanze zu beobachten ist, wird in besondern Artikeln vorkommen. *)

Mezzatinta.

(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit diesem Worte eben nicht allezeit denselben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrücken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriss eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer so unbestimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieses Wort aufzunehmen. Die verschiedenen Sachen, die dadurch angezeigt werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

Mi = Fa.

(Musik.)

So nennet man die in der diatonischen Tonleiter an zwey Orten unmitttelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretinischen Solmisation der erstere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn diese beyden Sylben ein Wort ausmachen; so hat man dabey allemal Rücksicht auf gewisse Schwierigkeiten, welche aus der Lage des Mi und Fa, die in verschiedenen Tonarten verschieden ist, entstehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten gesetzten Kirchensachen, und in allen Fugen, in Absicht auf die Lage dieser halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor.

*) S. Ebenmaaß; Sylbenmaaß; Rhythmus; Eurythmie.

Man hat die strengste Aufmerksamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptsatz hat, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.

Führer.

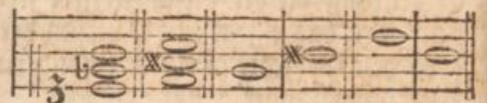


Gefährte.



Nur wenn der Hauptsatz mit einem Gegensatz in verschiedene Contrapunkte versetzt wird, bindet man sich nicht mehr so genau an die Gleichheit des Mi-Fa, sondern sucht es durch x oder b zu erhalten.

Man liest ofte bey älteren Tonlehrern sehr ernstliche Warnungen, daß man sich vor dem Mi gegen Fa hüten soll. Dieses will so viel sagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortschreitung, denselben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen soll, wie z. E. hier:



weil dieses die unerträglichste Dissonanz ausmacht.

Miniatur.

(Mahlerey.)

Ist eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen

nen
arbe
abe
blos
ganz
derge
turm
liche
beson
kurze
mähl
kes
oder
da de
höch
fenbe
weil e

Bi
sonder
Minia
Gesich
de nat
übrige
wird
Pensel
Farbe
hat d
dem z
Cabin
sind.
nichts
behält
lette n
ben ni
sie doc
der M
eben d
einand
es selte
komme
ein an
ten für
zu sch
lorit d
men so

Die
sehr kl
ter Gl
nen

nen Gemälden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pense, aber nicht durch Striche, sondern bloß durch Punkte. Also bestehet das ganze Gemäld aus seinen an einander gesetzten Punkten. Einige Miniaturmaler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemäld wird auf weißen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemäld, besonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nakend ist, wird punktiert, das übrige, Gewand und Nebensachen, wird nach der gemeinen Art durch Pensestriche und Vertreibung der Farben in einander, gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey sehr schöne Stücke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch neben einander gesetzt, wenn der Miniaturmaler recht geschickt ist, eben die Wirkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu sehen, als ein anderes Gemäld. In Portraits sind doch die Farben insgemein zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellten. Für Blumen schicken sie sich am besten.

Diese Malerey dienet nur für sehr kleine Gemälde, die allemal unter Glas müssen gesetzt werden: sie

erfordert ungemein viel Geduld und große Behutsamkeit, weil nichts kann übermahlet werden. Insgemein lassen sie mehr die Geduld und den Fleiß des Künstlers, als sein Genie bewundern. Doch sieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber sie sind selten. Indessen ist die Miniatur deswegen schätzbar, weil ganz kleine Gemälde in Ringe, Uhren und anderes Geschmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich besinne mich bey irgend einem alten Schriftsteller die Beschreibung eines Gemäldes gelesen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet gewesen seyn. In den mittlern Zeiten, da die schönen Künste meist im Stau lagen, mag die Miniatur am meisten geblüht haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchstaben kleine Gemälde machen, und diese Art der Pracht war ihnen damals so gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es ist. In dem Cabinet des Herzogs von Parma soll ein Missale dieser Art von ausnehmender Schönheit seyn, von Dom Jul. Clovio bemahlt. Dieser Clovio ist einer der berühmtesten Miniaturmaler gewesen. Seine vornehmsten Werke sind nebst denen von Fra Giov. Batt. del Monte inario vornehmlich in der florentinischen Gallerie zu sehen.

Minute.

(Baukunst.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeister den Model einteilen. Die meisten geben der Minute den dreyßigsten Theil des Models. Man sehe den Artikel Model.

Mitleiden.

(Schöne Künste.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der schönen Künste besonders in Betrachtung zu kommen. Verschiedene Werke der Kunst zielen bloß darauf ab, uns diese Art der Wollust, die das Mitleiden mit sich führet, genießen zu lassen. Darum wollen wir hier die Natur und die Wirkungen dieser Leidenschaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derselben in den schönen Künsten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menschen, an deren Schicksal wir Antheil nehmen, für unglücklich halten; es sey daß sie selbst dabey leiden, oder nicht. Denn oft entsteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglücklich sehen, ob sie gleich selbst ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnsichtigen geschieht. Das erste also, was zum Mitleiden erfordert wird, ist, daß wir andre für unglücklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schicksal nehmen müssen. Sowol bey der einen als bey der andern dieser Bedingungen ist verschiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfordert.

Zuerst also richtet sich das Mitleiden nach den Vorstellungen, die wir selbst von dem Elend, oder Unglück haben. Wer niederträchtig genug ist, selbst keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern wiederfährt, kein Mitleiden erweken, und so wird der, welcher den Besitz des Reichthums gering schäget, kein Mitleiden mit dem haben, der sein Vermögen verloren hat; auch sogar alsdenn nicht, wenn es diesem schmerzhaft ist. Es giebt sogar Fälle, wo wir den über sein Elend

klagenden, schelten, und es ihm übel nehmen, daß er sich elend fühlet. So gewiß ist es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir selbst leiden würden, wenn wir an dessen andern Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden ist, daß uns die Personen, deren Elend wir fühlen sollen, nicht gleichgültig seyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig ist, macht keinen Eindruck; trifft es Personen, die man hasset, so macht es sogar Vergnügen. Aber auf den höchsten Grad steigt es, wenn das Elend Personen betrifft, für die man große Hochachtung, oder sehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt ist ein Mensch nur in so fern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menschen, die Niemand achten, die sich, und die, welche ihnen angehen, und diese sind gegen alle Menschen hart und unempfindlich. Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand ist: diese haben Mitleiden mit Personen ihres Standes Mitleiden; sie sehen die Noth der geringen ohne die geringste Rührung. Niemand findet man Menschen, die sehr in sich selbst vertiebt, und daher so kurzsichtig, und daher so ungerührt sind, daß sie jeden andern Menschen nicht so denkt und handelt, als sie es erwarten, verachten, oder hassen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menschen, die gegen ihre Freunde sehr mitleidig sind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die bürgerlichen, oder gottesdienstlichen Angelegenheiten, von einer andern Parthey, als sie selbst sind. Ich habe einen Mann gekannt, der sich an unmenschlichen Grausamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden außer sich kam, wenn er eines seiner Kinder leiden sah. So wenig kann

man auf das gute Herz eines Menschen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt sieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unsre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespeare in einem hohen Grade befaßt. Auch Euripides kann darin als ein Muster angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clarissa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muster befallen? Ist der hochachtungswürdige Mensch bey seinem Leiden noch geduldig, oder entsteht sein Elend ganz unmittelbar aus der Größe seiner Tugend, so steigt das Mitleiden auf den höchsten Grad. Im erstern Falle befindet sich Anchises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröstet.

Sic o! sic positum adfati discedite corpus.

Ipsa manu mortem inveniam; miserebitur hostis

Exuviasque petet: facilis iactura sepulchri est. *)

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomsons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menschen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, ist ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred seine Errettung vom Tode, seine Erziehung, und zuletzt die Krone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als seinen Vater. Aber da dieser verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelsten Absicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, seine Verbindung mit Sigismunde

*) Aeneid. L. II.

hintertreibt, bricht er in den heftigsten Zorn gegen ihn aus; nennt seinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred selbst ein hochachtungswürdiger Jüngling ist, so übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der sich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieser Abscheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben soll. Dies ist meines Erachtens eine der stärksten tragischen Scenen, die möglich sind.

Der Redner, oder der Dichter, der sich vorsetzt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menschen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menschen richten sich ihre Vorstellungen von Elend und Unglück. Weichliche, verzärtelte Menschen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausstehen, und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt ist, fühlt bey einer unglücklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein anderer nur spotten würde. Es giebt Menschen, die nicht begreifen können, daß man unglücklich sey, so lange man Macht oder Reichthum besitzt, und dadurch in Stand gesetzt wird, sich alles, was zum Vergnügen der Sinnen gehört, zu verschaffen. Wie die Menschen, nach einer gemeinen, oder feineren Sinnesart, ihr Vergnügen an größeren, oder feineren Dingen finden, so urtheilen und empfinden sie auch verschiedentlich bey dem Elend, und danach richtet sich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Wirkung dieser Leidenschaft, in so fern sie durch die Werke der schönen Künste erregt wird, ist gar ofte nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangeneme

Empfindung, weil der Mensch alles liebet, was sein Gemüth ohne widrige daurende Folgen in Bewegung setzt. *) So ist das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus bey dem Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidigten eine schwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Wirkung des Mitleidens kann sich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erstrecken. Dieses verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerz fremdes Elend sehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder blos unschicklichem Betragen anderer Menschen auf die Leidenden gekommen ist; so werden wir dadurch kräftig gewarnt, uns selbst vor solchem Betragen, dadurch andre unglücklich werden, sorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabscheuen, die andre elend gemacht hat. So wirkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abscheu gegen die verdamnte Ehr- und Herrschsucht des Agamemnons, der selbst das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrückten Volks bis zu Thränen gerührt hat, die Tyranny und jeden Unterdrücker auf ewig hassen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz so rührend schildert. *) Ueberhaupt also kann das Mitleiden

*) Man sehe, was hiervon im Artikel Leidenschaft S. 154. angemerkt worden.

*) Od. L. II. Od. 18. vs. 26 Sa

dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erweken, wodurch unschuldige Menschen unglücklich werden. Der Künstler verdienet unsern Dank, der die Scenen des Elends, das Laßter über unschuldige gebracht hat, so schildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottlose böshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, sondern auch sonst noch gute Menschen, können durch Leidenschaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil, und mancherley Schwachheiten, andre Menschen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernstlich, daß wir gegen solche Schwachheiten auf guter Hut seyen. Wird nicht ein Vater sich hüten, einer sonst liebenswürdigen, aber von Härte überereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über so mancherley Jammer, das eine solche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakespears Romeo und Juliette vorstellen gesehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubt ist, wird sich nicht mit äußerster Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu dessen Besitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Elemenenss Wahnwis in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteste erweket?

Aus diesen und tausend andern Beyspielen erhellet, was für gute Wirkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der schönen Künste erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch solche Werke allmählig empfindsam zu machen.

gegen sol-
odurch un-
ich werden.
ern Dank,
S, das La-
bracht hat,
astet Mit-
se boshafte
urch nicht
lichkeit ge-
er gehaft

erworfene,
gute Men-
den schaften
lung, aus
Schwach-
nd machen.
dabey em-
flich, daß
heiten auf
nicht ein
st liebens-
härlichkeit
irte zu be-
leiden über
eine sol-
milien ge-
er z. B.
lette vor-
Jüngling,
esfühls be-
nit außer-
men, ein
Ten Besitz
Liebe ge-
n er das
Elemen-
nicht ganz
f das leb-

ndern
für gute
den durch
ste erfol-
e es auch
pfindliche
oth noch
h solche
zu ma-
chen.

hen. Was sie bey den verschiedenen mitleidenswürdigten Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnten ihnen vielleicht durch recht lebhaftes Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle sonst unmittelbar gute Leidenschaften, schädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Mensch aber bekommt seinen Werth mehr von den wirkenden, als von den leidenden Kräften; man kann sehr mitleidig und im übrigen sehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anstrengung der Kräfte erfordernden, guten Handlung fähig seyn. Also könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige sich selbst durch seine Empfindsamkeit elend machte. Wie es ofte geschieht, daß Menschen vor allzugroßem Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können; so kann auch der, den das Mitleiden niederdrückt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leisten. Und wie es nicht mehr heilsame Empfindsamkeit, sondern höchstschädliche Schwachheit ist, jede uns betreffende Beschwerlichkeit lebhaft zu fühlen; so ist ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß sich nicht auf geringe und in ihren Folgen nützliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf bloß eingebildetes Elend erstrecken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt sind, die damit zufrieden, sich ihren täglichen Unterhalt dadurch schaffen, und zugleich nothwendige Geschäfte, derer die Gesellschaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder

warum sollte man weichliche Menschen, die von jeder Beschwerlichkeit niedergedrückt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Also gilt auch von dieser an sich liebenswürdigen Leidenschaft, was Aristoteles mit Recht von allen sittlichen Eigenschaften fodert, sie muß das Mittelmaaß nicht viel überschreiten.

Aus diesen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens, kann der Künstler lernen, was er in Absicht auf dasselbe zu thun hat. Will er Mitleiden erwecken, so muß er das Elend, das unsre Empfindsamkeit reizen soll, lebhaft schildern; für die leidenden Personen muß er uns einnehmen, muß ihre Unschuld, ihre Tugend, die ein bessers Schicksal verdiente, oder ihre Gelassenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß sie sich selbst helfen, uns fühlen lassen; er muß uns helfen, uns selbst in die Umstände der Leidenden zu setzen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden selbst, das er, oder andere bey dieser Sache schon fühlen, so lebhaft, als ihm möglich ist, ausdrücken; weil dieses allein uns schon zu derselben Empfindung reizet. Dieses alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künstler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müsse. Werke, die auf bloß vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meisten Trauerspiele sind, so angenehm sie auch sonst seyn mögen, sind von keiner großen Wichtigkeit, wo sie nicht durch Nebensachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künstler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erwecket, dessen Wirkungen, wie vorher gezeiget worden, heilsam sind; wodurch er Abscheu, oder Feindschaft gegen Grausamkeit, Bosheit und gegen Laster, Furcht vor Schwachheiten

ren und Vergehungen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weise in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte sich, uns ein bloß eingebildestes Elend, als ein wirkliches vorzustellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum sich unglücklich fühlt, weil er seine Neigung zu einer Zuhlerin dem Besten des Staats aufzuopfern nicht im Stande ist. Dieses verdienet mehr unsern Unwillen, als unser Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und sich von dem weit größern Elend der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge seiner Handlungen zu seyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtschaffener Mann, wie Phocion ein Opfer der Tyranny wird, da sein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unsers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabscheuen wir, ohne erst durch dieses Mitleiden dazu vermocht zu werden.

Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man ist über die Bedeutung dieses Wortes nicht überall einstimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an, *) das diejenigen den Sinn desselben zu sehr einschränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbschatten gebraucht werden, darunter verstehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung sogar auf die Farben aus, wodurch die Wirkung der Widerscheine besonders ausgedrückt wird. Nach diesen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einan-

*) Betrachtungen über die Mahlerey S. 681.

der übergehender Farben entsteht, oder derselben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung verschiedene Namen. In so fern sie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entstehen, werden sie gebrochene Farben genennet; und indem sie zu Schattirungen zwischen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Ueberhaupt also gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farbe eines Gegenstandes von dem höchsten Licht allmählig abnimmt, es sey, daß sie sich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man sieht Köpfe von Van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob sie sich gleich vollkommen runden. Diese Wirkung ist eben sowol den Mittelfarben zuzuschreiben, als die ähnliche Wirkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meisten Farben also, die von dem Pinsel auf das Gemälde getragen werden, sind Mittelfarben, und durch sie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chinesische Mahlerey unterscheidet sich von der unsrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermaßen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkle Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferstichen etwas Aehnliches sehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre besondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Makenden entsteht, so wie der liebliche Schmelz und das Durchsichtige, wodurch, wie Ha-

gedorn

entsteht,
kommt, zu
Mittelfarben
m Ursprung
verschiedene
aus ganzen
Ornung ihrer
n sie gebro
nd indem sie
n Licht und
den, bekom
Halbschatten

en alle Tin
mliche Far
n dem höch
nmt, es sey
oder halben
nur in eine
ebe herüber
en. Man
k, an denen
nimm, ob
nen runden.
n sowol den
en, als die
durch Licht
wird. Die
ie von dem
de getragen
t, und durch
ng und Har
Die flache
scheidet sich
n gänzlichen

gedorn sich glücklich ausdrückt, *) die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Wirkung der Mittelfarben.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemälden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemälde sehen. Ohne sie kann kein Gemälde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländischen Malern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Auge unterstützt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdecken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Maler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfordert wird, so kann man ihm weiter nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

Mittelftimmen.

(Musik.)

Sind in einem Tonstück die Stimmen, welche außer dem begleitenden Basse den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielstimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht den zwischen dem Basse und dem Discant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelftimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgear-

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey S. 302.

beitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehenden Ausdruck sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, den sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstücks, *) nach ihr der Bass, der die Harmonie leitet; die Mittelftimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die schicklichsten Töne zur Unterstützung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelnen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhängenden Tönen, zusammengesetzt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus, so leisten sie auch wenig Hülfe, und es wäre in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme bloß durch den Generalbass begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle diejenigen, welche die Mittelftimmen spielen, den Ausdruck des Stücks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstützen können.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelftimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausirt, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelftimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelftimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Bass noch die Hauptstimme haben. Aber einem bessern Gesang dieser Mittelftimmen zu gefallen, wird auch wol ein solcher Ton we-

2 5

*) S. Melodie.

gelassen,

die Haltung
rch dunkle
werden, wo
erflichen et
ber die wahr
wunderbare
igen Tinten,
Farbe hat,
und duften
kenden ent
Schmelz und
ch, wie Ha
gedorn

gelassen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieses muß vornehmlich in Mittelstimmen, die deutlich gehört werden, bey Leitönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum ist in folgenden Beyspielen



das erste und zweyte, da das Subsemitonium in der Mittelstimme seinen natürlichen Gang über sich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger sind, vorzuziehen.

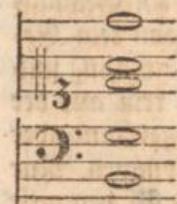
Es ist eine Hauptregel, daß die Mittelstimmen sich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten, und nicht über die Hauptstimme in der Höhe heraustreten; weil diese dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man sich nicht einfallen lassen, einen Gedanken in der Hauptstimme abzubrechen, und seine Fortsetzung einer Mittelstimme zu überlassen.

Ueberhaupt gehöret mehr, als bloße Kenntniß der Harmonie zu Verfertigung guter Mittelstimmen. Ohne feinen Geschmak und scharfe Beurtheilung werden sie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräusch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beste Wirkung thun die Mittelstimmen, in denen die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthigen

Töne auch zugleich eine singbare Melodie ausmachen. Am reinsten klingt die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelstimmen so vertheilt sind, daß alle gegen einander harmoniren. So klingen z. B.

dieser Accord
weit besser



als dieser:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelstimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmonisten, die gerne ihre Kunst zeigen wollen, geschieht, zu sehr mit Tönen überhäuft ist. Daher lassen bisweilen gute Melodisten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Gesang haben sollen, die Bratsche mit dem Bass im Unisonus gehen. Wie die Mittelstimmen zu Arien zu behandeln seyen, kann man am besten aus den Graunischen Opern sehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelstimmen in gewissen Stücken daher, daß eine derselben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn sie durch die Melodie, wie ofte geschieht, nicht deutlich angezeigt wird. Davon giebt die Graunische Arie aus der Oper *Cleopatra*: *Ombra amata &c.* ein schönes Beispiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Gesang höchst pathetisch machen, die Mittelstimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

M o d e l.

(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnismäßige GröÙe, jedes zur Verzierung dienenden Theiles, bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufriß gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten GröÙe in Fußmaaß, sondern bloß nach der verhältnismäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte GröÙe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dik, so ist der Model groß, ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beyspiel zufolge Palladio, Serlio und Scamozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule, nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyspiel vieler anderer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren GröÙe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den, die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks, vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßstäbe, nach denen er sich richten muß, den, welcher die absoluten GröÙen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und denn den, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und

dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaaßstab mit dem andern zu vergleichen. Gesetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeigt; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der GröÙe dieses Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maaßgebung seines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaaß bestimmt, und daraus muß hernach die GröÙe des Modells hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an dem Kranz 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wieviel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an dem Kranz 21 Model seyn muß, *) mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren FüÙen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll $\frac{3}{4}$ Lin. für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen; so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß $5\frac{1}{2}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstütze

*) S. Säulenordnung.

ngbare Mes-
nesten Klin-
ie Töne in
heilt sind,
armoniren.

dieser:



ander lie-
e Secunde
m werden
ie Harmo-
n Werken
gerne ihre
hiebt, zu
st. Daher
odisten in
gefälli-
die Brat-
sonus ge-
zu Urien
an am be-
Opern se-

heil zieht
en in ge-
eine der-
g bezeich-
odie, wie
angezei-
Grauni-
eopatra:
nes Bey-
at einfa-
den Ge-
nen, die
ie Bewe-

Model.

lenstühle stellen, und diesen 4 Model geben; so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mit hin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibet.

Dieses gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey auf einander stehenden Ordnungen muß der Model der obern, zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes. *) Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas schwerer. Ein Beyspiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Last uns setzen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey übereinander stehenden Ordnungen einer niedrigen und einer hohen aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenten von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn. **) Mit hin müssen die 24

*) S. Ueberstellung.

**) S. Säulenordnung.

Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu dem untern sich verhalte, wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model x setzt, und für den obern y , so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

$$1. \text{ daß } x : y = 5 : 4.$$

$$2. \text{ daß } 24x + 28y = 100.$$

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{2}{3}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{2}{3}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 Mal $2\frac{2}{3}$, oder 51 $\frac{2}{3}$ Fuß, das obere 48 $\frac{2}{3}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der bloß zur Verzierung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oeffnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oeffnungen bloß mit Einfassungen verzieret, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

Modell.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie

terie gebildeten Figur oder Form gegeben, nach welcher ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaassen den Nachzeichnern zum Muster dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Ton bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler, sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und wirklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu setzen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeigt. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich, nach seinem Modell aushaut. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelnen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppierung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perspektiv sehr zu statten, wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor sich setzen kann. *) Es ist deswegen den An-

fängern der Mahlerey sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Musik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gesang und in der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio, und in diesem Sinne kann man von den Kirchentonarten sagen, jede habe ihre eigene Modulation. Das ist ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüsse zu machen. Gemeinlich aber bezeichnet man dadurch die Kunst den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schicklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstück schließt, einzulenken.

In ganz kurzen Tonstücken also, die durchaus in einem Ton gesetzt sind, oder in langen Stücken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibt, ehe man in andre ausweicht, bestehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetze, und am Ende darin beschliesse. Dieses erfordert wenig Kunst. Es kommt bloß darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepreget werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie durch die verschiedenen Töne der angenommenen Ton-

*) S. Anordnung S. 26 f.

leiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

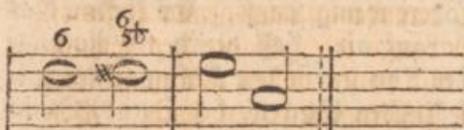
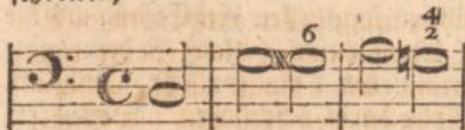
Dabey ist aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey, oder drey Accorden herumtreiben, oder in Versetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stück oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen, und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man ist, zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in Cdur, anstatt also zu moduliren,

4 6 9 8 8 7



auch wol auf folgende Weise fortschreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter Cdur ausgelöscht

würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in Cdur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erweckt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stücke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden. *) Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation versteht, erfordert schon mehr Kenntniß der Harmonie, und ist größern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, längeren Stücken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdient demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit in längern Stücken, Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlägen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden, **) den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeigt worden, wie die verschiedenen Töne am natürlichsten und ungezwungensten auf einander folgen können, und wie lange man sich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne sich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur

*) Man sehe was hierüber in dem Artikel Fortrichtung angemerket worden.

**) S. Art. Ausweichung.

nur gelten, in so fern es um einen gefälligen und wolstießenden Gesang zu thun ist. Der Ausdruck und die Sprache der Leidenschaft erfordern ofte ein ganz anderes Verfahren. Wenn sich die Empfindung schnell wendet, so muß auch der Ton schnell abwechseln. Also bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu sprechen.

Sie ist nicht in allen Arten der Tonstücke denselben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfordert meistens eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Gesang; die Tanzmelodien und die Lieder sind in der Modulation sehr viel eingeschränkter, als die Arien, und diese mehr, als große Concerte. Also kommt bey der Modulation die Natur des Stücks und besonders seine Länge zuerst in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation bloß eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstützung des Ausdrucks dienen soll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonsetzer in besondern Fällen die Regeln seines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausschweifen könne, und wo er sich immer in seiner Nachbarschaft aufhalten müsse; wo er schnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo seine Ausweichungen sanfter und allmählich seyn sollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man sicher seyn will, für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruck sehr unterstützt werden. In Stücken von sanftem und etwas ruhigem Affekt, muß man nicht so ofte ausweichen, als in denen, die ungestümere Leidenschaften ausdrücken. Empfindungen verdrießlicher Art, vertragen und erfordern sogar eine Modulation, die einige Härte hat, da

ein Ton gegen den nächsten eben nicht allzusant absticht. Wo alles, was zum Ausdruck gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da sollte auch die Modulation so durch den Ausdruck bestimmt werden, daß jeder einzelne melodische Gedanke in dem Ton vorkäme, der sich am besten für ihn schicket. Zärtliche und schmerzhaft Melodien, sollten sich nur in Molltönen aufhalten; die munteren dur Töne aber, die in der Modulation, des Zusammenhanges halber nothwendig müssen berührt werden, sollten gleich wieder verlassen werden.

Es ist einer der schweresten Theile der Kunst, in der Modulation untadelhaft zu seyn. Deswegen ist zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunst schreiben, sich über diesen wichtigen Artikel so wenig ausdehnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn sie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den ersten Ton einlenken solle. Die Duette von Graun können hierüber zu Mustern dienen.

Monochord.

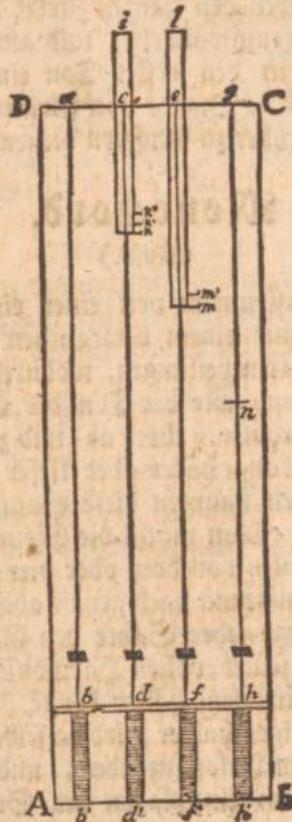
(Musik.)

Ein Instrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Steg und mit Eintheilungen, wodurch man sehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten diese Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemessener Länge jeder Sayte den Grundton mit seiner vollen Harmonie auf dem Instrument haben könne. Bes fern Klanges halber wird dasselbe hol, mit einem Resonanzboden, und mit Tasten zum Anschlagen der Sayten gemacht.

Wiewol

Wiewol in der Musik das Gehör in Absicht auf den Wolklang der einzige Richter ist, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in so fern die Instrumente wirklich darnach gestimmt sind, bloß durch das Gehör gefunden worden; so muß sich dadurch Niemand verführen lassen, zu glauben, daß die mathematische Bestimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes sey. Sie leitet nicht nur auf die Entdeckung der wahren Ursachen aller Harmonie, *) sondern dienet auch noch zu verschiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; besonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Saiten durch Gewichter können gespannt werden.

Man stelle sich vor ABCD sey der Kasten zu einem Monochord, a b, c d, e f, g h seyen vier



*) S. Consonanz.

gleich lange und gleich stark gespannte Saiten; bb', dd', ff', hh', seyen die Tasten, vermittelst deren die Saiten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang gesetzt werden; i k und l m seyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen versehen, so daß von dem Anschlagen der Tasten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich sey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg gesetzt, so daß nur die halbe Sayte n h klinge.

Um nun den Gebrauch eines solchen Monochords zu begreifen, ist vor allen Dingen zu merken, daß die Töne solcher gleich dicken und gleich gespannten Saiten um so viel höher werden, als die Saiten in der Länge abnehmen. Man setze, die Saiten ab, c d, e f und g h seyen alle im Unisonus gestimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchstaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte g h den Stäg gerade auf der Hälfte der Sayte in n setzen, so würde die halbe Sayte n h den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber l m so weit eingeschoben würt, daß mf gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte e f oder a b wäre, so gäbe die Sayte mf die reine Quinte von C oder G; und wenn i k so weit eingeschoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, so gäbe kd die reineste große Terz von C. Bequemer für den wirklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Saiten, ehe die Stäge daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der erstern ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesetzt, kann man leicht sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyspiel wird die Sache am besten erläutern. Gesezt also, man wollte

die

gespannte
h', seyen
n die Say-
immerchen
erden; i k
n den En-
n versehen,
n der Sa-
er zweyten
Längen k d
y auch bey
Länge der
gesetzt, so
h klinge.

eines sol-
reifen, ist
en, daß die
und gleich
o viel höher
n der Länge
die Sayten
en alle im
geben den
h) mit dem
wird. Wür-
te gh den
ste der Say-
e die halbe
Octave von
er Schieber
würdt, daß
Länge der
so gäbe die
te von C oder
it eingeschlo-
te k d genau
so gäbe k d
on C. Be-
en Gebrauch
ledigen Say-
an kommen,
der Ton der
Octave tiefer,
dern wäre.

kann man
ches Instru-
Temperatur
Ein Bey-
m besten er-
man wollte
die

die Kirnbergerische Temperatur prü-
fen, nachdem man sie einmal durch
Zahlen nach den Längen der Sayten
ausgedrückt hat. *) Da die Reini-
gkeit der Harmonie hauptsächlich auf
der Beschaffenheit des Dreyklanges
beruhet, indem die Consonanzen die
wenigsten Abweichungen von der voll-
kommenen Reinigkeit vertragen: so
ist es hinlänglich, um eine Tempera-
tur zu prüfen, wenn man alle darin
vorkommende Dreyklänge durch das
Gehör beurtheilet. Denn wenn die-
se gut consoniren, so ist gewiß auch
die ganze Temperatur gut.

Zuforderst also suche man alle dar-
in vorkommende kleine und große
Terzen heraus, und bezeichne sie durch
die ihnen zukommende Zahlen, als
kleine Terzen: C-E, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1213}$,
Fis-A; $\frac{135}{161}$, A-c, $\frac{151}{192}$, E-G, $\frac{5}{8}$;
große Terzen; C-E, $\frac{4}{3}$, B-d, $\frac{64}{81}$,
E-Gis, $\frac{404}{512}$, F-A, $\frac{128}{161}$; A-Cis, $\frac{13041}{16184}$,
hernach auf gleiche Weise die Quin-
ten, derer in dieser Temperatur vier-
erley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$;
D-A, $\frac{108}{161}$; A-e, $\frac{561}{140}$, und Fis-Cis,
 $\frac{10933}{16184}$. Hierauf trage man auf dem
Monochord längst der zweyten Sayte
c d, alle kleinen und großen Terzen
auf; das ist, man trage von d nach
k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Länge der Say-
te c d; hernach nach k' trage man
 $\frac{1024}{1213}$ von der ganzen Länge; nach k'',
 $\frac{135}{161}$ derselben Länge und so fort, bis
man gar alle großen und kleinen Ter-
zen längst der Sayte cd hat. Auf
eben diese Weise trägt man die Quin-
ten längst der Sayte e f auf.

Um nun die Temperatur auf die
Probe zu setzen, so darf man nur die
Dreyklänge aller 24 Töne durch das
Gehör prüfen. Man fängt von C dur
an, schiebet i k so, daß der Streg k
auf den Punkt der Eintheilung $\frac{4}{3}$ ste-
he, l m schiebet man auf den Punkt
 $\frac{2}{3}$, so hat man den vollkommen rei-
nen großen Dreyklang von C. Hier-

*) S. Temperatur.
Zweyter Theil.

auf nehme man Cis dur, und schiebe
zu dem Ende i k auf die Eintheilung
 $\frac{64}{81}$, l m aber lasse man auf $\frac{2}{3}$ stehen,
so hat man einen Dreyklang, der
dem von Cis dur völlig ähnlich ist.
Schiebet man nun wechselsweise i k,
auf $\frac{4}{3}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, so wird ein
feines Gehör bald fühlen, in wie
weit im letztern Falle, wenn er sogleich
auf den ersten folget, die Harmonie
noch gut sey. So kann man durch
alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Tonleiter, und
jedes einzele Intervall nach den auf
das genaueste bestimmten Verhältnis-
sen, auf das Monochord tragen, und
denn an dem Gehör prüfen. Ange-
hende Sänger könnten es brauchen,
um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die
verschiedenen Intervalle auf das ge-
naueste zu treffen. Denn es ist doch
kein Intervall, die Octave ausge-
nommen, das bloß durch das Gehör
in der höchsten Reinigkeit könnte ge-
stimmt werden.

M o r a l.

(Schöne Künste.)

Eine Vorstellung aus der Classe der
sittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in
so fern sie durch ein Werk der Kunst,
als durch ein Bild anschauend erkannt
wird. So ist die Lehre der äsopi-
schen Fabel die Moral derselben; die
Fabel selbst das Bild, wodurch sie an-
schauend erkannt wird. So hat auch
die sittliche Allegorie und jedes sittli-
che Sinnbild seine Moral. Es hat
Kunsttrichter gegeben, welche die Epo-
pöe als ein sittliches Bild ansehen,
das seine Moral hat; der Vater Le
Bossü hat behauptet, die Ilias sey
bloß ein Bild, an dem verbündete
Fürsten lernen sollen, wie nöthig ih-
nen die Eintracht ist. Mit eben so
viel, oder noch mehr Recht hätte er
sagen können, die Moral dieses Ge-
dichts sey der Satz: Quidquid deli-
rant reges, plebs tantum Achivi: und
wenn

wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen sollte, so müßte die Tragödie derselben Regel unterworfen seyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkstelligen wäre. Wir haben schon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äsopische Fabel eine Moral enthalte.

Moral; Moralisches Gemähl.

(Mahlerey.)

Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähl von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen. Von dieser Art sind Hogarths Kupfer, die den Titel the harlots progress führen. Der Historienmahler hat seinem Beruf genug gethan, wenn er das Besondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorstellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch sein Gemähl den Uebergang von dem Besondern auf das Allgemeine veranlassen. Wenn jener einen bekannten für sein Vaterland sterbenden Helden so mahlt, daß jeder ihn erkennt, seine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, so hat er alles gethan, was man von ihm fordern konnte; dieser, der sich vorgesezt hätte, durch ein ähnliches Gemähl uns die Wahrheit empfinden zu machen, es sey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu sterben, müßte noch mehr thun, um sicher zu seyn, daß dieser Gedanken durch das Gemähl in uns erweckt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Historien, die unmittelbar lehrreich sind, wenn sie bloß rein historisch be-

*) S. Fabel äsop.

handelt würden. So sind der Tyrann, Dionysius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Ansehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten sein Brod verdient; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menschen verlassen siset, große Beyspiele, aus denen jederman so gleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorstellung davon durch wol ausgesommene Zusätze weit rührender machen. Dieses muß allemal die Hauptabsicht des moralischen Gemähldeß seyn. So könnten in dem ersten der beyden angeführten Beyspiele in dem Gemähl ein paar Personen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über diesen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verstehen gäbe.

Der Historienmahler muß seinen Inhalt aus der Geschichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet seyn, und da kann der Mahler ohne Unschicklichkeit auch allegorische Wesen mit einmischen, wo nicht die Vorstellung schon an sich selbst hinlänglich spricht, wie in den angeführten Kupferstichen des Hogarths und in den anderswo *) erwähnten schönen Zeichnungen des Hrn. Chodowiczky, das Leben eines Mannes nach der Welt, betitelt. Anstatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufschrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine solche wird das berühmte Arkadien des Poussins zur Moral. **)

Es wäre zu wünschen, daß Künstler und Liebhaber ihre Aufmerksamkeit auf diese Gattung richteten, damit man anstatt der ewigen Wiederholungen mythologischer Stücke, oder sonst unbedeutender biblischer Geschichten,

*) S. Mahlerey.

**) S. Aufschrift.

nd der Ty-
in Corinth
gern ohne
umwandelt,
sein Brod
s, wie er
thago von
set, große
erman so-
lehre zieht.
die Vorstel-
sgeformene
hen. Die-
absicht des
yn. So
beyden an-
a Gemählb
ort werden,
bedeutender
rniedrigten
e aber ihre
a auferor-
er Gebehr-
gabe.
uß seinen
e nehmen;
r erdichtet
ahler ohne
rische We-
t die Vor-
t hinläng-
ngeführten
hs und in
en schönen
owieczky,
s nach der
r Allegorie
Aufschrift
anzeigen.
berühmte
Moral.**)
daß Künst-
fmerksam-
teten, da-
n Wieder-
tücke, oder
cher Ge-
schichten,

schichten, etwas bekäme, wobey der
Mähler mehr, als bloße Kunst zu
zeigen, und der Liebhaber mehr als
blos Zeichnung und Colorit zu be-
wundern hätte. Nichts beweist mehr
die Armuth des Genies der Mahler,
und den Mangel des Geschmacks der
Liebhaber, als die Sammlungen hi-
storischer Gemälde und Kupferstiche.
Wie selten sind nicht darin die Stü-
cke, die sich durch einen wichtigen In-
halt empfehlen? Ich bin mir selbst
mit Zuverlässigkeit bewußt, daß eine
schön gezeichnete Figur, und Harmo-
nie der Farben, einen starken Eindruck
auf mich machen: dennoch kann ich
nicht sagen, daß dieser Reiz jemals
hinlänglich gewesen wäre, selbst in
den prächtigsten Bildergallerien mich
vor dem Ueberdruß zu verwahren,
den das Leere und Gedankenlose des
Inhalts des größten Theiles der Hi-
storien verursacht. Und leider! ist
es mir mehr als einmal in Kirchen
nicht besser geworden.

Würde man anstatt der heidnischen
Mythologie und der christlichen Le-
genden gute sittliche Gemälde sehen,
was für gute Eindrücke könnte man
nicht daher erwarten? An Stoff
kann es dem Künstler, der ein Mann
von Nachdenken ist, nicht fehlen.
Die heilige und weltliche Geschichte,
die Schauspiele, die Werke der epi-
schen, dramatischen und lyrischen
Dichter, die äsopische Fabel, das täg-
liche Leben, alles dieses ist reich an
einzelnen Fällen, die durch ein Wort,
oder durch einen Nebenumstand zu
allgemeinen Lehren werden können.
Was für ein Beyspiel für einen Ty-
rannen, wenn Dionysius sich von
seinen Töchtern den Bart muß ab-
brennen lassen, weil er sich vor dem
Messer, selbst wenn es in den Händen
seiner eigenen Kinder wäre, fürchtet?
Was für eine Lehre, wenn Damocles
in der größten Herrlichkeit ein
an dünnen Faden aufgehängenes
Schwerdt über seinem Kopfe sieht,

und darüber alle vor ihm liegende Gü-
ter vergiftet?

Vito Vánius hat Denkbilder aus
Horazens Gedichten gezogen, heraus-
gegeben, deren Erfindung größten-
theils sehr elend ist; und doch ist der
Dichter sehr reich an moralischen Ge-
mählben, die wol verdienten, von ei-
nem Chodowiczky herausgezogen zu
werden! Was für ein fürtreffliches
Gemählde von der gottlosen Härte
eines mächtigen und zugleich geisti-
gen Mannes könnte nicht aus folgen-
der Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos

Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum

Salis, avarus? Pellitur paternos
In sinu ferens Deos,

Et uxor et vir, sordidosque na-
tos. *)

Wie wollte man die Schändlichkeit
der Gewinnsucht besser mahlen, als
in einer Moral nach folgender Erfin-
dung des Plautus.

— Nam si sacrificem summo
Jovi

Atque in manibus exta teneam ut
porrigam; intera loci

Si lucri quid detur, potius rem di-
vinam deseram. **)

An wichtigem Stoff zu solchen Ge-
mählben sind alle gute Poeten reich;
wenn nur die Künstler sie in der Ab-
sicht, Gebrauch davon zu machen, le-
sen wollten.

Notette.

(Musik.)

Ein Singestük zum Gebrauch des
Gottesdienstes, das insgemein ohne
Instrumente durch viele Stimmen
aufgeführt, und nach Fugenart be-
handelt wird. In Deutschland wird

N 2

dieser

*) Od. L. II. 18,

**) Pseudo!

dieser Name vorzüglich den Stücken gegeben, welche über profaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text eine Motette genannt.

M o s a i s c h.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersezung kleiner Stücke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemählde durch seine in die Länge und Queer über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Vierecke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Vierecke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemählde kann als ein stückweis aus diesen Vierecken zusammengesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Vierecke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Rüttes genau aneinandersetze, so hat man ungefähr die Vorstellung, wie ein mosaisches Gemählde verfertigt werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese Weise verfertigtes Werk gesehen hat, sich nicht vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die ihnen in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen wirklicher mit dem Pensel gemachter Gemählde giebt. So weit ist aber die Kunst der mosaischen Arbeit gegenwärtig gestiegen,

daß das Auge auf diese Weise damit getäuscht wird.

Der Ursprung dieser Gattung der Mahlerey fällt in das höchste Alterthum, und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perser, *) oder die noch älteren Babylonier, das älteste uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlasset hat, die Erfinder derselben seyen. Vielleicht ist dieses sogar die älteste Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erst nachher entstanden ist. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben und deren mannichfaltigen Zusammensetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Puz Arbeiten von bunten Federn und Muscheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hochgeschätzt werden. Da hat man den ersten Keim der Mahlerey durch Zusammensetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeigt, scheint der Einfall, durch Aneinandersezung solcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zusammensetzung schöner Federn erhält, dem müßigen Menschen natürlicher Weise gekommen zu seyn.

Vermuthlich wurden solche Steine zuerst zum Schmuck, als Juweele zusammengesetzt; wovon wir an dem Brustschild des obersten Priesters der Israeliten ein sehr altes Beyspiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Decken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte

*) Man sehe hierüber Joh. Alex. Furietti de Musicis. Romæ 1752. 4to. in gleichen die Nachricht von mosaischen Gemählde in Roremans Natur und Kunst in den Gemählde 2c. im II. Theil, auf der 388. u. ff. S.

Beise damit
 Sattung der
 chste Alter-
 ünde zu ver-
 Perfer, *)
 plonier, das
 f, bey wel-
 die Pracht
 at, die Er-
 Bielleicht ist
 Mahleren,
 Mahleren erst
 ie Menschen
 lgefallen an
 n mannich-
 g. Völker,
 en der Wil-
 ihrem Pus-
 rn und Mu-
 r Schönheit
 dochgeschäst
 den ersten
 Zusammen-
 wo die Na-
 Farben in
 scheinete der
 rsetzung sol-
 en, was der
 nmenfegung
 m müßigen
 eise gekom-

elche Steine
 Furweele zu-
 wir an dem
 riesters der
 Beyspiel ha-
 cht auch in
 wird man
 d Fußböden
 Steinen aus-
 Zeit verfei-
 nerte

Alex. Furiet-
 52. 4to. in-
 n mosaischen
 s Natur und
 n 2c. im II.
 S.

nerete man diese Arbeit, und man ver-
 suchte auch, Blumen und andre na-
 türliche Gegenstände durch dieselbe
 nachzuahmen, und so entstand all-
 mählig die Kunst der mosaischen Mah-
 lerey, die hernach durch Erfindung
 des gefärbten Glases vollkommener
 geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses ge-
 wiß, daß nicht nur die alten morgen-
 ländischen Völker, sondern auch die
 Griechen, und nach ihnen die Römer,
 vielerley Werke dieser Art verfertiget
 haben. Unter den Ueberbleibseln des
 Alterthums besizet die heutige Welt
 noch verschiedene mosaische Werke
 von mancherley Art, davon einige
 noch etwas rohe, andere eine schon
 auf das höchste gestiegene Kunst an-
 zeigen. *) Zu diesen letztern rechne
 ich einen Stein, oder vielmehr eine
 antike Paste, die mir der ige Besi-
 zer derselben, Herr Casanova in
 Dresden, gezeigt, und deren auch
 Winkelmann gedenkt. **) Das
 Werk ist aus durchsichtigen Glasstü-
 cken zusammengesetz, zeigt aber nicht
 die geringste Spur von Fugen, son-
 dern die Stücke sind an einander ge-
 schmolzen, und mit so feiner Kunst,
 daß man es für ein Werk des feine-
 sten Pensels halten würde, wenn nicht
 die Durchsichtigkeit des Glases die
 Sattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alter-
 thum sonst keine mosaischen Gemähl-
 de vorzeigen kann, die denen, die ge-
 genwärtig in Rom verfertiget werden,
 nur einigermaßen zu vergleichen wä-
 ren, so beweiset jene Paste schon hin-
 länglich, wie hoch die Kunst in die-
 sem Stück bey den Alten gestiegen sey.
 Sonst sind die meisten antiken mosai-
 schen Arbeiten aus viereckigten Stü-
 cken noch etwas nachlässig zusammen-

gesezt, so daß merkliche Fugen zu se-
 hen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst
 in Rom zu einer bewunderungswürdi-
 gen Höhe gestiegen. Die rühmliche
 Begierde, die in der Peterskirche be-
 findlichen erhabenen Werke des Pen-
 sels eines Raphaels und anderer gros-
 sen Meister, vor dem Untergang, der
 unvermeidlich schien, zu retten, hat
 das Genie ermuntert, diese Mahlerey
 zu vervollkommen. Es ist ihm auch
 so gelungen, daß gegenwärtig eine
 große Anzahl fürtrefflicher alter Blät-
 ter auf das Vollkommenste nach den
 Originalgemähldeu mosaisch copirt in
 der Peterskirche stehen, und nun so
 lang, als dieses bewunderungswürdi-
 ge Gebäude selbst stehen wird, immer
 so frisch und so neu, wie sie aus den
 Händen der Künstler gekommen, blei-
 ben werden.

Es scheint, daß etwas von dem
 Mechanischen der Kunst sich noch aus
 dem Alterthum bis auf die mittlern
 Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen
 Ende des XIII Jahrhunderts soll
 Andreas Tassi die mosaische Arbeit
 wieder in Schwung gebracht haben.
 Er selbst hat sie von einem Griechen,
 Namens Apollonius, gelernt, wel-
 cher in der Marcuskirche zu Venedig
 arbeitete. Aber alles, was man von
 jener Zeit an bis auf die erstern Jah-
 re des gegenwärtigen Jahrhunderts
 in dieser Art gemacht hat, kommt ge-
 gen die neuern Arbeiten der römischen
 Mosaischule in keine Betrachtung.
 Man hat ist nicht nur gar alle Haupt-
 farben, sondern auch alle mögliche
 Mittelfarben in Glase, und die Glas-
 stückchen, woraus man die Gemählde
 zusammensetzet, werden so fein ge-
 macht, und so gut an einander gefu-
 get, daß das Gemählde, nachdem die
 ganze Tafel abgeschliffen und polirt
 worden, in Harmonie und Haltung
 ein wirkliches Werk eines guten Pen-
 sels zu seyn scheint.

Die Verbesserung und Vollkom-
 menheit dieser unvergleichlichen Kunst

*) S. Winkelmanns Geschichte der Kunst,
 S. 406. 407. und die Anmerkung über
 dieses Werk, S. 103. und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geschichte
 der Kunst, S. 5. und 6.

hat man dem Cavalier Peter Paul von Cristophoris, einem Sohn des Sabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses iktlaufenden Jahrhunderts eine mosaische Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Conei, Fattori, Gofone, Octaviano und andere, die vornehmsten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaisches Glas, bis eben damals Alexi Marchioli so glücklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu erfinden. *)

Aber der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfordert, wird ihrer Ausarbeitung immer sehr enge Schranken setzen. Bis ist wird sie, so viel mir bekannt ist, nur in Rom, meistens auf öffentliche Unkosten in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkstelle auf der Peterkirche selbst angelegt ist.

M ü h s a m.

(Schöne Künste.)

Unter diesem Ausdruck verstehen wir hier eine den Werken des Geschmacks anlebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künstler die Arbeit sauer geworden ist. Bey dem Mühsamen bemerkt man einigen Zwang in dem Zusammenhang der Dinge; man fühlet, daß sie nicht natürlich und frey aus einander geflossen, oder neben einander gestellt sind. In den Gemälden merkt man das Mühsame an etwas verschiedentlich durch einanderlaufenden Penselstrichen, wodurch eine Wirkung, die mit weniger Umständen hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig gewesen sind, haben

*) S. Sciremon an dem angezogenen Orte.

soffen verbessert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was schon ohne volle Wirkung vorhanden war, etwas nachhelfen sollten; und an mehrern Umständen, die man besser fühlt, als beschreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruck zeigt es sich auf eine ähnliche Weise. Der Zusammenhang ist nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflickte Begriffe verbessert worden. Die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruck selbst nicht genug bestimmt, und ofte durch einen andern nur unvollkommen verbessert, und selbst dem Klang nach fließen die Worte nicht frey genug. In der Musik machen erzwungene Harmonien, schwere Fortschreitungen der Melodie; eingeflickte Töne in den Mittelstimmen, wodurch Fehler der Hauptstimme sollten verbessert seyn, ein in der Abmessung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewisse Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühsame.

Menschen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg suchen, und sich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wohlgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühsame, das sie in andrer Menschen Verfahren entdecken, sehr zuwider. In Werken des Geschmacks, wo alles einnehmend seyn sollte, ist das Mühsame ein wesentlicher Fehler. Künstler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies ersetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorschrift dahin gebracht werden, daß sie das Mühsame vermeiden. Aber da auch gute Künstler in besondern Fällen ins Mühsame gerathen können, so ist es nicht ganz überflüssig, sie davor zu warnen.

Wer das Mühsame vermeiden will, muß sich hüten, ohne Feuer, ohne Lust, oder gar aus Zwang zu arbeiten; er muß die Feder, oder den Pinsel weglegen, sobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln sich in das nöthige Feuer der Arbeit zu setzen, wodurch man das Mühsame vermeidet, ist anderswo gesprochen worden. *)

Musette.

(Musik; Tanzkunst.)

Das kleine Conzük, welches von dem Instrumente dieses Namens (dem Dudelsak) seinen Namen bekommen hat, wird gemeinlich in $\frac{3}{8}$ Takt gesetzt, und kann sowol mit dem Niederschlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter ist naive Einfalt mit einem sanften, schmeichelnden Gesang. Durch eine etwas langsamere und schmeichelnde Bewegung unterscheidet es sich sowol von den Siquen, als von den Baurentänzen, die diese Taktart haben. In der Sique z. B. werden die Achseln etwas gestoßen, in der Musette müssen sie geschleift werden, also:



Gar ofte wird das Stück über einen anhaltenden Basson gesetzt; deswegen der Conzeker verstehen muß, die Harmonie auf demselben Basson hinlänglich abzuwechseln.

Der Tanz, der diesen Namen führt, ist allemal für naive ländliche Lustbarkeiten bestimmt, kann aber sowol zu edlen Schäfercharaktern, als zu niedrigen bäuerischen gebraucht werden. Aber die Musik muß in beyden Fällen sich genau nach dem Charakter richten.

*) Im Artikel Begeisterung.

M u s i k.

Wenn wir uns von dem Wesen und der wahren Natur dieser reizenden Kunst eine richtige Vorstellung machen wollen, so müssen wir versuchen, ihren Ursprung in der Natur auszuforschen. Dieses wird uns dadurch erleichtert, daß wir sie einigermaßen noch täglich entstehen sehen, und auch die erste ganz rohe Bearbeitung des Gesanges durch den Geschmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündiget sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schrecken, und frohlockende Töne wirken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinnen, der Geruch, der Geschmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Lust, oder Unlust erwecken; die sich selbst, jene durch den Genuß, diese durch Abscheu, verzehren, ohne einige Wirkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zweck geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Gedicht uns empfinden lassen, zielt auf die Wirksamkeit des Geistes und des Herzens ab; und in diesen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verständigen und sittlichen Handlungen. Von diesen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die stärkere Kraft. *) Ein in seiner Art gerade so mißstimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmonisch ist, ist ungleich unangenehmer und beunruhigender, als diese, und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat sehr viel

N 4

*) Man sehe, was hievon in dem Artikel Künste S. 75 f. angemerkt worden.

viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben so viel und so genau harmonirende Töne, z. B. der harmonische Dreyklang auf einer rein gestimmten Orgel. Das Gehör ist also weit der tauglichste Sinn, Leidenschaft zu erweken. Wer wird sagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmonischen, oder widrigen Farben, schmerzhafter Empfindungen verursacht habe? Aber das Gehör kann durch unharmonische Töne so sehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

Dieser Unterschied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar sehr viel gröber und körperlicher ist, als das ätherische Element des Lichts, das auf das Auge wükt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht. Und so läßt sich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um diese Kraft in dem Ton zu entdecken. Der unachtsamste Mensch erfährt sie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen, der in Leidenschaft gefeszte Mensch sich gern in derselben bestärkt, daß er sich bestrebet, sie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geschieht; so wird sehr begreiflich, wie auch die rohesten Menschen, wie so gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihle leidenschaftlicher, abgewechselter Töne sich selbst, oder andre Menschen in der Leidenschaft zu bestärken, und sie immer mehr anzuflammen.

Dieses ist nun freylich noch kein Gesang, aber der erste natürliche Keim desselben; und wenn noch andere, eben so leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geschmak hinzukommen; so wird man bald den förmlichen Gesang entstehen sehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemessenen Bewegung, des Rhythmus und die sehr enge Verbindung beyder mit den Tönen. Die abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruck, den jeder bey dem Auftreten bekommt, merklich macht, ist unterhaltend und erleichtert die Aufmerksamkeit, oder jede andre Bestrebung auf einen Gegenstand, der sonst bald ermüden würde. Dieses wissen oder empfinden Menschen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß sie mühsame Bewegungen, die lange fortdauern sollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortstoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt. *) Aber noch mehr Aufmunterung giebt diese taktmäßige Bewegung, wenn sie rhythmisch ist, das ist, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verschiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche sind, und aus mehreren Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entstehen. Daher entsteht das Rhythmische in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreschen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth, vermittelst der Lust, die es an Einförmigkeit

*) S. Marsch.

noch kein natürliche noch annehmende Beschmaht bald den en sehen.

Denen wir Kraft der ab des Rhyth- Verbindung Die abge- in gleichen t, und ihre druck, den nmt, merk- end und er- keit, oder f einen Ge- d ermüden der empfin- geringem kommt es, ungen, die die das Ge- ziehen oder der in glei- der die takt- die Schiffe fortstoßen, der wo an- nmerkt. *) erung giebt ng, wenn , wenn in er Takt ge- verschiede- stärke und s mehrern , wodurch chfaltigkeit aber ent- dem Häm- d in dem gleich ver- die Arbeit üth, ver- m Einför- migkeit

mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortsetzung derselben ermuntert wird.

Diese taktmäßige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führet; und so ist demnach der Ursprung des förmlichen mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird sich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von selbst an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die rohesten Völker die Musik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derselben gethan haben.

Sie ist also eine Kunst, die in der Natur des Menschen gegründet ist, und hat ihre unwandelbare Grundsätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonstücke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunst selbst, arbeiten will. Und hier ist sogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche sowol in der Musik, als in andern Künsten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundsätze haben. Der Chineser, sagt man, findet an der Europäischen Musik keinen Geschmack, und dem Europäer ist die chinesische Musik unausstehlich: also hat diese Kunst keine in der allgemeinen menschlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen sehen.

Hätte die Musik keinen andern Zweck, als auf einen Augenblick Freude, Furcht, oder Schrecken zu erwecken, so wäre allerdings jedes von vielen Menschen zugleich angeordnete Freude- oder Angstgeschrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menschen auf einmal frohlockend jauchzen, oder ängstlich schreyen, so werden wir gewaltig dadurch er-

rend, so seltsam und unordentlich gemischt diese Stimmen immer seyn mögen. Da ist weder Grundsatz noch Regel nöthig.

Aber ein solches Geräusche kann nicht anhaltend seyn, und wenn es auch dauerte, so würde es gar bald unkräftig werden; weil die Aufmerksamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn also die Wirkung der Töne anhaltend seyn soll, so muß nothwendig das Metrische hinzukommen. *) Dieses fühlen alle Menschen von einiger Empfindsamkeit, der Burät und der Kaschin in den Wüsten Sibiriens, **) der Indianer und der Troquese, haben es eben so gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus ist, da ist Ordnung und regelmäßige Abmessung. Hierin also folgen alle Völker den ersten Grundregeln. Weil aber das Metrische unzähliger Veränderungen fähig ist, so hat jedes Volk darin seinen Geschmack, wie aus den Tanzmelodien der verschiedenen Völker erhellet, nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes sind überall dieselben.

Daß aber ein Volk eine schnellere, ein anderes eine langsamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht so viel Abwechslung, auch nicht so sehr bestimmtes Ebenmaaß suchen, als die, welche sich schon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menschen mehr Dissonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübt sind, das Einzeln in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk seine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf besondere Fälle macht, woraus die Verschiedenheit der besondern

R 5

Regeln

*) S. Metrisch.

**) S. Gmelins Reise III. Theil.

Regeln entsteht, ist sehr natürlich, und beweiset keinesweges, daß der Geschmak überhaupt willkürlich sey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlen, mehr Regeln beobachten, als andere, die erst, nachdem sie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget sind, diese vorher übersehene Regeln entdecken, und beobachten? Also beweiset die Verschiedenheit des Geschmaks hier so wenig, als in andern Künsten, daß er überall keinen festen Grund in der menschlichen Natur habe.

Wir haben gesehen, was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist — eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken — und nun ist zu untersuchen, was Erfahrung, Geschmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunst gehöret, aus der Musik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zweck ist Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Jeden dieser Punkte müssen wir näher betrachten.

Der Zweck ist keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß ist, daß die Lust sich in Empfindung zu unterhalten, und sie zu verstärken, den ersten Keim der Musik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber scheint die Fröhlichkeit den ersten Schritt zum Gesang gethan zu haben; den nächsten aber die Begierde sich selbst in schwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieses auf eine doppelte Weise geschehen kann; entweder bloß durch Erleichterung, da vermittelt manichfaltiger Einförmigkeit die Auf-

merksamkeit von dem Beschwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch wirkliche Aufmunterung vermittelt beseelter Töne und lebhafter Bewegung; so zielt die Musik im ersten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeuerung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen scheint die bloß natürliche Musik gar nicht, oder sehr selten zum Zweck zu haben. Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenschaften dieser Art, sich durch die Kunst höchst nachdrücklich schildern, folglich auch in den Gemüthern erweken lassen, so ist sie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie sich die Leidenschaften bey einzeln Menschen äußern, den wichtigsten Einfluß auf seinem sittlichen Charakter haben, so kann auch gar ofte das sittliche einzelner Menschen und ganzer Völker, in so fern es sich empfinden läßt, durch Musik ausgedrückt werden. Und in der That sind die Nationalgesänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie sind munter, oder ernsthaft, sanft oder ungefüm, fein oder nachlässig, wie die Sitten der Völker selbst.

Daß aber die Musik Gegenstände der Vorstellungskraft, die bloß durch die überlegte Kenntniß ihrer Beschaffenheit, einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, schildern soll, davon kann man keinen Grund entdecken, Zum Ausdruck der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht zu unterrichten, und der Phantasie Bilder vorzuhalten. Es ist dem Zweck der Musik entgegen, daß dergleichen Bilder geschildert werden. *) Ueber-

haupt

*) S. Malheres in der Musik.

Schwerlichen
lenkt wird,
smunterung
und lebhas-
ie Musik im
er Bezaube-
er Sinnen,
Feurung der
äfte. Die
die verdrüß-
net die bloß
t, oder sehr
ven. Aber
ahren hatte,
dieser Art,
nachdrücklich
den Gemü-
ist sie auch
Da auch
mindere Leb-
sich die Lei-
enschen auß
uß auf sei-
haben, so
ittliche ein-
Völker, in
aßt, durch
n. Und in
onalgefänge
ien Tänze,
der Sitten.
thast, sanft
nachlässig,
selbst.
Begenstände
bloß durch
er Beschaf-
oder auch
uf die Em-
soll, davon
o entdecken,
en und der
ache erfun-
st, sucht zu
antafie Bil-
dem Zweck
dergleichen
*) Ueber-
haupt
ist.

haupt also würket die Musik auf den Menschen nicht, in so fern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in so fern er empfindet. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühesam überlegt, und nach den schweresten Regeln richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonstück gemacht ist, wenn er auch nichts von der Kunst versteht, nur muß er ein empfindsames Herz haben, kann allemal entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist: ist es seinem Herzen nicht verständlich, so sag er dreiste, es sey dem Zweck nicht gemäß, und taue nichts; fühlet er aber sein Herz dadurch angegriffen, so kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zweck ist dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zweck erreicht wird, ist gut. Ob es aber nicht noch besser hätte seyn können, ob der Tonsetzer nicht manches, aus Mangel der Kunst oder des Geschmacks, verschwächt, oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlasse man den Kunstverständigen zu beantworten. Denn nur diese kennen die Mittel zum Zweck zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es scheint sehr nothwendig, sowohl die Meister der Kunst, als die bloßen Liebhaber des Zwecks zu erinnern, da jene sich sogar ofte bemühen, durch bloß künstliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts sagen, aber schwer zu machen sind, Beyfall zu suchen, diese, ihn so unüberlegt, am meisten dem geben, der so künstlich als ein Seiltänzer gespielt, oder gesungen, und dem, der im Satz so viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem

Pferde stehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher ist es nicht, mit dem Agesilans den Gesang einer wirklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonstück vorzuziehen?

Nach dem Zweck kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunst besteht. Hier ist also die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammenzusetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch sanften Zwang genöthiget werde, derselben nachzuhängen. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst, deren verschiedene Arbeiten hier nicht umständlich zu beschreiben sind, aber vollständig anzuzeigen wären, wenn unsere Kenntniß so weit reichte. Diese Mittel sind:

1. Der Gesang, oder die Folge einzelner Töne, in so fern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfließen, geschleift oder gestossen, tief aus der Brust, oder bloß aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge solcher Töne, wie z. E. diese:



wird ein melodischer Satz; ein Gedanken in der Musik genannt. Jederman empfindet, daß eine unendliche Menge solcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewissen Empfindung, oder einer besondern Schattirung derselben habe. Aus verschiedenen Sätzen,

Säßen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, besteht der Gesang. Es läßt sich leicht begreifen, wie ein solcher Satz ein sanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finstere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrücken könne. Dadurch also kann die Sprache der Leidenschaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erweckende Empfindung auch mehr oder weniger stark angreift, das Gemüth beruhiget oder erschüttert. *) Schon darin liegt ungemeyne Kraft auf die Gemüther zu wirken. Also sind dergleichen melodische Gedanken, mit einem leidenschaftlichen Ton vorgetragen, das erste Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanke vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen sehr starken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, sondern sie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklindende oder harmonirende Stimmung. Dieses empfindet jeder Mensch, der andre in Affekt gesezte Menschen reden höret. Wenn also unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren besondern Charakter hat, **) diejenige allemal ausgesucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, so wird dadurch der wahre Ausdruck der Empfindung noch mehr verstärkt. Also sind Tonarten und Modulationen, durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wo-

*) S. Stärke.

**) S. Tonarten.

durch der Sezer seinen Zweck erreicht. *)

3. Das Metrische und Rhythmisches der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Gesang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Wesen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge desselben fortdauernde Aufmerksamkeit zu haben. **) Aber auch zum Ausdruck der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an seinem Orte gezeigt wird. ***)

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesange zur Unterstützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruck. Es giebt beruhigende Harmonien, andere werden durch recht schneidende Dissonanzen, besonders, wenn sie auf den kräftigsten Takttheilen mit vollem Nachdruck angegeben, und eine Zeitlang in der Auflösung aufgehalten werden, höchst beunruhigend. Dadurch kann schon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schrecken und Angst, oder Fröhlichkeit erweckt werden.

Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zweck auf eine geschickte Weise vereiniget, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteste erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakterisirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besondern Charakter

*) S. Tonart; Modulation.

**) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaas; Metrisch.

***) S. Rhythmus.

Zwek er-
 bythmische
 unge, wo-
 Mannich-
 Der Ge-
 Schönheit,
 esen, wo-
 wird, auf
 ernde Auf-
 Aber auch
 dung hat
 Kraft, wie
 d. **))
 mlich die,
 erfügung
 schon hier-
 viel Kraft
 beruhigen-
 den durch
 en, beson-
 trächtigsten
 hdruck an-
 ng in der
 en, höchst
 nn schon
 Ruh oder
 gft, oder
 in jedem
 igen Zwek
 einiget, so
 Kraft, die
 aller See-
 pfindung
 erweket.
 ch die an-
 lgeordne-
 es Ganze
 nn jeder,
 , schon
 , welche
 en, wenn
 ern Cha-
 rakter

rakter gesetzt sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste, der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebärden und Bewegung des Körpers auszudrücken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Musik dauern kann; diese reizet also den Körper selbst zur Bewegung; sie hat wirklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es ist glaublich, daß durch Musik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt sind die Geschichten von dem Einfluß der Musik auf gewisse Krankheiten; und obgleich verschiedenes darin fabelhaft seyn mag, so wird dem, welcher die Kraft der Musik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrscheinlich, daß auch Krankheiten dadurch wirklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menschen in schweren Anfällen des Wahnwises durch Musik etwas besänftiget, gesunde Menschen aber in so heftige Leidenschaft können gesetzt werden, daß sie bis auf einen geringen Grad der Raserey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber ist offenbar, daß die Musik an Kraft alle andern Künste weit übertreffe.

Aus diesem Grunde ist hier mehr, als sonst irgend bey einer andern Kunst nöthig, daß sie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen ist in einigen griechischen Staaten, als sie noch in ihrer durch die Gesetze richtig bestimmten gesunden Form waren, dieser Punkt ein Gegenstand der Gesetze gewesen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Musik entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es

gehöret zur Theorie der Kunst, daß diese Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geist der Musik für jeden bestimmt werde. Damit wir das, was in den besondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonstücke vergessen, oder sonst aus der Acht gelassen worden, einigermaßen ersetzen, und einem Kenner, der künftig in Absicht auf die Musik allein, ein dem unstrigen ähnliches Werk zu schreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollständig abzuhandeln, wird es gut seyn, wenn hier die Hauptpunkte dieser nicht unwichtigen Materie wol bestimmt werden.

Die allgemeinste Absicht, die man bey der Anwendung der Musik haben kann, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß sie dazu wirklich viel beytrage, haben verschiedene griechische Völker eingesehen, *) und es ist auch schon erinnert worden, daß die alten Celten sie hiezu angewendet haben. **) In unsern Zeiten ist es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Musik als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es scheint deswegen nicht überflüssig, daß die Fähigkeit dieser Kunst, zu jener wichtigen Absicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeschränkte Begriffe hat, hier ins Licht gesetzt werde.

Allem

*) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languet facit excitos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

**) S. Lied. S. 173 f.

Allem Ansehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volkes seine eigene, durch einen besondern Charakter ausgezeichnete Musik gehabt. Dieses Eigene bestund vermuthlich nicht bloß in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulation; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm, ihre besondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyspiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, so mannichfaltig sie auch sonst, jede in ihrer Art, sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen andrer Völker unterscheidet. Ein Schottisches Lied ist allemal von einem französischen, und beyde von einem italiänischen, oder deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volke gesungen wird, merklich unterscheiden.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehemals beständig bloß in ihren eigenen Nationalgesängen geübet worden, so konnte es nicht wol anders seyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrücke ihres besondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus solchen wiederholten Eindrücken von einerley Art, entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bey einem gewissen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieser Stamm sich von andern auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Ju-

gend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet; so ist auch die Einförmigkeit des Eindrucks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Musik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehemals, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Dennoch könnte sie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäfte nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erweckt werden, so dürfte man nun der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stücke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspielen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedehntern Begriff ausdrückte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfordert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeiniglich geschieht, darauf sähen, daß die Jugend mit wahren Nachdruck und wahrer Empfindung jedes Stück sänge, oder spielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrücklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein sieht, tragen gar wenig zu dem großen Zweck, von dem hier die Rede ist, bey: wer nicht mit Empfindung singt, auf

ymelodien,
und Arien
kteren durch
, und sich
ber; so ist
s Eindrucks
n. Das
Musik, so
heils verlo-
die Musik
dem Grad,
ugendlicher

h dazu ge-
denen die
dieses Ge-
ichen Plan
eidschaft-
e Musik in
kt werden,
gend, bey
er Empfin-
auch vor-
diesen Cha-
Männich-
pielen und
oße Anhö-
das Mit-
cht hinrei-
Mitsingen,
Tanzen da-
es bey den
Wort Mu-
ru Begriff
Freulich
die, welche
weit sorg-
geschieht,
ugend mit
hrer Em-
oder spiel-
übungen
sie gesell-
icher wür-
im Spie-
zierlichsten
fast allein
dem groß-
e Rede ist,
ung singt,
auf

auf den würket auch der Gesang nichts. In diesem Stück wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehedem geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Übungen in der Kunst nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem bestimmten Zweck lebhaft zu erwecken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegesgesängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Wirkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten, ein feuriges Tonstück spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuern, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschafft hat. Einem verständigen Tonsetzer würde es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stücke zu treffen, und das, was sie in Ansehung der Regeln des Satzes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Satz solcher Stücke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Tonstücke, wo jede Kleinigkeit in einzelnen Stimmen schon gu-

te oder schlechte Wirkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwundrung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Türken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken geleyert, oder geraset hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusche nach einem Takt abmaaß, — daß diese Musik, besonders in einiger Entfernung, mich in lebhafteste Empfindung gesetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgesängen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldigungen, Begräbnisse verstorbenen wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienen. Dabey könnte die Musik, wenn nur die Einrichtungen solcher Feste von Kennern der Menschen angegeben würden, von ausnehmend großer Wirkung seyn. Aber das Wichtigste wäre, wenn dabey Gesänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemietete Sängler, sondern aus gewissen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl gekehrte Bürger anstimmten. Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten, das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an seiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechselnd singen; so wird man begreifen, daß nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesetzt werden, als hier durch Musik, und damit verbundene Poesie geschehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonsetzer gegen einander um den Vorzug

Vorzug stritten; und dieses wären Gelegenheiten, sie in das Feuer der Begeisterung zu setzen, und die volle Kraft der Musik anzuwenden. Aber unser durch subtiles und alles zergliederndes Nachdenken sich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftschlüsse verfeinerten Empfindung, entfernende Geschmack, überläßt dergleichen Feste den noch halb wilden, aber eben darum mehr Rationalgeist besitzenden Völkern. Es ist zum Theil dem Mangel solcher feyerlichen Anwendungen der Musik zuzuschreiben, daß man gegenwärtig die großen Wirkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Musik der Griechen, nach dem so einstimmigen Zeugniß so vieler Schriftsteller, gethan hat.

Drittens kann die Musik bey dem öffentlichen Gottesdienst sehr vortheilhaft angewendet werden, und ist auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den protestantischen Kirchen, geschiehet es meistens auf eine armselige Weise. Schon einige der wichtigsten geistlichen Feyerlichkeiten, haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Masse interessirender Feste, verloren; jeder sieht dabey nur auf sich selbst, als wenn sie nur für ihn allein wären, und dieses Kleinfügige herrscht auch nur gar zu ofte in der Kirchenmusik, und in der dazu dienenden geistlichen Poesie. Dadurch wird sie ofte zur Schande unsers Geschmacks, zu einer beynahe theatralischen Lustbarkeit, und ofte, wo es noch recht wol geht, zu einer Andachtsübung, wie die sind, die jeder für sich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmusik, und einige besondere Arten derselben, in eigenen Artikeln gesprochen. *)

*) S. Choral; Kirchenmusik; Motette; Dratorium.

Dieses sind die verschiedenen Gelegenheiten, da die Musik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatralische Musik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauspiele selbst, wie schon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranstaltungen verloren haben. Man besucht sie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um sich bloß für sich selbst jeder nach seinem besondern Geschmack zu ergötzen, und ohne seine Empfindungen aus der Masse des vereinigten Eindrucks zu verstärken, ohne Eindrücke zu erwarten, die auf das Allgemeine des gesellschaftlichen Interesse abzielen. Was übrigens von diesem Zweige der Musik hier könnte gesagt werden, findet sich in einem besondern Artikel. *)

Von dem Privatgebrauch der Musik, kommt zuerst die in Betrachtung, die für gesellschaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze selbst anderswo gesagt wird, **) dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonstücke zu bestimmen. Es bestehet eine so natürliche Verbindung zwischen Gesang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereinigt bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunst noch in der Kindheit liegt. Daher läßt sich vermuthen, daß dieses die älteste Anwendung der Musik sey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Musik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenstände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu setzen. Aber da die mit übereinstimmender körperlichen Bewegung begleitete Musik lebhaften Eindruck macht, der Tanz aber sehr schicklich ist, mancherley leibenschaftliche und sittliche Empfindungen

*) S. Oper.

**) S. Tanz.

dungen zu erweken, so wird diese Gattung der Musik nicht unwichtig, und könnte besonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es ist auch weder etwas geringes noch etwas so leichtes, als sich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird sie nicht bloß dadurch, daß Bewegung, Tact und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemessen sind, sondern auch durch schildernde musikalische Gedanken oder Sätze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen sind, wol ausdrücken. Darum gehört so viel Genie und Geschmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächst ist die Anwendung der Kunst auf gesellschaftliche und auf einsam abzusingende Lieder zu betrachten. Da solche Lieder, wie ausführlich gezeigt worden ist, *) von sehr großer Wichtigkeit sind, so ist es auch die dazu dienliche Musik. Die Gesänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch sehr rohen Menschen Lust zu einem wolgesitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Ansehen nach solche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunst, herrschte. Ich meinerseits wollte lieber ein schönes Lied, als zehen der künstlichsten Sonaten, oder zwanzig rauschende Concerte gemacht haben. Diese Gattung wird zu sehr vernachlässiget, und es fehlet wenig, daß Tonsetzer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, sich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn sie sich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So sehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung seiner Kunst.

*) S. Lied.

In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die bloß zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen. Dieses ist aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meisten gearbeitet wird. Es sey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler sich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo so viel Liebhaber sich zusammen drängen, um sich da unter dem Geräusche der Instrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantasie zu überlassen; wo man die Fertigkeit der Spieler ofte sehr zur Unzeit bewundert — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geschmak abführt, und in Tändeleien verleitet? — doch es ist besser hievon zu schweigen. Denn der Geschmak an solchen Dingen ist vielleicht unwiederruflich entschieden. Dieses wird freylich manchem Virtuosen beleidigend vorkommen. Da er wirklich ein großes Vergnügen an solchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jederman dasselbe empfindet. Wir wollen ihm seine Empfindung nicht streitig machen; aber die wahre Quelle desselben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdecken. „Das Vergnügen, sagt er, welches der Virtuose empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geschmak höret, ist nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, sondern ein Vergnügen von der Art dessen, das wir empfinden, indem wir

die unbegreiflichen Künste der Luftspringer und Seiltänzer sehen, die sehr schwere Sachen machen.“*)

Doch wollen wir die Sache nicht so weit treiben, wie Plato, der alle Musik, die nicht mit Gesang und Poesie begleitet ist, verwirft.***) Auch ohne Worte kann sie Wirkung thun, ob sie gleich erst alsdenn sich in der größten Wirkung zeigt, wenn sie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunst anwendet.

Daß die Musik überhaupt alle andern Künste an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, ist bereits angedeutet, auch der Grund davon angezeigt worden. Aber auch bloß durch die Erfahrung wird dieses genug bestätigt. Man wird von keiner andern Kunst sehen, daß sie sich der Gemüther so schnell und so unwiderstehlich bemächtigt, wie durch die Musik geschieht. Um der allgewaltigen Wirkung der ehemaligen Psalmen der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeschreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poesie, Gesang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein solches Duett in einer Oper gehört zu haben. Indem Salimbeni ein solches Adagio sang, standen einige tausend Zuhörer in einer stauenden Entzückung, als wenn sie versteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der ersten Köpfe unsers Jahrhunderts anführen.

„Da ich sie singen hörte, sagt er, bemächtigte sich allmählig eine nicht zu beschreibende Wollust, meiner ganzen Seele — Bey jedem Worte stellte sich ein Bild in meinem Geiste, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines starken Ausdrucks,

*) G. Letter to Lord K. in *Franklin's Experiments and observ. on Electricity*. S. 467.

**) De Leg. L. II.

wodurch die Unordnung heftiger Leidenschaften gemahlt, und zugleich wirklich erregt wird, verlor sich bey mir die Vorstellung von Musik, Gesang und Nachahmung gänzlich: Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Horns, der Verzweiflung selbst zu hören; ich dachte jammernde Mütter, betrogene Verliebte, rasende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erschütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein ein solcher Eindruck ist niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird aufser sich gerissen; man bleibt entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmaßig; entweder hört man ein bloß unverständliches Geräusch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenschaft, der unforttreibt, und dem die Seele zu widerstehen unvermögend ist.“*)

Dieserjenigen, die an den Erzählungen, von den wunderbaren Wirkungen der Musik, die wir bey den alten Schriftstellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Musik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem schnelleren Laufe des Geblütes herkommt: daß die Musik wirklich auf beyde wirken kann gar nicht geläugnet werden. Da sie mit einer Bewegung der Luft verbunden ist, welche die höchst reizbaren Nerven des Gehörs angreift, so wirkt sie auch auf den Körper, und wie sollte sie dieses nicht thun, da sie selbst die unbelebte Materie, nicht bloß dünne Fenster, sondern sogar feste Mauern erschüttert? **)

Warum

*) Rousseau dans la *Julie* T. I. p. 48.

**) Man sehe hierüber die besondern Beobachtungen, die Rousseau in seinem *Dictionaire de Musique* im Artikel *Musik* gesammelt hat.

heftiger Leib- und zugleich erlor sich bey Musik, Ge- zänglich: Ich Schmerzens- reißung selbst jammernde liebe, rasen- , und hatte rüchütterung, ner Stelle zu cher Eindruck ühlet ihn ent- man wird auf- oleibet entwe- ig, oder man t- weder hören- ndliches Ge- pfindet einer t, der uns Seele zu wi- ist. **)

den Erzählun- ren Wirkun- bey den alter zweifeln, ha- kommene Mu- ihnen an Em- daß die Leb- ngen von dem dem schneller- kommt: das beyde würke- gnet werden- zung der Luft- ie höchst reiz- drs angreift- den Körper, s nicht thun- bte Materie, , sondern so- hüttert? **)

Warum

T. I. p. 48.

die besondern
Louveau in
lique im Art
at.

Warum sollte man also daran zweifeln, daß sie auf empfindliche Nerven eine Wirkung mache, die keine andere Kunst zu thun vermag, oder daß sie vermittelst der Nerven eine zerrüttete febrische Bewegung des Geblütes, in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der parissischen Academie der Wissenschaften finden, einen Tonkünstler, von dem Fieber selbst befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Wirkungen der Musik zu lesen verlangt, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es ist gewiß nicht alles Fabel, was die griechische Tradition vom Orpheus sagt, der die Griechen durch Musik aus ihrer Wildheit soll gerissen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerksamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse gehört, hat ein solches Volk gemeinlich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der ihm von Sitten, von Religion, von gesellschaftlichen Einrichtungen sprechen wollte, hat es nicht. Also kann man es durch Versprechung grössern Ueberflusses nicht reizen. Poesie und Beredsamkeit vermögen nichts auf dasselbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchstens schöne Farben betrachten würde, die nichts sagen: aber Musik dringet ein, weil sie die Nerven angreift, und sie spricht, weil sie bestimmte Empfindungen erwecken kann. Darum sind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn sie auch historisch falsch seyn sollten.

Bey diesem augenscheinlichen Vorzug der Musik über andere Künste, muß doch nicht unerinnert gelassen werden, daß ihre Wirkung mehr vorübergehend scheint, als die Wirkung anderer Künste. Das was man gesehen, oder vermittelst der Rede ver-

nommen hat, es sey, daß man es gelesen, oder gehört habe, läßt sich eher wieder ins Gedächtniß zurückrufen, als bloße Töne. Darum können die Eindrücke der Mahlerey und Poesie wiederholt werden, wenn man die Werke selbst nicht hat. Also müssen die Werke der Musik, die daurende Eindrücke machen sollen, ofte wiederholt werden. Hingegen, wo es um plötzliche Wirkung zu thun ist, die nicht fortdaurend seyn darf, da erreicht die Musik den Zweck besser, als alle Mittel, die man sonst anwenden könnte.

Aus allen diesen Anmerkungen folgt, daß diese göttliche Kunst von der Politik zu Ausführung der wichtigsten Geschäfte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß sie bloß als ein Zeitvertreib müßiger Menschen angesehen wird! Braucht man mehr als dieses, um zu beweisen, daß ein Zeitalter reich an Wissenschaft und mechanischen Künsten, oder an Werken des Wises, und sehr arm an gesunder Vernunft seyn könne?

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik die älteste aller schönen Künste sey: sie ist mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bey allen Völkern, und bey solchen, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen, an. Es wäre also ein einfältiges Unternehmen, in der Geschichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen. Jedes Volk kann sich rühmen sie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmählichen Wachsthum zu haben. Es ist aber nicht daran zu denken, daß diese Geschichte auch nur einigermaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man schöpfen könnte, wenn sie weniger trübe wäre, sind gar sehr unzuverlässig.

Ohne Zweifel hatte man schon seit langer Zeit sehr schöne Gefänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von speculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältnisse zu bestimmen, und feste zu setzen. Es ist vergeblich zu untersuchen, wie die Griechen auf ihre verschiedene Tonleitern gekommen sind, und woher die dreyerley Gattungen derselben, die enharmonische, chromatische und diatonische entstanden seyen. Die Empfindung allein bildete die ersten Gefänge in den Kehlen empfindsamer Menschen. Diese waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugsamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren, oder sanftern Ton, in grössern, oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, versuchten auch zu singen, und ahmeten dem ersten nach, oder fielen wegen der Uebereinstimmung der Charaktere auf dieselben Tonarten, an welche sich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verschiedenen griechischen Stämmen, jeder seine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verschiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erst lange hernach wurden sie festgesetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältnisse genau bestimmt. Der würde sehr irren, der die sogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodischen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleiter und Arten zu moduliren haben, als uns ist bekannt sind, so dürfte man sich nur die Gefänge der zahlreichen asiatischen Völker bekannt machen, die noch keine geschriebene Musik haben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß sie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen;

obgleich bisweilen Reisende uns solche Gefänge nach unserm diatonischen Geschlecht aufgeschrieben haben. Dann schon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunstverständigen Männern von seinem Gehör versichert worden, Gefänge, die nach keiner unsrer Tonleitern können geschrieben werden.

Die Erfindung der Abmessung der Töne durch Zahlen, schreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umstände, die man davon erzählt, sind bekannt: andere erzählen mit noch wahrscheinlichern Umständen etwas ähnliches von dem Künstler Glaucus. Ein gewisser Hippasus soll vier gleichgroße in der Dike ungleiche eiserne Zeller gedrechselt haben, deren harmonischen Wolklang Glaucus zuerst soll bemerkt, und in ihren Ursachen untersucht haben. *)

Ueber die eigentliche Beschaffenheit der griechischen Musik sind von den Neuern erstaunlich viel Untersuchungen angestellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen ist. Man findet in den griechischen Schriftstellern, die besonders über die Musik geschrieben haben, nicht nur an verschiedenen Stellen undurchdringliche Finsterniß, sondern auch ganz offenbare Widersprüche. Wir wollen uns also bey dieser Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig ist, sie näher zu untersuchen, den verweisen wir auf die alten Schriftsteller über die Theorie der Musik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolomäus und auf die Abhandlungen verschiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der französischen Academie der schönen Wissenschaften verschiedentlich zerstreut angetroffen werden.

*) Zenob. paroem. Cent. II. 91.

Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benediktiner Closters zu St. Blasi, eine Reise in der Absicht Entdeckungen über die Geschichte der Musik zu machen, unternommen. Er schrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter suscipere pro historia Musicae praesertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac specimenibus notarum musicalium per duodecim saecula continua serie, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverlässigeres, als man bis ist gehabt, zu erwarten haben, steht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen ist, haben wir in den noch ist gebräuchlichen Kirchentonarten die meisten Modos Musicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieser Tonarten sagen, mit dem vergleicht, was noch ist ein geübtes Ohr dabey empfindet, so ist es nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Sache wirklich so sey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Gesänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, ist noch so können gesungen werden, wie sie ehemals wirklich gesungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch ist in katholischen Kirchen übliche Gesänge ein hohes Alter von tausend Jahren und darüber haben, ist nicht unwahrscheinlich.

Bey allen diesen Ungewisheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern schönen Künste auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben, nicht auch diese in ihrer vollen Stärke und Schönheit sollten besessen haben; besonders, da sie so große Liebhaber des Gesanges waren. Freylich mögen die griechischen Gesänge eben so sehr von den heutigen unterschieden

gewesen seyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verschieden sind. Ob aber unsre Art jener vorzuziehen sey, ist eine andre Frage.

Gewiß ist dieses, daß die Gesänge der Alten weit einfacher gewesen sind, als unsere Operarien, und aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Alten die vielstimmige Musik, da eine Hauptstimme bloß der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Gesänge, die aus vielen wirklich singenden Stimmen bestehen, wie unsre vierstimmigen Choräle sind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, scheint Rousseau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauschen der Harmonie den Gesang nicht verdunkelt, so dienet sie ungemein den Charakter und Ausdruck eines Stücks zu verstärken. Aber unsere Coloraturen, Passagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unsrer künstlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit sicherlich verachtet haben, wenn er sie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch schon einige spätere Schriftsteller unter den Alten über den Verfall ihrer Musik, den Neppigkeit und bloße Wollust des Gehörs sollen verursacht haben. Was von der Beredsamkeit angemerkt worden, daß sie allmählig gesunken sey, nachdem man nicht mehr aus wirklicher Nothwendigkeit zu überreden, sondern, aus Nachahmung und in der Absicht für einen schönen Geist gehalten zu werden, mehr schöne, als nachdrückliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Musik angewendet werden. Die Begierde bloß zu gefallen, führet nothwendig auf tausend Abwege, weil bald jeder Mensch seine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorsatz zu rühren, diese oder jene bestimmte Leidenschaft zu erwecken, füh-

ret sicher. Denn in jedem besondern Fall ist nur ein Weg, der mitten in das Herze führt. Wenn der Confeſſor sich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhaftes Freude, oder schmerzhaftes Traurigkeit auszudrücken, so weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird also der Musik, die in den schönsten Zeiten Griechenlands in ihrer Art so vollkommen mag gewesen seyn, als irgend eine andere der schönen Künste, auch bey der Ausartung des griechischen Geschmacks nicht besser gegangen seyn, als diesen: und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie allmählig von ihrem ersten Zweck abgeführt, und bloß zur Belustigung müßiger Menschen gebraucht, dadurch aber mit willkürlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß sie in diesem Zustande gewesen sey, als man anfing sie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in den christlichen Kirchen einzuführen. Dadurch ist sie zwar von allen ausschweifenden Zierrathen und von der theatralischen Heppigkeit wieder gereinigt, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden. Dann in jenen Zeiten, da der gute Geschmack überhaupt beynah gänzlich erloschen war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angeſtekt werden mußte. Sie wird, wie die Wissenschaften, bloß in den Händen unwissender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben seyn, wo sie nothwendig ihre beste Kraft verlieren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger bloß zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, Guido von Arezzo,

wie man durchgehends davor hält, das Liniensystem, um die Töne, die vorher bloß durch Buchstaben, die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglüklichen Erfindung entstand nachher, durch allmähliche Zusätze und Verbesserungen, die ist übliche Art die Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequeme Weise kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstücks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im XIV Jahrhundert soll die Art ein Tonstück durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, Jehan de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommenet worden seyn. Wenigstens schreibt man ihm die Erfindung der verschiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeigt wird, zu; woran aber Rousseau, wie es scheint nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es scheint aber, daß die Erfindung der Noten, und dessen, was sonst zum Schreiben der Tonstücke gehöret, erst in dem nächst verfloffenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmählichen Verbesserungen der Kunst, in Absicht auf das Wesentliche derselben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserlesener Gesänge aus verschiedenen Zeiten, nach der igtigen Art in Noten geschrieben, herausgeben wird, damit sie mit Fertigkeit können gesungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des H. Gerberts läßt uns hierüber nicht ganz

ganz
aber
rühm
zu
schaff
Seite
den
ander
man
uns
wenn
älter
zu fa
E
Zah
ter
Har
ände
in de
habe
latic
arte
steh
Jak
der
eing
jede
and
den
ret
als
nen
der
ger
not
we
au
na
spi
eig
der
ar
sti
ne
de
ge
ch
E

ganz ohne Hoffnung. Am sichersten aber wäre diese Arbeit von dem berühmten Vater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrifft fast allein den Kirchengesang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man sehr wenig, und doch würde man uns auch solche vorlegen müssen, wenn wir von der Beschaffenheit der ältern Musik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es scheint, daß man bis ins XVI Jahrhundert die diatonische Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darin, ohne andere Veränderung, als den weitem Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieselbe Zeit stehen geblieben. Erst in erwähntem Jahrhundert scheint der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe diese halbe Töne eingeführt worden, konnte man nicht anders, als nach den sogenannten Kirchentönen *) moduliren. Spielte man in der ionischen Tonart, oder nach ioniſcher Art zu sprechen aus C, so war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, so wenig als aus A, oder der äolischen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte gespielt werden. Doch ist bis ist die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, so neu sie auch ist, nicht bestimmt. Vermuthlich sind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, sondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch sind die Chromatischen und enharmonischen Gänge in die Musik eingeführt, und

*) S. Tonarten der Alten.

daher ist auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem XVI Jahrhundert haben Terlino und Salinas das meiste zum Wachsthum der Musik beygetragen. Es scheint auch, daß der vielstimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Musik eingeführt worden.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen. Es ist nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodische Sprache der Leidenschaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Mißbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in Gefahr steht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den ersten Jahren des gegenwärtigen ist die Reinigkeit des Satzes in Absicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodischen Fortschreitungen auf das Höchste getrieben worden, und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernsthaften Kirchengesang höchst nothwendig sey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geschätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch besonders die Kirchenmusik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Gesanges ausdrückend und bedeutend seyn soll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit,

tigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nutzen.

Daß die Musik in den neuern Zeiten, dem schönen und sehr geschmeidigen Genie, und der feinen Empfindsamkeit der Italiäner das meiste zu danken habe, ist keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien ist das meiste, wodurch der wahre Geschmak verdorben worden, vornehmlich die Leppigkeit der nichts sagenden und bloß das Ohr kitzelnden Melodien, in die Kunst gekommen. Schwerlich werden die meisten Ausländer, die in vielen Stücken gegen das deutsche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unsrer Nation das Recht wiederfahren lassen, das ihr in Absicht auf die Musik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit gesehen, daß unsre Bach, Händel, Graun, Hase in die Classe der Männer gehören, die der heutigen Musik die größte Ehre machen. Händel hat, nicht seine bewundernswürdige Kunst, sondern bloß die Ausbreitung seines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch seinen Aufenthalt in England den Nationalstolz dieser sonderbaren Nation, interessirt hat: hätte er alles gethan, was er wirklich gethan hat, so würde seiner kaum erwähnt werden, wenn bloß seine Werke, ohne seine Person nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Gesanges alle übertrifft, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachsteht, ist außer Deutschland fast gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunst ist bis jetzt, wenn man das, was die Rich-

tigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geschrieben worden. Selbst das, was die Harmonie betrifft, ist nicht aus zuverlässigen Grundsätzen hergeleitet worden. Das wichtigste Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das seyn, was der Berlinische Tonsetzer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erst der zweyte Theil desselben wird an das Licht getreten seyn. ¶ Schon im ersten Theile ist die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin sie, nicht in den Tonstücken großer Meister, sondern in den theoretischen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht gesetzt worden. In diesem ganzen Werke bin ich überall den harmonischen Regeln dieses Mannes, so weit ich sie einzusehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemste Ort seyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über diese Kunst hier und da bemerkt habe, aus dem Unterrichte geflossen ist, den mir dieser in seiner Kunst höchst erfahrne und scharfsinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer erteilt hat.

Mythologie.

(Dichtkunst.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geschichte, worauf sich ihre Religion auch zum Theil die Nationalsitzenlehre gründet, und darin die wahren oder falschen Nachrichten von ihrem Ursprung, und den ältesten Begebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft eingehüllt liegen. Aber gemeinlich versteht man unter dieser Benennung das Fabelsystem der Griechen,

¶ Der erste Theil ist vor etwa 2 Jahren unter dem Titel: die Kunst des reinen Sanges in der Musik, herausgekommen.

Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen sehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, so ist sie auch von den Neuern, seitdem sie in den verschiedenen Dichtungsarten sich die Griechen und Römer zu Mustern gewählt haben, in die Werke der Poesie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter scheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben so uneingeschränkten Gebrauch davon machen könne, als ehemals in der griechischen und lateinischen Poesie; andre scheinen sie fast gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfasser der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich untersucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol bestimmt, so daß wenig Neues hierüber zu sagen ist. Wir begnügen uns demnach hier einige beypfällige Gedanken über diese Sache vorzutragen.

1. Mythologische Wesen, sie seyen Personen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen bestimmten Charakter haben, können als einzelne allegorische, oder metaphorische Bilder so gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künste hervorbringen. Nur müssen dabey, wie bey andern Bildern, die wesentlichen Regeln, daß sie bekannt und der Materie anständig seyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leser schiken sich unbekanntere mythologische Bilder nicht, und in einem geistlichen Gedichte können das Elysium und der Tartarus nicht erscheinen. Aber der Grund, warum sie da verworfen werden, giebt auch tausend andern aus der Natur oder Kunst hergenommenen Bildern, die Ausschließung aus solchen Gedichten.

2. Eben so frey kann man die Mythologie zum Stoff moralischer, oder bloß lustiger Erzählungen brauchen.

Es wird wol keinem Menschen einfaltigen, Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Personen aus der Mythologie genommen sind.

Ueberhaupt also, kann das ganze mythologische Fach, als eine Vorrathskammer angesehen werden, aus der Personen und Sachen als Bilder, oder als Beyspiele herzunehmen sind, und ihr Gebrauch ist nicht mehr eingeschränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologische Wesen nie, als wirkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Existenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch sagen: Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proserpina und den richtenden Aeacus gesehen hätte, u. s. w. wenigstens hatten damals diese Wesen in der Meynung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde durch eine solche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernsthaften Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es scheint überhaupt damit die Beschaffenheit zu haben, wie mit der Einmischung allegorischer Personen in historische Gemälde, davon wir anderswo gesprochen haben. *) Es hat etwas Anstößiges, sie mit den in der Natur vorhandenen Wesen in eine Classe gestellt zu sehen. In der äsopischen Fabel sprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Wesen, aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden sich mit seinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen seyn. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit der Mythologie, in so fern sie historisch behandelt wird.

S 5

Seit

*) S. Allegorie in der Malerey.

Seit kurzem haben einige, die das große Ansehen Klopstoks für sich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordischen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glücklich. Was für ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Mythologie der Griechen, die so voll Annehmlichkeit, so voll reizender Bilder ist, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elysium mit allen seinen Lieblichkeiten, gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnschädeln ihrer Feinde Bier und Brantwein trinken, vertauschen können? Die angenehmen Früchte des griechischen Erdreichs stechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordischen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechischen Fabel, gegen die rohen der Celtischen.

Aber wenn die mythologischen Personen nicht mehr in die Handlung unsers Heldengedichts, oder unsers Drama eingeführt werden können, so verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das ist wahr, und in diesem

Stücke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schrecken, oder Erstaunen setzen kann. Die reifere Vernunft erfordert ein andres Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Ist denn im verlornen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyssee? „Freylieh nicht. Aber philosophische Köpfe haben Mühe sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann seyn; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird. „Also, Erbdichtung für Erbdichtung, hätte man ja bey dem Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erbdichtungen allen ist durchgehends erkannten Wahrheiten so gerade entgegen stünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: *Ficta sint proxima veris.*

