

titten unter dem
der Duvertüre
ie schmeichelnd
, welches sehr
wodurch her-
ieder desto leb-
Bar ofte wird
Stellen fugirt,
brmliche Fuge,
Stimmen nach
ieses geschieht
kurzen Sätzen,
a halben Takt;
hauptsak, oder
Hauptstimme,
nmt. Dieser
vonn er in der
sgemein in die
kleinen Tonart
uch wol in die

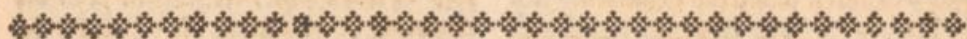
wolgearbeitete
gung und Cha-
von Balletten
lich seyn kann,
zuweilen noch
en Takten, der
art des ersten
e ganze Duver-
er Oper, oder
heit dienen soll,
man aber die
te macht, wo
ungen der In-
Singstücke vor-
r Fuge die mei-
elodien. Der-
sind zuerst von
in die Ballette
Daher wurden
melodien, ohne
nzen, folglich
e gewöhnlichen
vertüre einge-

in den neuern
; weil sowol
hiedenen Tanz-
schaft, Kennt-
bern, als der
gemeine

gemeine Haufe der Tonseher besizet.
Hierdurch aber ist der gute Vortrag,
der jedes Stük vor dem andern unter-
scheiden sollte, und zu dessen Uebung
die Duvertüren sehr vorthailhaft wa-
ren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man
die besten Duvertüren aus Frankreich

erhalten, wo sie, wie gesagt worden,
zuerst aufgekomen sind. Nachher
wurden sie auch anderwärts nach-
geahmt, besonders in Deutschland,
wo außer dem großen Bach, noch
andre seines Namens, ingleichen
Händel, Fasch in Zerbst, und un-
fre beyden Graun, besonders aber
Teleman sich hervorgethan haben.



P.

Palast.

(Baukunst.)

So nennen wir die großen Gebäu-
de, die zu Wohnungen der Lan-
desfürsten bestimmt sind; wiewol die
Schmeicheley den Namen auch auf die
Wohnungen andrer Personen von
hohem Stande ausgedehnt hat. Der
Name kommt von der Wohnung des
Augustus in Rom her, die auf dem
Palatinischen Berg stand, deswegen
sie Palatium, auch überhaupt die
Wohnungen der nachfolgenden Kaiser
Palatia genennt wurden.

Die Paläste, als die Wohnsitze
der Landesfürsten, sollten sich, weil
ihre Bewohner die einzigen ihrer Art
in einem Lande sind, auch durch einen
eigenen der Hoheit der Besizer ange-
messenen Charakter auszeichnen, und
nicht bloß erweiterte und sehr vergröß-
serte Wohnhäuser seyn. Sie sind
nicht nur der Mittelpunkt des Sam-
melplatzes einer Hauptstadt, sondern
des ganzen Landes; nicht nur im Gan-
zen und im Außersichlichen öffentliche
Gebäude, sondern die meisten der in-
nern Theile sind noch als öffentliche
Plätze anzusehen, auf denen Natio-
nalversammlungen gehalten, große
Feyerlichkeiten begangen, und beson-
ders auch Gesandten fremder Fürsten

und Nationen Audienz gegeben wer-
den. Ein Theil der Paläste ist also
zum öffentlichen Gebrauch bestimmt;
ein andrer aber dienet zum Privatge-
brauch der Fürsten.

Es ist aber leicht zu sehen, daß der
Palast nicht nur wegen seiner Größe,
sondern wegen der Mannichfaltigkeit
der Bedürfnisse, denen der Baumei-
ster dabey Genüge leisten muß, das
schwereste Werk der Baukunst sey.
Schon der Umstand allein, daß er
sowol für den Privatgebrauch einer
sehr großen Anzahl Menschen, die ein
Landesfürst um sich haben muß, als
zu öffentlichen Geschäften dienen soll,
macht die geschickte Vereinigung
zweyer so sehr gegen einander strei-
tender Dinge schwer. Bey feyerli-
chen Gelegenheiten könnte der Ernst
und die Hoheit der Handlung gleich-
sam einen tödtlichen Stoß bekommen,
wenn durch Ungeschicklichkeit des Bau-
meisters gemeine, oder gar niedrige
Vorstellungen aus dem Privatleben
sich unter die feyerlichen Eindrücke
mischten; wenn z. B. bey einer öf-
fentlichen Audienz Dinge, die zur
Küche gehören, in die Sinne fielen.
Großen Herren, und sogar dem
Staat überhaupt, ist viel daran ge-
legen, daß der Untertan nie ohne
Ehrfurcht an sie denke. Darum

sollte, soviel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrscher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen seyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeister die Grundsätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläste hernehmen. Alles muß da groß seyn und den Charakter der Hoheit an sich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieses bedenkt, wird leicht sehen, was für Genie, Beurteilungskraft und Geschmak dazu erfordert werde. Der Palast ist für den Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist; das Höchste der Kunst, und vielleicht ist es noch seltener, einen vollkommenen Palast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anderes, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in besonderen Theilen sehr große architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kayfers Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmak eines wahren Palastes, und so wäre auch die Seite gegen den Kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherrn an. Sonst ist die Lage dieses Schloßes, so wie sie sich für einen Palast schicket; mitten auf einem erstaunlich

großen Platz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der Nähe dieses Palastes versammeln könnte, da jeder das Gebäude frey sähe.

Einige orientalische Völker, denen man sonst nicht den größten Geschmak zutraut, scheinen mehr als die Europäer eingesehen zu haben, was sich zu einem großen Palast schicket. Man sagt, daß der, den der chinesische Monarch in Peking bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen europäischen Stadt habe; und aus den römischen Ueberbleibseln der alten Baukunst läßt sich schließen, daß auch die römischen Baumeister gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläste, der Hoheit jener Herren der Welt, gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die letzte Hand an diesen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über diese Materie in die Hände, daraus ich das Wesentlichste, das hieher gehört, anführen will. *)

Wodurch unterscheiden sich in Europa, heißt es da, die Paläste der Könige von den Häusern der Privatpersonen? Sie sind von größerm Umfange; die Zimmer sind größer und man entdeckt da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterschied aus; sonst sind sie von verschiedenen übereinander stehenden Geschossen, wie die gemeinen Wohnhäuser, und wer zum erstenmale dahin kommt, muß sich erkundigen, wo die Zimmer des Fürsten sind.

Würde es nicht ein edleres Ansehen haben, wenn diese Paläste nur von einem Geschosß wären, wie ehemals die römischen, das aber auf einem erhöhten Grund (einer Terrasse) stünde; wenn

*) Diese Abhandlung ist von dem französischen Baumeister Peyre und steht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

wenn unter diesem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in diese Gewölber, das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeinen Bequemlichkeiten erfordern, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palastes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derselben erleuchtet würden? An diese große Stütze würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geschickt anschließen, und dadurch würden diese auf die angenehmste und bequemste Weise können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Ausflüchten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palast umgeben.

Aber wir verweisen den Liebhaber der Baukunst auf die Schrift selbst, daraus dieses gezogen ist, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunst vorkommen.

Pantomime.

(Schauspielkunst.)

Ist das lateinische, oder vielmehr griechische Wort Pantomimus, welches einen Schauspieler bedeutet, der eine ganze Rolle eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Gebehrden ausdrückt. Gegenwärtig nennet man ein dramatisches Schauspiel, das durchaus ohne Reden vorgestellt wird, eine Pantomime; und dann drückt man durch dieses Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum stummen Spiel gehöret.

Von den römischen Pantomimen, die, wie es scheint, in Zeiten des Augustus aufgekommen sind, und in deren Spiel die Römer bis zur Kaiserzeit verliert gewesen, wollen wir hier nicht sprechen. Wer Lust hat, sich eine Vorstellung davon zu machen, kann Lucians Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos gesamt-

melte Nachrichten hierüber lesen. *) Dieses Schauspiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzem hier und da auf einigen Schaubühnen erschienen ist. Was ist noch Aufmerksamkeit verdienet, ist der Theil des stummen Spieles, den man Pantomime nennt.

Es ist schwer zu sagen, wieviel von der guten Wirkung einer dramatischen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauspieler zuzuschreiben sey. Jedes hat einen sehr wesentlichen Antheil daran, darum ist die Pantomime gewiß ein wichtiges Stück der Vorstellung. Wir rechnen die Mienen, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der Sprechenden, sondern auch aller andern auf der Scene erscheinenden Personen dazu; hier aber schränken wir uns auf das eigentliche stumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, während der Zeit, da die andern zuhören, oder selbst nicht sprechen.

Dieser Theil der Kunst ist so wenig bearbeitet, und erfordert, wenn er nur einigermaßen methodisch behandelt werden soll, die Betrachtung einer so großen Menge besonderer Fälle, aus deren Entwicklung die allgemeinen Grundsätze hergeleitet werden müssen; daß ich es nicht über mich nehmen kann, diese Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorschlag, der auf eine wahre Theorie dieses Theils abzielt, einschränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunst öfter und schwerer gefehlet, als gegen diesen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Personen eine allein

Bb 4

*) In seinen Reflexions sur la poësie & la peinture.

etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwa gewesen, plötzlich aufhört, und einen merklichen Verdruß, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurückläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Personen für sich miteinander reden, das die andern gegenwärtigen nicht interesirt, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rücksicht auf das, was die redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenblicks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darin, sich auf der Bühne eben so natürlich zu betragen, als wenn man in wirklicher Gesellschaft wäre. Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, während der Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einfallen können. Dieses ist doch auch nicht sehr schwer.

Wehr Ueberlegung und Kunst erfordern die alle vorhandene Personen interesirende Scenen, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine

beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen die meisten Schauspieler es sich zu einer Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß während der Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber die Regel verleitet sie zu dem ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinkt, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammenlaufen; so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie während der Ohnmacht um sie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden; einer sich vor Betrübnis auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinem Schmerzen zu überlassen; ein anderer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgesondert vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte, der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser, diese Erfoderniß einmal fahren zu lassen.

Erweckt aber eine interessante Scene lebhaftere Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schrecken, da es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die

Kraft

Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schrecken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht; und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.

Der comischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere unterscheiden sich insgemein am stärksten, durch Gehärd und Bewegung des Leibes, und davon hängt die Wirkung der meisten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer höret. Man erinnere sich der Scene zwischen Frosine und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerst comisch wird. Sie ist aber im Comischen viel leichter, als im Tragischen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche selbst, bisweilen etwas Comisches hat. Die meisten comischen Originale haben in ihrem Ueßerlichen etwas seltsam Mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen, als übertrieben, oder unnatürlich absteicht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, sobald die Vorschrift umständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang angezogen würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht, die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so vielen schlechten Vorstellungen, und nur gar zu ofte wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich

zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen. Das beste Mittel, die Schauspieler zu unterrichten, scheint mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stücke vornehmen, und über die Pantomime derselben, ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stück herausgiebt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin sich äußernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Wirkungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Umständliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Forderungen genug thue.

Durch dergleichen einzelne critische Beleuchtungen besonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen solcher einzelnen Abhandlungen in den Händen der Schauspieler, würden diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Besondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Pantomimische Tänze, oder Ballette, sind solche, die eine wirkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vorstellungen der Alten etwas nahe. Es

ist schon anderswo *) angemerkt worden, daß sie die einzigen Ballette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.

Parodie.

(Dichtkunst.)

Waren bey den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wohl nur einzelne Stellen, dazu ganze Verse, oder einzelne Ausdrücke von ernsthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So ist das Gedicht des *Maton*, welches *Athenäus* aufbehalten, *) worin eine Schwelgerey in homerischen, oder dem Homer nachgeahmten Versen besungen wird. Es fängt völlig im Tone der *Ilias* an.

*Δειπνα μοι ἐνεπε μουσα πολυτροφα
καὶ μάλα πολλὰ —*

Nach des *Aristoteles* Bericht hat *Hegemon* von *Thajos* sie erfunden, nach dem *Athenäus* und *Hipponax*. Gewiß ist, daß das Atheniensische Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieselben ungemein geliebet hat. Daher ist *Aristophanes* voll von Parodien einzelner Verse der besten tragischen Dichter.

Heinrich Etienne, oder *Stephanus* hat eine besondere Abhandlung davon geschrieben, die 1575 zu Paris gedruckt ist.

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. *Scarron* hat die *Aeneis* parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekomen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Witzes. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiel *Drestes* und *Py-lades* aufführen sehen, wobey die

*) *S. Art. Ballett.*

**) *Deignol. L. IV.*

Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demselben vorgestellt, wobey der ganze Schauplatz äußerst lebhaft, und das Händeklatschen oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtsinne gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat unlängst sehr richtig angemerkt, daß der leichtsinnige Geschmack an Parodien, unter andern auch dieses verursacht habe, daß gewisse, recht sehr gute Scenen des *Corneille* die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der müßigen Menschen weit mehr zum Leichtsinne, als zum Ernste geneigt ist, so könnten durch Parodien die wichtigsten Gedichte und die erhabensten Schriften über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte. Man siehet gegenwärtig auch wirklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlecht hin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel. Man kann kaum sagen, ob es schädlicher sey, über das Edle und Große mit einer fantastischen Einbildungskraft hinauszuschweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtsinne die Schranken der Mäßigung im Lustigen zu überschreiten. Beydes ist verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieses ist nur durch die strenge Satyre und jenes durch das lächerliche

herliche zu hemmen. Auch in 'der Gelehrsamkeit und in dem Geschmak gibt es einen pedantischen Fanatismus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel ist. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beyspiel. Aber ohne sie zu so guten Absichten anzuwenden, sie bloß zum Lustigmachen brauchen, ist ein höchstverderblicher Mißbrauch. Zum Glück hat der Leichtsinns der Parodie unsern Parnas noch nicht angeflekt, obgleich hier und da sich Spuhen dieser Pest gezeigt haben. Und da sich die Anzahl gründlicher Kunst-richter in Deutschland noch immer vermehrt, so ist zu hoffen, daß sie sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruck dem Mißbrauch widersetzen werden, so bald das Einreißen desselben zu befürchten seyn möchte.

Partitur.

(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstück, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem besonderen System, mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen. Die Partitur wird einem ausgeschriebenen Stück entgegengesetzt, in welchem jede Stimme, bloß zum Gebrauch derer, die sie vorzutragen haben, besonders und allein gesetzt ist. Die Partitur wird so geschrieben, daß von unten auf die Liniensysteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher sie in dem allgemeinen System der Töne stehen. Der Deutlichkeit halber müssen die Stimmen so geschrieben seyn, daß nicht nur ganze Takte, sondern auch die Haupttheile derselben durch alle Stimmen senkrecht auf einander treffen. Wenn das Tonstück so geschrieben ist, so läßt sich darin alles mit einem Blick übersehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von seinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeschriebenen Stück sehr

mühsam wäre. Bey der Aufführung des Stücks muß der Capellmeister, Concertmeister, oder wer sonst an seiner Stelle der Aufführung vorsteht, die Partitur vor sich haben, damit er sogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und so viel möglich dem weitern Einreißen desselben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuosen, die Tonstücke zum Aufführen besitzen, müssen sie ausgeschrieben; Tonsetzer aber, die sie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Passacaille.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstück zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und sogenannten halben Charakteren. Der Takt ist $\frac{3}{4}$, und das Stück fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung ist sehr mäßig. Das Stück wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen, und in Handels Suiten ist eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich sind die Passacailen in den Opern Armide und Iffe sehr berühmt.

Passagen.

(Musik.)

Vom italiänischen Passo und Passagio: sind Zierrathen der Melodien, da auf eine Sylbe des Gesanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorstellt, durch sogenannte Diminution, oder Verkleinerung in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müssen alle Töne der Passage, die Stelle eines einzigen vertreten,

folg-

folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehreren Passagen über eine Sylbe.

Die Passagen werden entweder von dem Tonsetzer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spieler machen sie selbst, wo der Tonsetzer nur eine Note gesetzt hat. Dazu werden aber schon Sänger und Spieler erfordert, die außer dem guten Geschmak die Harmonie besitzen, damit ihre Passagen derselben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Passagen. Einige sind wirklich vom Geschmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil sie den Ausdruck unterstützen; andere sind bloß zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunst zeigen wollen. Diese verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in so fern man das Unschikliche davon vorstellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geschmak beleidigende Sache, Vorstel-

lung thun will. Sie sind Ausschweifungen, wozu die welschen Sänger auch unsre besten Tonsetzer verleitet haben. Besonders sind die sogenannten Bravourpassagen, ungeheure Auswüchse, die wenigstens in Singesachen nicht sollten geduldet werden, es sey denn etwa zum Spaß in comischen Opern.

Daß es Passagen von der ersten Gattung gebe, die zum Ausdruck sehr charakteristisch sind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unsern besten Tonsetzern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß sie der singenden Leidenschaft natürlich seyen. In zärtlichen Leidenschaften geschieht es gar ofte, daß man sich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieser Ton eine die Leidenschaft schmeichelnde Verzierung trägt, so entsteht ganz natürlich eine Passage. In folgender Stelle, aus der Arie: *Ihr weichgeschaffne Seelen,* *)



Bald weint — aus euch der



Schmerz — aus euch der Schmerz

sind die Passagen ungemein wol erfunden, um eine schmerzhaft zärtliche Leidenschaft auszudrücken; ob sie gleich hier, um dieses beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte stehen; da

der, welcher singt, nicht selbst in dieser Leidenschaft ist. So steht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Passion,



Singt dem gött — — — li - chen Pro - phe - ten!

*) In Grauns Passion.

die, sonst sehr abgenutzte Passage, hier zu lebhafterm Ausdruck der Bewunderung sehr gut. Nichts ist

geschickter, den höchsten Schmerz auszudrücken, als folgende Passage: *)



Aber in heftigen und schnellströmenden Leidenschaften, und wo das Herz eilt, seiner Empfindung schnell Lust zu machen; da sind die Passagen selten natürlich. Und da sie im Grun-

de Verzierungen sind, und etwas Unangenehmes haben, so schwächen sie die Hefigkeit des Ausdrucks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Graunischen Arie.



Nach meiner Empfindung hat dieser Ausdruck des Wortes paventi, der schreckend seyn soll, durch die kleine Passage der beyden letzten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schreckhaftes bekommen, und die Art, wie das Wort furore beydemale gesungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Hannoverschen Capellmeisters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeschrieben war, hinzusetzte. Ich weiß wol, daß diese Leute nicht allemal zu zwingen sind, vornehmlich, da ein so großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Passagen so ofte Bravo zuruft.

Es mögen sich einige einbilden, daß die Arien ohne Passagen zu einförmig und so gar langweilig werden würden. Allein dieses ist nicht zu befürchten, wenn nur der Tonsetzer geschickt genug ist, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Instrumente wol zu nutzen. Die so eben angeführte Arie Gia m' affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die so eben angeführte schmerzhafteste Passage vorkommt, ist sonst durchaus ohne Passagen, und es ist gewiß eine der vollkommensten Opernarien.

Zum wenigsten sollte der Capellmeister sich solcher Sünden gegen den Geschmat nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er sie selbst begeht. Die Naserey für die willkührlichen Passagen hat eigentlich das Verderben in die Singemusik eingeführet, worüber gegenwärtig mit so viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonsetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruck der Leidenschaft durch ein ganzes Stück fortzusetzen, begnügt sich damit, daß er etwa eine Melodie in dem schicklichen Ausdruck angefan-

gen
Was die Passagen, die die Sänger für sich machen, betrifft, sollte jeder Capellmeister sich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürstl.

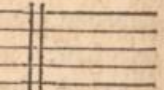
*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Aria Gia m' affretta &c.

ind Ausschwei-
elischen Sänger
nsetzer verleitet
d die sogenann-
ungeheure Aus-
s in Singesat-
bet werden, es
ß in comischen

von der ersten
Ausdruck sehr
wird Niemand
den von unsern
rt hat. Ja
daß sie der
atürlich seyen.
aften geschieht
sich gerne auf
eilet. Wenn
ne die Leiden-
erzierung ver-
natürlich eine
Stelle, aus
schaffne See-



der



erz

selbst in die-
so steht auch
Arie in ge-



= phe - ten!

die,

gen hat: hernach schreibet er eine Folge von Passagen hin, durch die der Sänger seine Geschicklichkeit zeigen kann, und die sich gleich gut zu allen Arten der Empfindung schiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Wochte doch jeder Kunsttrichter seine Stimme gegen Ausschweifungen erheben, die der wahren Musik so verderblich sind!

P a s s e p i e d.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstück zum Tanzen, das zwar in seinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine munterere Bewegung hat. Der Takt ist $\frac{3}{4}$ und die Sechszehntel sind die geschwindesten Noten, die es verträgt. Die Einschnitte sind wie in der Menuet, die im Aufstakt anfängt. Das Stück besteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten, aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Halfsten von gerader Zahl seyn. Die Theile können in verschiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne schließen. Ihr Charakter ist eine reizende aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie ofte mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptstück, das in der großen Tonart gesetzt ist, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzosen *pasle-pied mineur* nennen, auf welches das erste, das alsdenn *pasle-pied majeur* heißt, wiederholt wird.

P a s t e.

(Bildende Künste.)

Der Abdruck eines geschnittenen Steines in Glas. Da schwerlich jemand bessere Kenntniß über diese Materie hat, als der berühmte Lippert, so kann ich

nicht besser thun, als den Aufsatz, den er mir schon vor einigen Jahren zu schiken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurücken:

„Die Erfindung ist sehr alt, und vielleicht eben so alt, als die Glasmacherkunst. Die Art und Weise wie die Pasten gemacht werden, ist oft beschrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht siehet in der sogenannten Nurnbergischen Werk- schule, und der Graf Caillus hat in des Mariette Buch: *Traitte des pierres gravees*, eine weitläufige Abhandlung darüber gemacht.

Wir sind auch unterschiedene andere Arten von Pasten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verschiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus *Terra sigillata* sind, die Italiäner nennen sie *Terra cotta*; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch gesprengt grau, wie der sogenannte *Federjaspis*, (*Italiänisch Igiada*) und welche letztere Sorten ich aus vielen Ursachen vor Aegyptisch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptische Gefäße und Bilder vorgekommen, welche sehr alt, und noch vor der Griechischen Zeiten in Aegypten gemacht seyn mochten. Ich habe auch einige dieser Bilder, so fest als einen weichen Edelstein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus schlechten Gründen, diese Meynung bestreiten wollen. Denn da sich diese Herren wenig um praktische Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, so haben sie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß selbst nicht was vor Namen, beygelegt; da doch alle den Alten bekannte Edelsteine heute zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, existiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critische Streitigkeiten einlassen werde, weil

als den Aufsatz, in einigen Jahren Zeit gehabt, hier

sehr alt, und als die Glas- Art und Weise zu werden, ist; eine dergleichen schiebet in vergiftigen Werk- Caslus hat in Traité des pier- weitläufige Ab- acht.

schiedene andere vorgekommen, rtigen Erde in erfertiget wer- roth, wie die llata sind, die Terra cotta; wieder andere rau, wie der (Italiänisch ehtere Sorten vor Aegyptisch eben derglei- ägyptische Ge- ommen, wel- vor der Grie- gemacht seyn ich einige die- einen weichen gefunden: ob arii, wiewol, diese Mey-

Denn da um praktische, und lieber haben sie an- acht, und ih- cht was vor doch alle den ine heute zu ch unter ver- ren, und die erändert hat. b niemals in lassen werde, weil

weil solche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, so sehe ich aus der großen Anzahl geschnittener Steine, daß die Alten sehr gerne in Hornstein geschnitten; als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Chalcidon, Jaspis und Smaragd- Mutter, als welche erstern fünf Arten allerdings unter die Hornsteine gehören, und welche sich mit dem Rade sehr wohl schleifen lassen. Ob nun wol sehr vieles hiervon zu sagen wäre, so wäre es hier eine überflüssige Weitläufigkeit. In obbesagtem Werke des Mariette ist eine sehr schöne Abhandlung von der Steinschneiderkunst enthalten, darin nichts vergessen ist, was dazu gehöret; weil es aber mit den Pasten keine Co- nexion hat, so ist hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel ge- nugsamer Kenntniß hiervon, oft alte Pasten, wegen ihres harten Glases für wirkliche Steine angesehen. Ich besitze einige Stücken Glas von der Musivischen Arbeit, aus der So- phienkirche zu Constantinopel, welche ich von dem Secretair des holländi- schen Gesandten, als welcher 14 Jahr in Constantinopel gewesen ist, erhal- ten habe: es sind solche so hart, daß sie an Stahl geschlagen, wie ein an- drer Feuerstein, Funken werfen, und man hat einige schleifen lassen, wel- che in Ringen, von eben so schönem Lustre, als ein orientalischer Topas sind, und so hart habe ich auch eini- ge antike Pasten des Grafen Mos- zinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun ist mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachsen vorgekommen, welches bey Coburg in der sogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Fluß Sand genommen wird, der als- denn das Glas so hart machet, und welches in meinem Ofen, worinnen ich doch Kupferasche brennen kann, nicht so weit zum Schmelzen bringen

können, daß ich es mit dem Eisen hernach drücken mögen.

Die Italiäner und Franzosen ha- ben seit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Pasten verfertigt. Des Her- zogs von Orleans ehemaliger Leib- medicus Mr. Homberg, aus Quec- linburg gebürtig, hat die meisten Steine aus des Königs in Frank- reich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Pasten gebracht; daher wir auch so viele schöne Sachen erhalten haben, wel- che uns sonst unbekannt geblieben seyn würden. Die italiänischen Pa- sten aber sind meistens von sehr wei- chem Glase, weil in Italien die Kob- len theuer sind: man kann einige mit dem Messer schaben; sie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man sagt, das Glas bekommt den Schmier- gel; sie machen aber auch die meisten aus musivischem Glase, welches ein leichtflüssiges Bleiglas, und von bes- serer Dauer ist. Ich hatte von eini- gen guten Freunden dergleichen com- municirt bekommen; sie lagen bey mir auf dem Tische; da die Sonne darauf schiene, und sie warm worden, sprangen zweye davon in viele Stücke, weil das Glas aus vieler Potasche gemacht war.

Von allen diesen Glaskünsten könnte der vortreffliche Herr Mar- grafe in Berlin den besten Unterricht geben, der in allen Glaskünsten große Wissenschaft hat, und woron ich große Proben gesehen. Pasten zu machen, muß man fein geschleimten venetianischen Trippel nehmen, und in eisern Ring den Stein legen, und damit abdrücken, den Stein alsdenn behutsam abnehmen, die Forme wohl trocknen lassen: alsdenn leget man Glas darauf, bringet solche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahl- rey, lasset es weich schmelzen, und drücket es mit einem warmen Eisen; bringt solche in Kählofen, und wenn sie

sie erkaltet, hebet man sie von der Forme ab, so sind sie fertig. Der Steinschneider muß alsdenn das übergedrückte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus diesen Pasten machet man Ausgüße, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdsarbe vermischer, oder gießet sie in Gyps, oder drücket solche in einen guten Lak ab, wovon der englische der beste ist; alle diese Arten aber haben ihre großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und springet in jähliger Wärme und Kalte sehr leicht, der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man selbige mit andern Dingen vermischen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, so wird der Abdruck nicht scharf; das Siegellak springt, und schwindet leicht, wird auch in der Wärme stumpf, daß also diese Arten jederzeit veränderlich und verderblich sind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegossen, hatte ich solche in einen Schrank geleet, und binnen einem Jahre nicht angesehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in den Kasten davon nichts zu sehen war. Ich nehme endlich das sechste Glas aus meinem Microscopio, und entdeke viele Millionen kleiner Insecten, welche die Ausgüße so durchgraben hatten, daß sie weich waren, wie Kreyde: und so ist mirs mit verschiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Albastre, Frauen-eiß, oder Muschelschalen brennen lassen; er ist allezeit diesen Mangel unterworfen gewesen, sogar wenn ich auch Maunwasser darunter gemischer; daß also mit dieser Art, Ausgüße zu machen, nichts zu thun ist.

Von der Dauer meiner Abdrücke*) verspreche ich mir bis jetzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüssen oder vielmehr Abdrücken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kalte, das allergeringste davon verändert wird; als worüber ich mit unsäglicher Mühe raffiniret. Ich hätte zwar sehr viele Massen anbringen können, unter andern auch eine chinesishe, welche ebenfalls dauerhaft ist, allein alle diese Arten haben den Fehler, daß sie schwinden, und würde damit die wahre Größe des Steins vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgieng.

Viele wollen diese Masse dennoch vor Gyps halten; es ist mir dieses aber einerley. Wenn die Abdrücke scharf und accurat sind, von beständiger Dauer und Festigkeit bleiben, so glaube ich meine Absicht erreicht zu haben, welche aber bey purem Gyps niemals zu erlangen ist. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß sie nicht naß werden, denn sonst verlieren sie ihren Lustre, ob es gleich sonst nichts schadet: und wenn noch so viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpensel nehmen, und sie abstauben, es wird niemals stumpf werden. Auf diese Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zweck, den schönen Wissenschaften durch diese Productiones nützlich zu seyn.

P a s t e l.

(Mahlerey.)

In Pastel mahlen, (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarbe mahlen) heißt mit trocknen in kleine Stäben (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen halt das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen

*) S. Abdrücke S. 2. f.

ner Abdrücke*)
 ist alles, weil
 rigen Abgüßen
 en, weder an
 ne, Hitze und
 ste davon ver-
 über ich mit un-
 et: Ich hätte
 ffen anbringen
 auch eine chi-
 falls dauerhaft
 rten haben den
 den, und wür-
 ge des Steins
 an der Schwar-

Wasse dennoch
 ist mir dieß
 die Abdrücke
 d, von bestän-
 igkeit bleiben,
 bsicht erreicht
 ber bey puren
 ngen ist. Das
 in Acht neh-
 werden, denn
 Lustre, ob es
 det: und wenn
 darauf lieget,
 weichen Haare
 abstauben, es
 werden. Auf
 daß meine Käu-
 rden, und ich
 den schönen
 diese Productio-

e l.

)
 eigentlich sollte
 älfarbe mah-
 in kleine Stä-
 ten freidenarti-
 Diese Art zu
 mittel zwischen
 und dem eigent-
 lichen

richen Mahlen mit dem Pinsel. Die
 Pastelfarben werden eben so, wie die
 Kreiskoble geführt, aber wo man ge-
 brochene Farben nöthig hat, werden
 die Striche verschiedener Farben mit
 dem Finger in einander gerieben. In
 dem fertigen Gemählde ist nicht mehr
 zu sehen, daß die Farben bloß durch
 Striche aufgetragen worden. Ueber-
 haupt scheinen sie nur wie Staub auf
 dem Grunde, der meistens Pa-
 pier ist, zu liegen. Indessen giebt es
 Pastelgemählde, die ohne den Glanz
 der Gemählde in Oelfarben und ohne
 die Feingkeit der Miniaturgemählde,
 eben so schön, als diese sind. Weil
 aber die Farben nur als Staub auf-
 gestrichen sind, so müssen die Ge-
 mählde hinter Glas gesetzt werden,
 weil sie sich sonst auswischen, und
 auch um zu verhindern, daß die Far-
 ben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer
 der erste Urheber dieser Art zu mah-
 len ist. Der berühmte La Tour
 hat darin den größten Ruhm erlan-
 get, und von dem bekannten Liau-
 tard, sonst auch le peintre Turc ge-
 nannt, habe ich sehr schöne Portraite
 gesehen. La Tour, und noch ein an-
 drer Mahler Lauriot haben diese Art
 dadurch verbessert, daß sie das Ge-
 heimniß erfunden, die Pastelfarben
 auf dem Gemählde so halten zu ma-
 chen, daß sie sich nicht auswischen.
 Ihre Art zu verfahren ist, so viel ich
 weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürstlichen Gallerie
 in Dresden ist ein besonderes Cabinet
 von lauter Pastelgemählde, davon
 der größte Theil von der berühmten
 Rosalba sind. In dieser Samm-
 lung befindet sich auch das Portrait
 des berühmten Ant. Raph. Mengs in
 seiner Jugend von ihm selbst gemahlt,
 und hebt sich sehr merklich über alle
 dort befindliche Stücke heraus. Man
 glaubt einen Kopf vom großen Ra-
 phael zu sehen, indem man es ins
 Auge bekommt.

Zweyter Theil.

Die Pastelle oder Farben, deren
 man sich in dieser Art bedient, wer-
 den auf folgende Weise gemacht.
 Man reibet die Farben trocken ab,
 macht sie hernach mit Honigwasser,
 worin sehr wenig Gummi aufgelöst
 ist, an. Die Farben werden mit
 Bleyweiß, oder auch mit Kreide,
 oder Talkgyps verfest, wodurch man
 die verschiedenen hellen Tinten erlan-
 get. Diese angemachten Farben wer-
 den in runde Stäbchen geformt, mit
 denen die Arbeit des Mahlens ver-
 richtet wird. Aber die beste Zuberei-
 tung der Pastelfarben ist doch ein Ge-
 heimniß. Herr Stupan, von Ge-
 burt ein Basler, der sich in Lausanne
 aufhält, wird schon längstens für
 den besten Zubereiter dieser Farben
 gehalten.

P a s t o r a l.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes
 Tonstück, das mit der Musette, die
 wir beschrieben haben, übereinkommt.
 Es ist von zwey Zeiten, aber die Be-
 wegung ist gemäßigter, als in je-
 nem. Die Italiäner machen Pasto-
 rale von $\frac{3}{4}$ Takt, die völlig mit der
 Musette übereinkommen.

Man giebt diesen Namen auch an-
 deren Tonstücken, die den muntern
 aber angenehmen ländlichen Charak-
 ter der Hirtengesänge haben, folglich
 Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Pastorale werden auch kleine Schä-
 feropern genennt. Ihr Inhalt ist
 eine galante und angenehme, mit
 Festlichkeit verbundene Handlung
 aus der eingebildeten Schäferwelt,
 allenfalls aus der fabelhaften golde-
 nen Zeit. Der Dichter muß dabey
 in dem Charakter des Hirtengedichts
 bleiben, den wir anderswo ent-
 worfen haben. *) Der Tonsetzer aber
 muß sich einer großen Einfalt, und
 eines

*) S. Hirtengedicht.
Cc

eines naiven unschuldigen Ausdrucks bestreifen. Sie kommen doch nicht sehr ofte vor, und es ist vielleicht auch leichter, einen Tonsetzer zu finden, der mit Mut an die Vervollständigung einer großen Oper geht, als einen, der sich in dem Pastoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünschen, daß sie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfachheit der Musik nicht nach und nach ganz von der lyrischen Schaubühne verdrängt werde.

Pathos; Pathetisch.

(Schöne Künste.)

In einem allgemeineren Sinn drücken diese griechischen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenschaft und Leidenschaftlich andeuten. Für diesen Ausdruck hätten wir also der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil sie auch in einer engeren Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schrecken und finsterner Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein besonderes deutsches Wort haben, so haben wir sie in diesem Sinn als Kunstwörter angenommen. *)

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finsternen Leidenschaften erfüllen. Doch scheint es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauer

*) Aber ganz unschicklich ist es, daß man, wie Herr Kiedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenschaften und Beobachtungen über deren Ursprung und Wirkung enthält, den Titel über das Pathos vorsetze. Warum nicht über die Leidenschaften? Denn von jenem Titel erwartet man bloß Gedanken über die schreckhaften und tragischen Leidenschaften.

ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in so fern wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstocks Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem Pathetischen zu zählen. Die Griechen setzten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensatz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das bloß sanft und angenehm Leidenschaftliche, noch unter das Ethos zu rechnen. Longin sagt ausdrücklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen. *)

Also bestehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem bloß angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt statt. Die Reden des Demosthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, sind meist durchaus pathetisch; weil sie das Gemüth beständig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten sind in demselben Fall. Hingegen wechselt in der Epöe das Pathetische sehr ofte mit dem Sittlichen, und mit dem bloß angenehmen Leidenschaftlichen ab. In der hohen Ode herrscht das Pathetische durchaus.

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der Sterbechor sehr pathetisch; und man sagt, daß auch in der Meezis des R. Gluks viel Pathos sey. Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachlässiget, und man sieht nicht sehr selten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten,

*) Πάθος δε ἕλκευ μετεχει τοσούτοι, ἐπιστολὴν ἠθὸς ἡδονῆς. C. XXIX.

immer etwas
luft. Und in
die feyerlichen
ks Oden von
alt zu dem Pa-
Die Griechen
hos überhaupt
(tischen) entge-
esem Gegensatz
er dem Pathos
denenschaften zu
los sanft und
liche, noch un-
nen. Longin
Pathos sey so
benen verbun-
mit dem Sanft-
)
athos eigentlich
pfindung, und
los angeneh-
t bey dem ge-
t. Die Reden
d des Cicero,
angelegenheiten,
athetisch; weil
dig mit großen
halten. Die
ind in demselben
helt in der Epo-
hr ofte mit dem
dem bloß ange-
en ab. In der
das Pathetische

esht es vorzüg-
und in der tra-
ol sie sich selten
Brauns Iphige-
hor sehr pathe-
gt, daß auch in
Glücks viel Pa-
Tanz wäre des
s wird aber da-
zigt, und man
n Ballette, die
pathetisch seyn
sollten,

ΜΕΤΕΞΕΙ ΤΟΥΤΟΥ,
C. XXIX.

sollten, in der Ausführung aber bloß ungereimt sind. Unter allen bekann- ten Tanzmelodien ist auch wirklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetischen hätte. In Gemähl- den hat das Pathetische in der Histo- rie, auch in der hohen Landschaft statt. Aber es erfordert einen großen Meister. Raphael, Hannib. Car- race und Poussin sind darin die besten.

Es scheint, daß das Pathetische die Nahrung großer Seelen sey. Künstler von einem angenehmen, fröh- lichen, sanftzärtlichen Charakter, oder solche, bey denen eine blumenreiche Phantasie und ein lebhafter Witz herrschend ist, mögen sich sehr selten bis zum Pathetischen erheben. Auch von Liebhabern der Künste, die diesen Charakter, oder dieses Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutschland geschätzt. Bey andern Stoff kann der Künstler seinen Witz, seinen Geschmak und ein empfindsa- mes zärtliches Herz zeigen; aber hier sehen wir die Stärke seiner Seele, und die Größe seiner Empfindungen. Wer diese nicht besitzt, dessen Bestre- ben das Pathos zu erreichen ist vergeblich; seine Bemühung macht ihn nur schwülstig oder übertrieben. Dieses sehen wir an einigen deutschen Trauerspielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finstere Phantasie, ein empfindsames und zärtliches, nicht ein strenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieses nicht aus Eifersucht an; denn ich liebe den Dichter und schätze sei- ne Werke, von angenehmerm Inhalt, hoch; dieses Beyspiel soll bloß an- dern zur Warnung dienen.

Auch muß man sich vor dem Wahn hüten, daß bloß äußerliche fürchter- liche Veranstellungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entschlüssen

der Personen liegen, und bey'm Schauspiel auf eine mäßige, beschei- dene Weise durch das Außerliche un- terstützt werden. In Lessings Emilia Galotti ist viel Pathetisches, ohne schweres Wortgepräng, und ohne viel schwarze, fürchterliche Veran- staltungen für das Auge.

Das Pathetische bekommt seinen Werth von der Stärke und der Dauer solcher Eindrücke, die sich auf die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorüberge- hende Leidenschaften und gemeines Interesse pathetisch zu behandeln, würde mehr ins Comische, als ins Ernsthafte fallen: also hat es nur da statt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glückseligkeit einer Haupt- person, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist. In dem es also die wich- tigsten Kräfte der Seele reizet, und sie an großen Gegenständen in Wirt- samkeit sezet, wird das Herz dadurch gestärkt, und sein Empfindungsver- mögen erweitert. Darum kann keine Nation in Absicht auf den Flor der schönen Künste sich mit andern in den Streit um den Vorzug einlassen, bis sie beträchtliche Werke von pathe- tischem Inhalt aufzuweisen hat.

P a u s e.

(Musik)

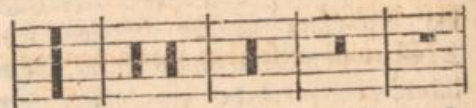
Bedeutet eine Ruhe, das ist, ein kürzeres oder längeres Stillschweigen, das während der Aufführung des Ton- stücks an einigen Stellen zu beobachten ist. So wenig die Rede in einem an- haltenden oder stetem Fluß der Stimme geht, so wenig kann dieses im Gesange geschehen. Sowol die Nothwendigkeit, Athem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdrucks er- fodert unumgänglich verschiedene klei- ne Unterbrechungen, oder Ruhestel- len. Die Zeichen, wodurch diese

Ruhestellen in der Musik angedeutet worden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrückt wird, werden Pausen genennt.

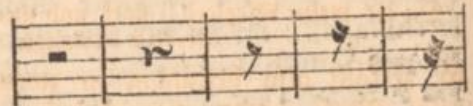
Der doppelte Ursprung der Pause muß den Tonseker leiten, sie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu bestimmen. Nämlich in Eingestüken muß er erstlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und also die Pausen dahin setzen, wo der Athem natürlicher Weise ausgehen muß, zweytens aber muß er fürnehmlich auf den Ausdruck und Nachdruck der Rede sehen. Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß sie auch im Gesange angebracht werden. Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten; aber die Pausen müssen sich nothwendig darnach richten. Denn wie es ungerne wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus ist, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerksamkeit schnell auf etwas neues zu führen, so übel wäre es auch mitten in dem Zusammenhang, ehe ein Gedanke aus ist, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pause anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinstimmen. Die Pausen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonsekern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Ofte wird durch eine wol angebrachte Pause, die Aufmerksamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerstreung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich sind die Pausen auch nothig, um das Stillschweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Instrumente, wo sie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stück muß nicht immer von denselben Instru-

menten begleitet werden, und ofte wird sogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieses giebt Mannichfaltigkeit. In solchen Fällen sind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillschweigens vorschreiben. Deswegen müsse sowohl ganze Takte, als jeder einzelne Takttheil, des Schweigens durch besondere Zeichen ausgedrückt werden. Sie sind aber folgende.



acht Takte; vier T. zwey T. ein T.



$\frac{1}{2}$ T.; $\frac{1}{4}$ T.; $\frac{1}{8}$ T.; $\frac{1}{16}$; $\frac{1}{32}$.

P e n s e l.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verstand das Instrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemähltes aufträgt und daselbst bearbeitet. Die Pinsel sind von verschiedener Größe und Gestalt. Die größten sind von Borsten und stumpf, die kleinsten von feinen Haaren und spizig. Da jedem mittelmäßigen Mahler alle Arten der Pinsel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, so wäre es überflüssig, hierüber sich umständlich auszulassen. *)

Im uneigentlichen Verstande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Pinsel ausgedrückt, so wie man die Schreibart durch das Instrument des Schreibens, den Styl oder die Feder ausdrückt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch starke und fett aufgetragene Farbenstriche geschieht,

*) G. Pernery Dict. de point. Art. Pin-
coau.

geschieht, einen kühnen oder fetten Pensel u. s. f.

Pentameter.

(Poesie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte seinen Einschnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und sich eben so, wie die erste endiget.

Nil mihi rescribas | attamen ipse
veni.

Daurend Verlangen, und Ach | keine
Geliebte dazu.

Du die meine Begierd | stark und un-
sterblich verlangst.

Er zerfällt also beständig in zwey halbe Verse, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Distichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegische Versart der Alten aus. *) Im Deutschen hat Klopstok sie zuerst eingeführt. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne missen, weniger unangenehm seyn, als jedes andre der alten Sylbenmaasse ohne Reim. Denn da unser Hexameter sehr ofte mit einer kurzen Sylbe schließt, der Pentameter aber mit einer langen, so wird durch die beständig abwechselnde Folge des weiblichen und männlichen Schlusses, einigermaßen der Abgang des Reims ersetzt.

Verschiedene Kunstrichter sind dem Pentameter nicht günstig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechselt er mit dem Hexameter beständig ab, und das etwas ins langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die selbst etwas sich beständig auf einem Ton

*) S. Elegie.

herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

P e r i o d e.

(Redende Künste.)

Die Periode ist eine Rede, oder wenn man will ein für sich bestimmter und verständlicher Satz, der aus mehr andern Sätzen so zusammengesetzt ist, daß der volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem letzten Worte völlig verstanden wird. Folgender Satz kann zum Beyspiel dienen. „Bin ich aber nur versichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, wol nicht willens seyn kann, mich unmittelbar zu zernichten; so glaube ich, darf ich keine andere Zerstörung fürchten.“ *) Diese Rede besteht aus viel kleinen Sätzen, deren keiner, so wie er hier steht, für sich völlig bestimmt ist: alle zusammen aber machen einen genau bestimmten bedingten Satz aus.

Die Betrachtung der Perioden ist ein wichtiger Theil der Theorie der Beredsamkeit, der aber meines Wissens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine solche Abhandlung für dieses Werk viel zu weitläufig wäre; so will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derselben anzuzeigen, und mit Beyspielen zu erläutern.

Zuerst kommt die Natur und die grammatische oder mechanische Beschaffenheit der Periode in Betrachtung; nämlich die Art, wie die einzelnen Sätze verbunden sind; ihre Menge und die einfache, oder zusammengesetzte Form der Periode. Die Verbindung einzelner Sätze kann auf vielerley Weise geschehen; durch bloßes Nebeneinandersetzen, als: er liebt
Ec 3 sic,

*) Spaldings Bestimmung des Menschen.

sie, er verehrt sie, er betet sie an — ; durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören, ihn zu vermahren —. Dieses ist die schwächste Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzelne Satz schon für sich verständlich ist.

Etwas enger ist die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinschaftliches Haupt oder Zeitwort haben, welches erst bey dem letzten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelnen Satze stille stehen; weil sein Sinn nicht vollständig ist, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie sind dazu verführt, sie sind genöthiget, und gar ofte durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer ist die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Satz so lang unbestimmt lassen, bis das, worauf er sich bezieht, gehört worden. Der Satz, der mit den Worten: wenn aber — oder also: derjenige — welcher; da — wo; obgleich, u. d. gl. anfängt, erfordert nothwendig einen Gegensatz. Dieses geschieht überhaupt bey allen unbestimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem absoluten Fall des bestimmten Ausdruckes, sondern in einem Beziehungsfalle stehen, als: wär' ich da gewesen — Seinen eigenen Bruder hassen u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen solchen Anfang etwas folgen müsse.

Aus solchen Verbindungen einzelner Sätze werden also ganze Perioden gebildet die bisweilen durch dazwischen gestellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze, verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den strengsten

Regeln und den edelsten Absichten handelt, einen solchen Zwischensatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwischensätze schaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutsche Sprache leidet nicht immer, daß solche Zwischensätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieses in dem angeführten Falle geschehen können, wenn in dem Satz: anstatt des Artikels der große Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateinischen Sprache sagte: *Ille Univerſi auctor — qui.* Aber das Wort jener hat nicht allemal diese nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelnen Sätzen bestehen; sie ist aber in Ansehung der Länge aus einer doppelten Ursach eingeschränkt. Erstlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode, eben deswegen, weil sie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clausel, das ist, in solcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht versteht, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigt. Die Stimme muß nach Beschaffenheit der Periode durchaus steigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechselnd seyn. *) Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgesetzt werden, und daher hat die steigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Grenzen man nicht überschreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der größte

*) S. Vortrag.

größte Meister in der Kunst der Perioden, schränkt ihre größte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein. *) Zweytens schränkt auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da sie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erst am Ende vollständig wird, so muß man nothwendig jeden einzelnen Satz, so unbestimmt, wie er ist, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzeln sich zu einer einzigen Vorstellung vereinigt.

Die Periode ist einförmig, wenn sie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzeln, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn sie mehr bestimmte Sätze enthält, die bloß willkürlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen sind. Die gleich Anfangs dieses Artikels angeführte Periode ist einförmig. Folgende Art ist zweyförmig. „Die Werke der Kunst sind in ihrem Ursprunge, wie die schönsten Menschen, ungestalt gewesen und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen sie den großen Flüssen, die, wo sie am breitesten seyn sollten, sich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie besteht aus zwey willkürlich zusammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode gesagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatischen Beschaffenheit; deswegen die verschiedenen Punkte hier bloß berührt sind. Ist es Zeit, die Sache von der Seite des Geschmacks zu betrachten.

Hier muß man zuerst ihre Wirkung vor Augen haben, die überhaupt darin besteht, daß dadurch viele Vorstellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine desto größere oder schnel-

*) Et quatuor igitur quasi hexametrorum instar versus quod sit, constat fere plena comprehensio. Orat. 66.

lere Wirkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Festsetzung eines Urtheils zum Zweck. Im ersten Fall ist sie ein wirkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorstellung übereinstimmt, wo alles so gezeichnet, so colorirt und so angeordnet seyn muß, wie der lebhafteste Eindruck des Ganzen es erfordert. In dem andern Fall aber ist sie ein Vernunftschluß, darin jedes Einzeln auf die Gewißheit und unumstößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie so gar unentbehrlich die Perioden zu beyden Absichten seyen, wird sich durch Beispiele besser, als durch allgemeine Beschreibungen zeigen lassen.

Livius erzählt *) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag also lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er sich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; sie war die Tochter des Kleoptolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um sie anhalten; er schickte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er selbst mündlich um sie an. Der Vater hatte nicht Lust, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwickeln; aber er wurde durch das viele Schicken und Anhalten ermüdet, er gab seine Einwilligung, und hierauf wurde das Beylager begangen. Dieses geschah so, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte.“ Diese Erzählung gleicht einem Gemählde ohne Anordnung und Gruppierung, wo die Personen in einer Linie gestellt sind. Livius fasset die Erzählung in eine Periode zusammen, die man im Deutschen ohngefähr so geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und

Ec 4

*) Hist. L. xxxvi. c. II.

sich daselbst in ein Mädchen, des Cleoptolemus Tochter, verliebt hatte, wurde igt, als er nach langem Anhalten durch andere, zuletzt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Lust hatte, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwickeln, ermüdet, und desselben Einwilligung erhalten hatte, das Beslager so, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer selbst, dessen Sprache sich zu langen Perioden besser, als die deutsche schicket, die Sache erzählen lassen. Rex Calcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis calcidientis Cleoptolemi filiae, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipse rogando fatigasset, invitum se gravioris fortunæ conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

Hier wird jedermann die Wirkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung, deren Zweck ist, den Leichtsinn des Antiochus vorzustellen, der mitten in einem sehr gefährlichen Kriege sich von seinem Hang zur Wollust so regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf diese Hauptvorstellung zielt jedes Einzeln der Erzählung, so daß wir am Ende der Periode sehr lebhaft davon gerührt sind. Durch jenen unperiodirten Vortrag wäre dieses nicht zu erhalten gewesen, ob er uns gleich jeden Umstand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unser eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir gelesen haben, in eine Hauptvorstellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müssen wir dieses thun, und die anhaltende Aufmerksamkeit, wohin jeder Umstand, den wir immer mit andern verbunden sehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Wä-

kung alles Einzelnen desto lebhafter fühlen.

Diese Wirkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereingung der Sachen in ein einziges Gemälde sehr schwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu sechs oder acht Mann sich vorbey ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batalione und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelnen Sätzen abhängt. Die Periode schlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget, sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode, ihre vereinigte Wirkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreung der Aufmerksamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzelner Vorstellungen, wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereingung des Mannichfaltigen besteht; so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieses

zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten. *)

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey, daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergötzen, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in so fern statt haben, als sie ohne Bemühung, und Suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. So bald die Sprache zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, bieten sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhängend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstaltung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu sprechen, wäre eben so viel, als jede gemeine alltägliche Berrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jederman fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, das sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken ge-

*) Man muß dieses nicht so deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier ist nicht die Rede von dem einfachen Ausdruck der Natur; sondern davon, was die Kunst durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

schieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht zur Unzeit in diese Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchst unnatürlich ist. Es ist ohnedem ein den deutschen dramatischen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß sie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Untersuchen, wo die periodirte Schreibart statt hat, und wo sie unschicklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranstaltetes, und förmlich abgepaßtes, das sich da, wo es darum zu thun ist, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade seine Gedanken vorzubringen, nicht schicket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernsthaften dogmatischen Vortrag; in der Geschicht; in der epischen und andern veranstalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt seyn; denn nicht alles ist gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um den Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er sonst haben würde, zu besehmen. Aber die wichtigsten Gelegenheiten dazu sind die Stellen, wo es darum zu thun ist, die Phantasie, den Verstand oder das Herz durch mancherley Vorstellungen kräftig anzugreifen. Da muß man suchen den einzelnen zum Zweck dienenden Vorstellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und schnellere Wirkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunst, gut zu periodiren, einer der schweresten Theile der Beredsamkeit sey. Alles übrige kann durch natürliche

Saben, ohne hartnäckiges Studiren eher als dieses erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfordert. Es scheint nicht möglich, hierüber einen methodischen Unterricht zu geben. Das Beste, was man zu Bildung der Redner in diesem Stücke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verschiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der besten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Absicht gemäß verschiedene innere und äußere Eigenschaften haben. Zu dem Inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelnen Satzes, und jedes Umstandes; die genaue Verbindung der Sätze, sowol zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetischen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton, der nach Beschaffenheit der Sache gestimmt sey. Zu den äußern Eigenschaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Aussprache. Dieses wäre bey jeder einzelnen Periode zu beobachten. In der ganzen Rede aber, muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannichfaltigkeit der Perioden gesehen werden. Weil die Perioden von Seite des Zuhörers einige Anstrengung der Aufmerksamkeit erfordern; so muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodisch seyn. Die Perioden selbst müssen bald kürzer, bald länger, bald einförmig, bald vielförmig seyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannichfaltigkeit komme, die Aufmerksamkeit aber ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es ist zu wünschen, daß diese wichtige Materie von einem unfrer Kunsttrichter mit erforderlichem Fleiße in einer besondern Schrift umständlich ausgeführt werde.

Perspektiv.

(Zeichnende Künste.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenstände, so bald das Auge eine andere Lage annimmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man stelle sich vor, es sey auf diesem Blatt ein Viereck von der Art, die man Quadrante nennt, gezeichnet. Soll dieses Viereck, so wie es wirklich ist, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, so muß nothwendig das Auge so stehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Viereck gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierecks ausmacht. Nur in dieser Stellung des Auges erscheint das Viereck ihm in seiner wahren Gestalt, und nur mit dem Unterschied, daß es größer oder kleiner scheint, nach dem die Entfernung geringer oder beträchtlicher ist: jede andere Lage des Auges stellt das Viereck in einer andern Gestalt vor, und verursacht, daß weder seine vier Seiten, noch seine vier Winkel, einander gleich scheinen. Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verschiedener Gegenstände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden stehen. Wenn eine Anzahl Personen in einem Zirkel herumstehen, so erscheint diese Stellung immer anders, nach dem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit seiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähltes, diese Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu bestimmen wissen, damit er in jedem Falle richtig

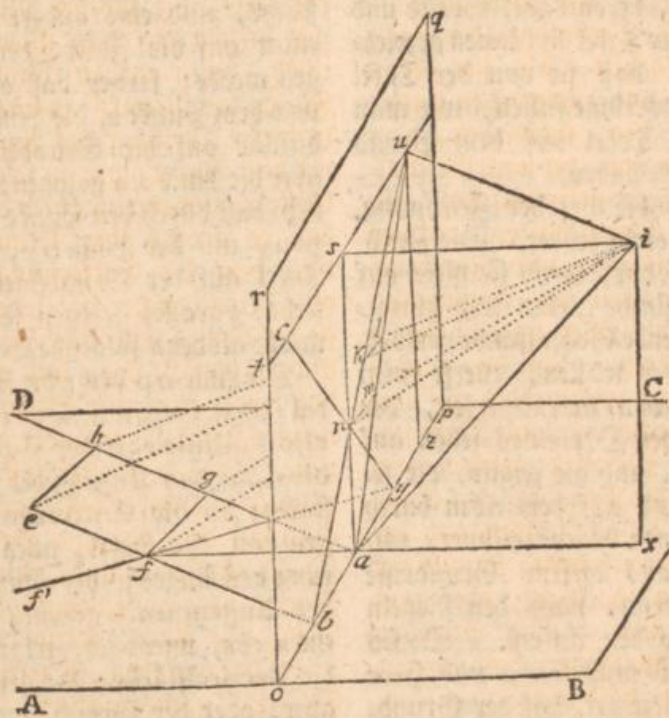
tig zeig
sonder
die Pe
der M
nach d
diese
Denn
um d
Einbi
Obgle
einen
die H
sten l
ander
das
allem
Persp
durch

Ma
eber
nes
ode
gu
ner
Fe
ein

tig zeichne: und dazu hat er eine besondere Wissenschaft nöthig, die man die Perspektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet; so kann er diese Wissenschaft nicht wol missen. Denn es ist eine sehr unsichere Sache um das Augenmaaß, daß durch die Einbildung gar ofte verfälscht wird. Obgleich, zum Beyspiel, wenn wir einen Menschen vor uns stehen sehen, die Hand, die unserm Auge am nächsten liegt, größer scheint, als die andere, die weiter weg ist, so bemerkt das Auge des Mahlers dieses nicht allemal klar genug, und wenn er die Perspektiv dabey vergißt, so wird er durch die Einbildung immer mehr

verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Also ist die Kenntniß der Perspektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar viel Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stück aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlag-schatten gewiß schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfährt.

Es ist hier der Ort nicht, diese Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perspektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derselben zeigen.



Man stelle sich vor, ABCD sey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf diesem Boden, oder dieser Grundfläche, sey eine Figur e f g h gezeichnet, welche von einem in i stehenden Auge gesehen wird. Ferner bilde man sich ein, opqr sey eine Tafel, welche perpendicular so-

wol auf der Grundfläche, als auf der Linie si, nach welcher das Auge blickt, steht. Endlich stelle man sich vor, daß von den vier Eckpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierekes die geraden Linien ei, fi, gi, hi, gezogen werden, daß diese in den Punkten k, l, m, n, durch die

die Tafel gehen, und daß endlich die Linien kl , lm , mn , nk , auf der Tafel sichtbar gezogen werden, so wird man sehr leicht begreifen, daß die Figur $nklm$ gerade so in das Auge falle, als die Figur $efgh$ in dasselbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen ist für diese Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur $nklm$ die richtige perspektivische Zeichnung des Vierecks $efgh$.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, so würde jede auf eine ähnliche Weise ihre besondere Lage und ihre besondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieselbe Beschaffenheit hat es mit solchen Gegenständen, die auf der Grundfläche in die Höhe stehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel so können gezeichnet werden, daß sie von der Tafel aus so in das Auge fallen, wie man sie ohne die Tafel auf dem Grund würde gesehen haben.

Dieses ist die Art der Zeichnung, die die Perspektiv lehret. Die Zeichner sind gewohnt, wenn sie viele auf einer Grundfläche neben und hintereinander stehende Gegenstände perspektivisch zeichnen wollen, zuerst einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenstand auf demselben durch seine aufstehende Fläche zeichnet, enthält, und aus diesem Grundriße zeichnen sie denn, nach den Regeln der Perspektiv den Aufsriß. Dieses Verfahren ist mühsam, und Herr Lambert hat gezeigt, daß der Grundriß allensfalls, wenigstens in sehr viel Fällen, entbehrlich sey. Er hat in einem sehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perspektiv herausgekommen, *) sehr sinnreiche, dabey doch leichte Regeln für diese perspektivische Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich

*) Zürich 1759. 8.

hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perspektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

Aus dem, was kurz vorher von der perspektivischen Zeichnung überhaupt gesagt worden, kann jeder leicht sehen, daß sie allemal anders ausfallen, und sowohl in der Größe, als der Figur der Gegenstände sich verändern müsse, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müssen diese Dinge für jede Zeichnung allemal zuerst genau bestimmt werden.

Man stelle sich vor, daß aus dem Punkt i , wo das Auge steht, eine senkrechte Linie ix auf die Grundfläche, und eine andere is perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt s , die Linie sa perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie xa gezogen werde; endlich daß durch den Punkt s , die Linie tsu , mit der Linie op , auf der die Tafel auf der Grundfläche senkrecht steht, parallel gezogen sey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie op heißt die Fundament- oder Grundlinie; tu die Horizontallinie oder der Horizont; ix die Höhe des Auges über der Grundfläche; is die Entfernung des Auges von der Tafel, auch die Richtung des Auges; der Punkt s wird der Augenspunkt genennt; die Fläche $axis$, unendlich verlängert, heißt die Verticalfläche; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles steht, die Grundfläche.

Wir wollen nun vorerst setzen, man habe auf der Tafel $opqr$ nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche $ABCD$ gezogen sind; von der Zeichnung dessen, das in die Höhe steht, wollen wir hernach sprechen.

Siehe

Hiebey kommt es also auf zwey Hauptpunkte an; erstlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perspektivischen Lage gezogen werde, und zweytens, daß sie ihre wahre perspektivische Größe habe.

I. Gesetzt also, man wolle zuerst wissen, wie die Seite gh des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats in ihrer perspektivischen Lage auf die Tafel könne gezeichnet werden.

Man stelle sich vor, diese Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis sie in a an die Grundlinie der Tafel stößt. Nun ist sehr offenbar, daß der Anfang der Linie hg , oder der Punkt a auf der Tafel in eben diesem Punkt a würde gesehen werden, und daß die gerade Linie ai , der Lichtstrahl ist, der von dem Punkt a ins Auge fällt. so wie die Linien gi , und hi die Strahlen vorstellen, die von den Punkten g und h ins Auge fallen. Ferner ist offenbar, daß der Winkel aix , den der einfallende Lichtstrahl mit der senkrechten Linie ix macht, immer größer wird, folglich, die Linie ai , sich der oberen Horizontalsfläche isu immer mehr nähert, je weiter sich der Punkt, aus dem sie kommt, von der Tafel nach gh entfernt. Setzet man nun, daß er sich bis ins Unendliche entferne, so wird endlich dieser Lichtstrahl wirklich in die obere Horizontalsfläche fallen, und und das unendlich entfernte Ende der Linie agh , muß irgend in einem Punkt des Horizonts tsu gesehen werden.

Dieser Punkt ist auch leicht zu finden; denn so weit die Linie ha auf der Grundfläche von der Linie xa abweicht, so weit muß auch der Strahl aus ihrem äußersten Punkt, auf der obern Horizontalsfläche von der Linie is abweichen. Wenn man

also die Linie iu so ziehet, daß der Winkel siu dem Abweichungswinkel hag gleich ist; so ist u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerste Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie agh gesehen wird. Ziehet man nun die Linie ua auf der Tafel, so ist diese das Bild, oder die perspektivische Zeichnung der ganzen Linie agh , bis ins Unendliche fortgesetzt. Hieraus ist klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie op stoßen würde, bis ins Unendliche fortgesetzt auf der Tafel zu zeichnen sey. Man siehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier fg und eh , ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie op parallel laufen müsse.

Man stelle sich nun vor, daß auch die Linie ef , die der Linie hg hier parallel gesetzt wird, von f nach bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe; so läßt sich leicht begreifen, daß die Linie bu auf der Tafel das Bild dieser Linie sey. Denn da sie mit ah parallel läuft, so weicht sie eben so viel, als jene von der Fundamentallinie ab, folglich ist siu auch der Winkel, in dem ihr äußerstes Ende ins Auge fällt.

II. Nun kommt es noch auf die Bestimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man setze, daß die perspektivische Größe der Linie ef auf der Tafel zu zeichnen sey. Da sie durch die Lage der beyden Punkte f und e bestimmt wird, so kommt es bloß darauf an, daß die perspektivische Lage dieser Punkte gefunden werde. Gesetzt also, man wolle die eigentliche Lage n des Punktes f finden. Diese wird auf der Grundfläche durch das

Zusam-

Zusammenstoßen zweyer Linien bf und af bestimmt. Man darf also, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien fb und fa bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert setzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, so wird der Punkt, wo sie sich durchschneiden, die perspektivische Lage des Punktes seyn. So wird hier der Punkt n , der den Punkt f auf der Grundfläche vorstellt, durch die Stelle bestimmt, in welcher sich die Linien bu und as die Bilder der Linien be und af durchschneiden. Hieraus läßt sich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als eff' perspektivisch gezeichnet werde. Man verlängert ff' nach y und ef nach b ; zeichnet ihre Bilder yc und bu , so ist der Winkel cnu die perspektivische Zeichnung des Winkels eff' .

Man merke sich einige Hauptsätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie op parallel laufen, wie fg und eh , auch auf der Tafel mit eben dieser Linie, oder, welches einerley ist, mit dem Horizont tu , parallel laufen, wie kl und mn .

2. Daß jede, die Grundlinie op durchschneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das sich an dem Horizont tu endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont stehen könne, folglich in

der Tafel nichts über dem Horizont kommen könne, als was in die Höhe steht.

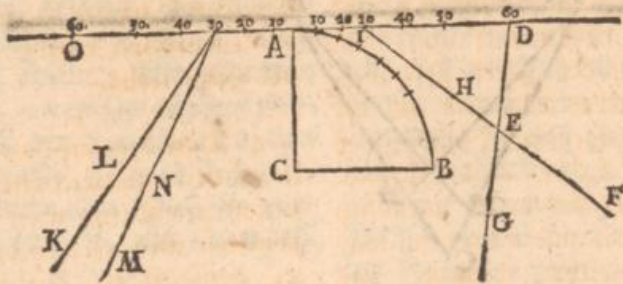
4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen, wie be und ah , in dem Horizont in denselbigen Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie ml und nk , die nach demselben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorstellen, die auf der Grundfläche einander parallel sind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perspektiv des Herrn Lamberts einlassen können, stelle man sich vor, i sey der Mittelpunkt eines Kreises, is aber dessen Radius; so ist klar, da is auf su perpendicular steht, daß die Linie su die Tangente des Winkels s sey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel sag gleich ist. Wenn man also von dem Punkt s , sowol gegen u , als gegen c , die Tangenten jedes Grades eines Kreisbogens von 1 bis 90 aufträgt, so hat man so gleich, so bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerstes Ende trifft. Gesetzt, die Linie gh , weiche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, so nehme man auf der Linie su den Punkt der Tangente von 30 Graden, so wird dadurch das äußerste Ende dieser Linie auf dem Horizont des Gemähltes bestimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaßen vorstellen:

Man

Man
wora
zu m
Hori
Aug
dicul
feru
dem
Thei
Die
geth
rade
punc
gezo
30
mer
A
und
der
vor
9
der
nen
Gr
Leic
län
D
D
30
Pu
der
Lin
30
vor
der
die
an
der
lei
mi



Man setze, dieses Blatt sey der Grund, worauf eine perspektivische Zeichnung zu machen ist. Die Linie OD sey der Horizont des Gemählde, und A der Augenpunkt. Aus A sey die Perpendicularlinie AC gezogen, die der Entfernung des Auges gleich sey, mit dem Radius CA aber, sey der vierte Theil eines Zirkels AB beschrieben. Dieser Bogen AB sey in Grade eingetheilt, und endlich seyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. s. f. auf der Linie OD angemerkt worden; so stellen die Linien A 10, A 20 u. s. f., die man rechts und links gleich setzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. s. f. vor.

Nun soll man auf irgend eine in der Zeichnung stehende Linie DE einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieses wird auf das Leichteste also geschehen. Man verlängere, wenn es nöthig ist, die Linie DE bis an dem Horizont OD. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkt I, wohin von D ausgerechnet, der 30. Grad fällt, ziehe man die Linie IE, so ist der Winkel IED von 30 Graden. Eben so, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der Theil cu des Horizonts die Tangente des Winkels enu und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels ekk' sey. Nun ist es leicht zu sehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel sich nach ei-

ner andern Seite wenden müßte, so daß FED, oder HEG diese 30 Grade haben müßte. Dieses ist aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen, nach dem Horizont laufenden Linie KL perspektivisch parallel wäre; so darf man nur die Linie KL bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo sie austritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie NM ziehen. Wäre aber KL mit dem Horizont parallel, so würde es auch MN seyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöst werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur sie seyen, bloß von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und dem von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben ist; so müssen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage bestimmt ist, auf dem Gemählde perspektivisch zu zeichnen sey.

Um hiezu sich den leichtesten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anstellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwischen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich sind, so müssen auch alle zwischen zwey perspektivisch parallel gezogene perspektivische Parallellinien einander gleich seyn. Wenn man also setzet;

AB sey

Horiz
was in

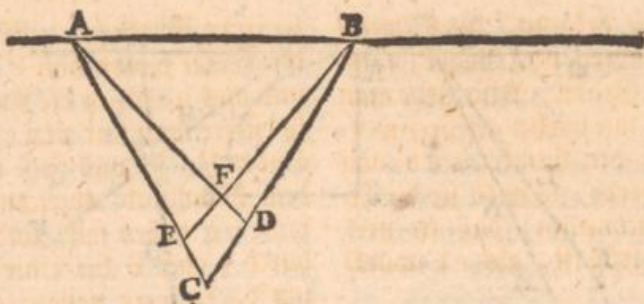
fläche
parallel
ezogen,
horizont
reffen;
r Tafel
mselfen
Linien
fläche

nähere
tiv des
können,
Mittel-
dessen
auf su
inte su
iu sey,
worden,
kel sag
on dem
egen c,
s eines
strägt,
d man

Grund
ch den
hr auf-
die Li-
ts von
e man
r Tan-
rd da-
r Linie
ählde

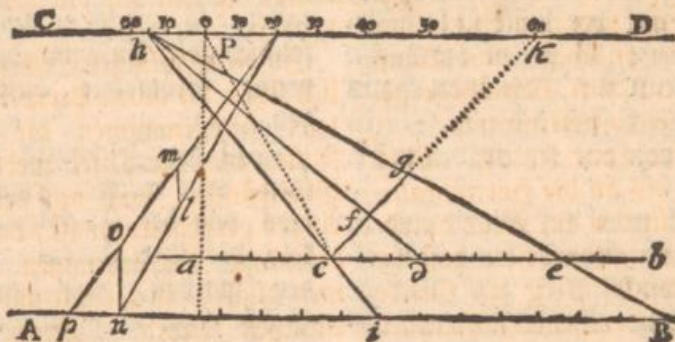
geben,
el auf
en wir
n vor-

Man



AB sey die Horizontallinie eines Gemähltes; so sind die Linien AC und AD einander perspektivisch parallel, und so auch CB und EB, folglich muß CD perspektivisch so groß seyn, als EF, und so CE so groß, als DF. Das ist CD und EF, sind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich sind, und so auch CE und DF. Dieses ist der Grundsatz, worauf jede perspektivische Messung der Größen beruhet.

Hiernächst muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähltes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorstellt. Wenn also diese Linie nach gewöhnlichem Maße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, so ist diese Eintheilung der wahre Maßstab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemessen werden. Wir wollen also setzen:



AB sey die Grundlinie eines Gemähltes, CD dessen Horizont, und man habe das eigentliche Maß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief seyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn ab dessen unterste Linie wäre, so darf man nur ab so eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abstandes der Linie ab von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun sey von der auf ab stoßenden Linie c g eine Länge abzuschneiden, die eine

gewisse Anzahl von Fuß und Zoll, perspektivisch genommen, habe.

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel d c f gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf ab befindlichen Abtheilung das Maß, das die Linie haben soll, von c nach e tragen, damit ce eben so groß würde, als cg perspektivisch seyn soll: weil nun cg und ce gleich sind, so sind auch die Winkel cge und ceg gleich, und aus dem Winkel gec bekannt. Wir wollen setzen, dieser sey 30 Grade; so ist, wie aus

der G
der be
lich je
die Lin
den,
75 Gr
nie eg
spektiv
lich ist

Ma
daß a
Ph im
gen w
ceg
man d
kel P
die be
ceg;
Grade
fels g
Grade
fels g
Ph h
als de

Hie
meine
einer
geben

Die
verlän
nie C
schneid
Abwei
sey. M
15 Gr
dem P
hge
stab n
so ist
Linie c

Ebe
ner an
nie ein
vischen
man v
von be
te, so
den H
wie h
man
Zw

der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie e h, wie vorher gelehret worden, so, daß der Winkel c e h von 75 Graden werde, so wird sie die Linie c g so abschneiden, daß sie perspektivisch so groß ist, als c e wirklich ist.

Man merke hier den Umstand an, daß auf der Scale der Tangenten, Ph immer halb so viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel e c g hat. Dieses zu begreifen, ziehe man die Linie P c. So ist der Winkel P c b von 90 Graden. Nun sind die beyden gleichen Winkel c g e und c e g; zusammen zweymal neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels g c e: das ist, jeder ist neunzig Grade weniger die Hälfte dieses Winkels g c e. Woraus erhellet, daß Ph halb so viel Grade haben müsse, als der Winkel g c e.

Hieraus läßt sich nun eine allgemeine Methode angeben, das Maas einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu bestimmen.

Die gegebene Linie sey c g. Man verlängere sie bis an die Horizontallinie CD, wo sie den 60 Grad durchschneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel b e g 30 Grade sey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade von P nach h, und ziehe aus dem Punkt h durch g und c die Linie h g e und h c, (oder wenn der Maasstab nur auf AB ist, h g B und h c i); so ist c e, oder i B, das Maas der Linie c g.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perspektivischen Größe abschneiden. Wenn man von der Linie c k, ein Stück c g von beliebiger Länge abschneiden wollte, so müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träße sie wie hier in den 60 Grad, so sähe man daraus, daß ihre Abweichung Zweyter Theil.

b e g 30 Grade sey. Wenn man also die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erstlich die Linie h c i zöge, so dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, so viel Fuß und Zoll auf dem Maasstab abzeichnen, als die Linie c g haben soll, und denn aus h durch e oder B die Linie h e B ziehen, um die Linie c g von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmessung der auf dem Grunde liegenden Linien gesagt wird, kann sehr leicht auch auf die in die Höhe stehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkt der Linie n l eine in die Höhe stehende Linie l m von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, so richtet man von dem Punkt n nach dem auf AB verzeichneten Maas die Perpendicularlinie n o von besagter Größe auf, und zieht p o m so, daß sie mit n l in denselben Punkt des Horizonts trifft; so hat l m die Höhe der Linie n o.

In diesen wenigen Sätzen ist eigentlich schon die ganze Perspektiv enthalten; ausgenommen die besondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular ist; da denn noch besondere Betrachtungen hinzukommen müssen, in die wir uns hier nicht einlassen können. Denn hat Herr Lambert auch verschiedene sehr wol ausgedachte Vortheile angezeigt, wie man sich die Auflösung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechanisches Verfahren sehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, sich die Mühe nicht verdriessen zu lassen, sowol dessen Perspektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beschreibung eines perspektivischen Proportionalzirkels *) mit Fleiß zu studiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung

*) Augspurg 1769. 2.

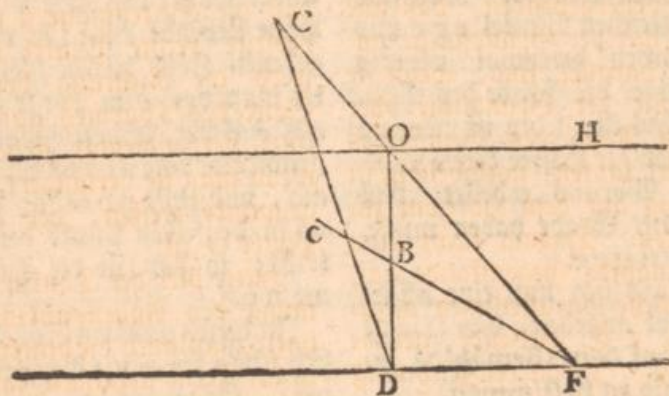
leichterung der perspektivischen Kenntnisse dadurch erhalten wird. *)

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umständliche Entwicklung der Lambertischen Methode eingelassen, weil eine bloß mechanische Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn sie ja noch methodisch verfahren, und nicht bloß auf Gerathewol arbeiten, die Perspektiv beobachten, keine hinlängliche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Diese bekommt man aber, nachdem man sich die Mühe

gegeben, das von uns hier angeführte sich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen, noch in einem besondern Beyspiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die sich mit bloß mechanischem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perspektivischen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

Man stelle sich vor, der Grundriß liege hier auf diesem Blatte



über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen soll, sey die Fläche DOHF, so daß OH der Horizont, O der Augenpunkt sey. OD sey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich: durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man sich den Punkt B. Dieses vorausgesetzt, kann jeder Punkt des Grundrisses, als C, auf folgende Weise in seinen perspekti-

vischen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc; so wird der Punkt c, wo diese Linie BDC durchschneidet, der perspektivische Ort des Punktes C seyn. Auf diese Weise wird jeder andere Punkt des Grundrisses gezeichnet; folglich auch ganze Figuren. *)

Um nun die Anwendung der oben entwickelten Grundsätze zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Ersuchen gefertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor sich.

Das erste, worauf man bey jeder perspektivischen Zeichnung zu sehen hat,

*) S. Lamberts Perspektiv II. Th. S. 64.

*) Indem ich diesen Artikel der Presse übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe der freyen Perspektiv, die in Zürich bey Drell, Gebner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt ist. Darin sind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über seine Methode, sondern auch verschiedene sehr leichte Methoden angegeben, wie eine perspektivische Zeichnung aus einem vorgehenden Grundriß zu machen sey.

hat, ist der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landschaft ist, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, so weiß man gewiß, daß dieser Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles steht, so weit man sehen kann, verlängert, an den Horizont stößt.

Siehet das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf diese Weise zu entdecken; so sind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel sind, wenn sie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes selbst parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammentreffen. Darum sucht man in dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Parallellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einen Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gieng, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdecke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen. *) Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen

*) S. Augenpunkt.

A und B den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdecken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemählde eine solche Linie entdecke. In unsrer Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist leicht zu sehen, daß seine vordere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun viereckigt ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderseite rechte Winkel machen; so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

Hätte hier der Thurm zur Bestimmung des Augenpunkts gefehlt, so hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne stehenden Häuser zu demselben Endzweck brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, ist nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfindig zu machen. Das Auge steht dem Punkt O gegen über, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähltes steht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß wenn die beyden Schenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden, in dem wahren

Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden; so muß das Auge nothwendig so gesetzt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt R, der von D und B gleich weit absteht, beschreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieser die Linie OP durchschneidet, muß der Punkt P stehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mit hin wird OP die wahre Entfernung des Auges seyn. Denn es ist aus der Geometrie bekannt, daß die auf diese Weise bestimmte Linien PB und PD in P rechtwinklicht zusammen stoßen.

Endlich ist nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das ist, über den Punkt P zu finden. In unserer Zeichnung siehet man, daß der Horizont gerade unter den obersten Fenstern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vordern Dachfenster des Hauses C wegläuft. Da nun das Auge in der oberen Horizontalfläche liegt, so muß seine Höhe über dem Punkt P nothwendig so genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenster auch mit den Bänken der obersten Fenster des Thurms in einer Höhe liegt. Wollte man diese Höhe in einem absoluten

Maaße haben, so müßte man wissen, wie hoch die Dachfenstergiebel des Hauses C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landschaft ist, liege. Dieses kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man sieht aus der ganzen Bauart des Hauses C, daß es ein großes und schönes Wohnhaus ist; weiß auch, daß gewöhnlicher Weise in Häusern dieser Art jedes Geschos oder Stockwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu seyn pflegt. Also werden die drey Geschosse dieses Hauses, von den Kellerfenstern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenster und die Höhe der Dachfenster bis oben an die Giebel dazu; so findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und so groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art sich der Richtigkeit dieser Schätzung versichern. An der Vorderseite des Thurmes sieht man eine Thüre und Fenster, die eben so hoch, als diese Thür sind. Es läßt sich vermuthen, daß diese Thür und diese Fenster die gewöhnliche Höhe etwa 8 Fuß haben. Also werden die vier übereinanderstehenden Fenster nebst der Thür und den fünf Brüstungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinstimmt.

Auf diese Weise nun hätte man in unsrer Zeichnung die vier wesentlichen Stücke, den Horizont, den Augenspunkt, den Abstand des Auges von der Tafel, und seine Höhe über die Grundfläche entdeckt. Und aus dem angeführten läßt sich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um diese Dinge zu entdecken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es

selten

selten
würk
visch
dieser
sent
den
mähl
Größ
wir
Z
Win
oben
gente
gesag
sehen
OB
sey.
nie
und
Rad
die
wo
le m
Bog
de.
P d
Linie
dieser
theil
Figu
fel
mess
Sch
gern
die
So
die
Pun
dap
aber
folg
fel
mess
man
steh
fode
wei
inn
lan

selten fehlen, wenn nur die Zeichnung wirklich genau nach den perspektivischen Regeln gemacht worden. Von dieser Entdeckung gedachter vier wesentlichen Stücke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumessen. Dieses wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Ansehung der Ausmessung der Winkel, erinnere man sich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont gesagt worden. Daraus wird man sehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB sey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizont parallel, und beschreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Linie QS. Von dem Punkt o, wo OP den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeigt, die Bogen OS und oQ jeden in 90 Grade. Zieheth man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes messen, so darf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderseite des Hauses C in dem Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß OB die Tangente von 52, OD aber die Tangente von 38 Graden ist, folglich DB, mithin auch der Winkel des Hauses 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel VTX messen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erfordert dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie TV von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite VT auf

die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft sie in dem Punkt B. Die Seite TX aber trifft in dem Punkt D. Also ist der Winkel XTZ von 90 Graden, folglich hat VTX eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus T die Linie TY mit dem Horizont parallel. Weil nun TX bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, so sind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels YTX; folglich hat dieser Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite VTZ bis an den Horizont, so trifft sie in dem Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels ZTZ, oder, welches einerley ist, des Winkels VTY, noch 38 Grade. Darum ist der ganze Winkel VTX von 90 Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Fugen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe ab 50 Fuß hoch kann geschätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus C stehen, sich befinden; so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Hause rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maasstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien.

nien. So findet sich z. B. daß der nicht weit von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderste Ecke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maasstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Siebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maas der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nemlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Perpendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefähr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. E. die Länge der Mauern um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maasstäben gemessen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Ecke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maas

einzutheilen, soll hier noch angezeigt werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie IHD vor, welche perspektivisch durch eingestekte Pfähle wirklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt sey. Da diese Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, so ist sie mit dieser perspektivisch parallel. Nun nehme man auf dieser Linie irgend einen Punkt H und ziehe durch denselben die Linie HK mit PD nicht perspektivisch, sondern wirklich parallel, so stellt diese die Linie ID, in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maasstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie HK würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punktes H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallel laufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maasstab der Linie HK gebraucht, welche hier wirklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maas eingetheilt ist.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perspektivische Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, so brauchte man, um dieses zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey LiP geschehen ist. Diese Linien nun würden auch die Linie IHD perspektivisch eintheilen. Dieses ist daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. oPI im Grundriß und der perspektivischen Zeichnung gleich groß sind, folglich gleich große Theile der wirklichen Linie iH und ihres Bildes iH abschneiden.

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie IHD einzutheilen, und auszumessen verlangt. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre

Ein

Eintheilung auch zur Ausmessung aller mit ihr parallelaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. setzen, man wolle die Vorderseite des Hauses C messen. Weil diese ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit IHD parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vordern Ecken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansetzt, oder einen Faden spannt) so schneiden diese von der Linie IHD ein Stück, dessen Maasß und Eintheilung auch das Maasß und die Eintheilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortsetzte, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber, auf den 140 Fuß trifft. Deswegen ist die Breite des Hauses oder de 140, weniger 60, das ist 80 Fuß.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundsätze der Perspektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künstler die Regeln der Perspektiv nicht beobachtet, sondern gegen sie gefehlet, so lassen sich auch seine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdecken. Aber schlaue Künstler, die sich ihrer Schwäche in der Perspektiv bewußt sind, hüten sich sehr, reguläre Gegenstände, aus denen Parallellinien und gewisse Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen; weil man dadurch am leichtesten ihre Fehler entdecken würde.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne die Frage berührt zu haben; ob die Alten die Perspektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es ist bekannt, daß über diesen Punkt vielfältig gestritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft ist es, so wol aus dem wenigen, was Eucli-

des über die Perspektiv geschrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen *) erwähnt, daß die Alten die Linienperspektiv, als eine besondere Wissenschaft, die dem Mahler nützlich sey, gekannt, und daß sie gewußt haben, daß ohne dieselbe gewisse Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß sie es aber in dieser Wissenschaft eben nicht weit gebracht haben, sieht man aus der schwachen Perspektiv des sonst wahrhaftig großen Euclides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinschneider sich an das wenige, was man von der Perspektiv wußte, gar nicht, oder doch höchst selten gekehrt haben, beweisen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künste. Die vollständige Wissenschaft der Perspektiv ist darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzusehen. Die ersten, die den Grund dazu scheinen gelegt zu haben, sind Leonb. da Vinci und unser Albrecht Dürer. Wer aber zu wissen verlanget, wie die Perspektiv von der Zeit dieser Männer allmählig zur Vollkommenheit gestiegen ist, der wird in der so eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perspektiv gleich im Anfange des zweyten Theiles, das nöthige hiervon beysammen finden.

Petitsmaitres.

(Kupferstecherkunst.)

Unter diesem Namen verstehen die französischen Liebhaber der Kupfer- sammlungen die Kupferstecher aus der ersten Zeit dieser Kunst, die sie auch sonst vieux maitres, die alten Meister nennen. Den Namen Petitsmaitres haben sie ihnen darum gegeben, weil sie meistens ganz kleine Stücke verfertigt haben. Die

Dd 4

*) Lib. VII. proem. Lib. I. c. 2.

Werke der kleinen Meister, die gegenwärtig ziemlich selten werden, sind nicht bloß zur Historie der Kunst, sondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber sehr schätzbar. Meistentheils sind sie, sie seyen in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele sind aber auch wegen der sehr guten Zeichnung, schönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdrucks der Charaktere, sehr schätzbar. Die Folge dieser kleinen Meister fängt von der Mitte des XV. Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des XVI. Die meisten dieser Meister waren Deutsche, die besten aus Oberdeutschland und der Schweiz. Darum sollte eine gute Sammlung der kleinen Meister vornehmlich einem Deutschen schätzbar seyn; da sie ein unverwerfliches Zeugniß giebt, daß die Deutschen nicht nur die ersten und fleißigsten Bearbeiter der Kupferstecher- und Holzschnittkunst gewesen; sondern, daß überhaupt, wie sich Christ ausdrückt, *) die rechte und wahre Weise der Mahlerey beynaher eher und besser im Elfaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien ist geübt worden. Unsers großen Abrecht Dürers, dessen Verdienste bekannt genug sind, nicht zu gedenken, wird man schwerlich von Künstlern der ersten Zeit außerhalb Deutschland so viel und so gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zusammenbringen, als die Sammlung der kleinen deutschen Meister enthält. Unter diesen aber behaupten die drey Schweizer Abrecht Altorfer, Jobst Amman, und besonders Tobias Strimmer, einen vorzüglichen Rang.

Zur Belustigung des Lesers, will ich hier noch anmerken, daß die französischen Kunstliebhaber verschiedene Namen der deutschen kleinen Meister

*) S. Christs Auslegung der Monogrammatum S. 68.

auf sehr postliche Weise verstellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil sein Zeichen auf den Kupfern die Buchstaben HSB in einander geschlungen enthält.

P f e i l e r.

(Baukunst.)

Bedeutet jeden langen aufrechtstehenden massiven, aber dabey unverzierten Körper, der zum Unterstützen, oder Tragen einer Last gesetzt ist. Gewölber, Bogen, Decken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergestützte Pfeiler gestützt und getragen. Ehe man in der Baukunst auf Schönheit dachte, wurde jeder Baum, jede gemauerte Stütze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler ist als die erste rohe Säule der noch nicht verschönernten Baukunst anzusehen. Da er niemals zur Zierde, sondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, so haben die Baumeister weder über seine Gestalt, noch über seine Verhältnisse Regeln gegeben. Man hat runde, viereckigte und mehreckigte Pfeiler. Sie sind nach ihrer Dike merklich in der Länge verschieden, verjüngen sich aber nicht, wie die Säulen, wenigstens sehr selten, obgleich Skamozzi sie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigste dabey zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit sucht, nichts Anstößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben einen Gesims, auf welchen die Last zu liegen kommt; beyde platt und ohne Glieder, zugleich aber überschreitet man die Verhältnisse nicht so, daß die Pfeiler zu dünne und der Last nicht gewachsen, auch

auch nicht zu dide und von übermäßiger Stärke scheinen.

Pfeiler sind überhaupt nach Verhältniß der Höhe dicker, als Säulen, tragen also mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu schwach wären; besonders wo Kreuzgewölber zu unterstützen sind. Man findet in verschiedenen so genannten gothischen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander gefesteten Säulen bestehen, deren zwar jede ihren Knauff hat, alle zusammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorstellt, verbunden werden, und eben so auf einem gemeinschaftlichen Fuß stehen, ob schon jede Säule für sich ihren Fuß hat.

In Bogenstellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen, mit Säulen oder Pilastern verzieret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu sehen ist. *) Die neueren Stadthore in Berlin haben statt der Pfosten, darin die Thorangel befestiget sind, starke ansehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey dorischen Säulen oder mit Pilastern verziert sind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophée gesetzt ist; und dadurch bekommen diese Thore ein gutes Ansehen. Man kann eben dieses auch bey Portalen an grossen Höfen oder Gärten anbringen.

P f o s t e n .

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst kleine Pfeiler an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befestiget sind. Jede Thüre muß mit Pfosten eingefast seyn, damit sie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, sondern als etwas wolüberleg-

*) S. Bogenstellung.

tes und abgepaßtes aussehe, wie schon anderswo erinnert worden. *)

P f ü h l .

(Baukunst.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört. **) Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küssen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegendem beschwert, und platt gedrückt wird, ohngefähr diese Form annehmen würde.

Pharsalia.

Da ich dieses Gedicht nie in der Absicht gelesen habe, um mir eine bestimmte Vorstellung von seiner Art und von seinem poetischen Charakter zu machen, so will ich, statt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufsatz einrücken, den mir ein durch vielerley critische Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeschickt hat.

„Man hat diesem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe streitig gemacht. Es ist aber nicht darum historisch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geschieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geschehen ist; noch darum, weil es auf keine absonderliche Sittenlehre gebaut ist; maßen es, wenn dieses erfordert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit sich führet, gewiß in so starkem Lichte zeigt, als immer die Ilias thut. Was obige Beschuldigung rechtfertiget, ist, daß es wenig Exempel in sich hat, wiewol sie nicht ganz fehlen, wo die Personen reden, ausgenommen in öffentlichen Versammlungen, und daß die

D d 5

Reden,

*) S. Deffnung.

**) S. Glied.

Reden, anstatt aus dem besondern Charakter der Personen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen sind, und zu sehr nach dem Redner schmecken; wiewol sie sonst stark genug und der Römer sehr würdig sind. In der Epopöe müssen öffentliche Geschäfte und Reden selten vorkommen; hingegen die persönlichen Gesinnungen, die besondern Unterhandlungen und Berathschlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entstehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Historie zu; dieses ist der Dichtkunst eigen.

Unter die Nachtheile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewißheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannten Sachen untersezt wird. Und so bald der Poet sich eines historischen Grundes zu seiner Arbeit bemächtiget; so darf man keine andere, als die poetische Gewißheit von ihm fordern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch so jüngst gelebt haben, daß wir selbst, oder unsre Aeltern sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für sie beyzubringen. Hundert Historichen von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirtschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzeugen gehört haben, setzen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leser unterhält, diejenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhang, und bey den spätern Lesern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber

man sieht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er, nicht aus überströmender Empfindung, sondern, weil er es gesucht, und lange darauf gearbeitet hat, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unser Dichter in Frankreich verschiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzelne Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, so eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß sie ihm nicht die erste Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieses war in der That von Leuten, nach deren Geschmak die Zenziade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

Phrygisch.

(Musik.)

Eine der Tonarten der alten griechischen Musik, der die Alten einen heftigen, trozigen und kriegerischen Charakter zuschreiben. Es läßt sich daraus abnehmen, daß diese Tonart nicht die ist, der man gegenwärtig den Namen der phrygischen Tonart giebt. Diese ist, nach izziger Art zu reden, unser E, und hat so wenig von dem Charakter, den Aristoteles der phrygischen Tonart beylegt, *) daß sie vielmehr ins Klägliche fällt. Die alte phrygische Tonart ist, was man iht insgemein dorisch nennt.

Das neue oder heutige Phrygische verträgt bey dem Schluße die gewöhnliche harmonische Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E schließen; gerade so, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A ansähe, und in H schließen wollte. Man empfindet auch bey dem Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches,

*) Politicor. l. VIII. c. 5. et 7.

liches, wovon E die Dominante ist.

P i a n o.

(Musik.)

Wo dieses italienische Wort, das meistens abgekürzt, bloß durch p. angedeutet wird, in geschriebenen Tonstücken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es steht, schwächer oder weniger laut, als das übrige soll vorgetragen werden. Damit die Spieler sehen, wie lang dieser schwächere Vortrag anhalten soll, wird da, wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren soll, f. oder forte gesetzt. Bisweilen wird ein doppeltes p, nämlich pp. gesetzt, welches andeutet, daß dieselbe Stelle höchst sanft oder schwach soll angegeben werden.

Wie ein geschickter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit spricht, bisweilen auf einzelne Stellen kommt, wo er die Stimme sehr fallen läßt, so geschieht dieses auch in der Musik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede, eine vorkommende zärtliche Stelle durch Herabsetzung der Stimme und einen sanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere absticht, und desto rührender wird; so wird auch der Ausdruck eines Tonstücks durch das Piano, das am rechten Orte angebracht ist, ungemein erhoben. So findet man in verschiedenen Graunischen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruck herrscht, einzelne Stellen, wo die Stimme plötzlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieses geschieht so glücklich, daß man auf das innigste dadurch gerührt wird.

Deswegen ist das Piano, am rechten Ort angebracht, ein fürtreffliches Mittel den Ausdruck zu erhöhen. Es

gibt aber auch unwissende und von aller Urtheilskraft verlassene Tonsetzer, die sich einbilden, ihren unbedeutenden Stücken dadurch aufzuhelfen, daß sie fein oft mit Piano und Forte abwechseln. Daher wiederholen sie dieselben kahlen melodischen Gedanken unter beständiger Abwechslung von Piano und Forte so ofte, daß jedem Zuhörer davor ekeft.

P i l a s t e r.

(Baukunst.)

Viereckigte Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verschieden sind, daß sie, nach Beschaffenheit der Ordnung, wozu sie gehören, dieselben Verhältnisse und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben; nämlich dieselben Füße und Knäufe, auch die Canelüren oder Krimmen. Nur werden sie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr selten werden sie freygehend angetroffen; sondern fast immer in der Mauer, aus der sie um den achten, oder sechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch jetzt folget, stehen meist allemal, wo eine Halle oder Säulenlaube vor einer Hauptseite angebracht ist, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaster den Säulen gegen über. An den Ecken der Mauern aber müssen sie allemal stehen.

P i n d a r.

Ein griechischer lyrischer Dichter, den die Alten durchgehends wegen seiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Die Griechen sagten, Pan singe Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delphi befahl den dortigen Einwohnern, daß sie von den Opfertagen, die dem Apollo gebracht wurden, diesem

diesem Dichter einen Theil abgeben sollten. Ganze Staaten waren stolz darauf, wenn er in seinen Oden sie gelobt hatte. Für einige Verse, die er zum Lob der Athenienser gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieser Stadt reichlich beschenkt; sondern sie ließ ihm auch noch eine eberne Statue setzen: und als Alexander in dem heftigsten Zorn Theben, Pindars Geburtsstadt, zerstören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verschont werde, und nahm dessen Familie in seinen Schuß. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie sehr er ihn verehere. Er vergleicht seinen Gesang einem gewaltigen von starkem Regen aufgeschwollenen Bergstrom, der mit unwiderstehlicher Gewalt alles mit sich fortreißt. Ein anderer sehr feiner römischer Kunstrichter urtheilet also von ihm. „Von den neuen lyrischen Dichtern ist Pindar weit der erste. Durch seinen hohen Geist, durch seine erhabene Pracht, durch seine figur- und spruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er ist von einer so glücklichen, so reichen, und wie ein voller Strom fließenden Beredsamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält.“*) Horaz schäset die Ehre, von Pindar besungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore signis
Munere donat.**)

Dieser große Dichter lebte zu Theben in Bötien, ohngefähr zwischen der 65 und 85 Olympias. Von seiner Erziehung, den Veranlassungen und Ursachen der Entwicklung und Ausbildung seines poetischen Genies ist uns wenig bekannt: aber dieses wenige verdienet mit Aufmerksamkeit erwogen zu werden. Sein Vater soll ein

* Quint. Inst. L. X.

** Od. L. IV, 2.

Flötenspieler gewesen seyn, und den Sohn in seiner Kunst unterrichtet haben; von einem gewissen Lasus aber soll er die Kunst die Leyer zu spielen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag sein eigenes dichterisches Feuer angefaßt haben. Wenn es wahr ist, was Plutarchus von ihm und der Corinna erzählt; so scheint es, er habe anfänglich in seinen Gedichten mehr auf den Ausdruck, als auf die Erfindung gedacht. Denn diese schöne Dichterin soll ihm vorgeworfen haben, daß er in seinen Gedichten mehr beredten Ausdruck, als Dichtungskraft zeige: und darauf soll er ein Lied gemacht haben, darin er seiner dichterischen Phantasie nur zu sehr den Lauf gelassen. *) Man meldet von ihm, er habe an der pythagorischen Philosophie Geschmack gefunden. Darin konnte seine von Natur schon enthusiastische Gemüthsart starke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeschreibers Pausanias Zeiten, zeigte man in dem Tempel zu Delphi einen Sessel, auf welchem Pindar, so oft er dahin gekommen, seine Páane soll abgesungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch sehr viele andere Gedichte, Páanen, Bacchische Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerspiele u. a. geschrieben. Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in verschiedenen öffentlichen Wettspielen gesieget haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig, „die höchste Ehre im Volke war, ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt

*) Plutarch in dem Traktat: ob die Athenienser im Krieg oder im Frieden größer gewesen.

des Siegers hielte sich (dadurch) Heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstreckten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun.“ *) Diese Sieger also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.

Für uns sind jene Spiele ganz fremde Gegenstände, und die Sieger völlig gleichgültige Personen. Aber die Art, wie der Dichter seinen Gegenstand jedesmal besingt; die Größe und Stärke seiner Beredsamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingestreuten Anmerkungen und Denksprüche, und der hohe Ton der Begeisterung, der selbst den gemeinsten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenstände in einem merkwürdigen Lichte darstellt; dieses macht auch uns den Dichter höchst schätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechischen Sprache, und der griechischen Litteratur überhaupt, als ich besitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruck und aus dem, diesem Dichter ganz eigenen Vortrag, hervorleuchtet. Was man überall zuerst an ihm wahrnimmt, ist gerade das, was auch an unserm deutschen Pindar, ich meyne Klopstoken, zuerst auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch selbst solche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst.

bekommen, und unsrer Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantasie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu stimmen. Indem er uns mit Gegenständen unterhält, die für uns fremd und nicht sehr interessant sind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und sittliche Gegenstände tief nachgedacht hat, und sehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir bloß die Einbildungskraft beschäftigen; als einen Mann von dem feinsten sittlichen Gefühl und von der reichsten und zugleich angenehmsten Phantasie. Jeder Gegenstand, auf den er seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, erscheinet seiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorstellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein anderer Mensch ihn würde gesehen haben; und denn unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und interessante Weise darüber. Gar ofte aber wendet er den Flug seiner Betrachtungen so schnell, und springt so weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterstehe mich nicht, mich in eine Entwicklung des Charakters dieses sonderbaren Dichters einzulassen, die weit stärkere Kenner desselben nicht ohne Furchtsamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Versuchen über die Litteratur und Moral des Herrn Clodius *) noch verschiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnügen lesen. Vielleicht wird der berühmte Herr Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine schöne Ausgabe dieses Dichters mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat,

in

*) Erstes Stück S. 49 u. f. f.

in dem zweyten Theile uns den Charakter desselben ausführlich schildern.

Plagal.

(Musik.)

Dieses Beywort giebt man gewissen Kirchentonarten, die man ansieht, als wenn sie andern Haupttonarten, welche Authentische genennt werden, *) untergeordnet, oder von demselben abhängig wären. Diese Abhänglichkeit ist aber etwas völlig Willkürliches, und hat weiter nichts auf sich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewisse Tonstücke so einzurichten, daß wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Sätze in einer gewissen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Sätze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden ist, vortragen. Wann z. B. nach der heutigen Art zu sprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, so mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rücksicht auf diese Beziehung wurde die erste Stimme authentisch, die andere plagalisch genennt. Also kann eine Tonart, die in einem Stück authentisch ist, in einem andern Stück plagalisch seyn. **)

Plan.

(Schöne Künste.)

Jedes Werk, das einen bestimmten Endzweck hat, muß, wenn es vollkommen seyn soll, in seiner Materie und in seiner Form so beschaffen seyn, wie die Erreichung des Endzwecks es erfordert. Indem der Urheber eines solchen Werks den Endzweck desselben, die Wirkung, die es thun soll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzweck zu erhalten sey. Wann er die Mittel entdeckt hat, so sucht er auch die beste Anord-

*) E. Authentisch.

**) Tonarten der Alten.

nung, nach welcher eines auf das andere folgen müsse. Durch diese Ueberlegung bestimmt er die Haupttheile seines Werks, nach ihrer materiellen Beschaffenheit, und die Ordnung, in der sie auf einander folgen müssen. Dieses wird der Plan des Werks genennt. Wenn z. B. der Endzweck eines Redners ist, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen; so überlegt er, was für Vorstellungen dazu gehören, diese Ueberzeugung zu bewirken. Dadurch erfindet er die verschiedenen Sätze und Vorstellungen, von denen in seinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das ist, er erfindet einen Vernunftschluß, aus dessen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umständen die beste Form dieses Schlußes, und findet endlich, es sey zu Erreichung seiner Absicht nöthig, daß die Hauptsätze A, B, C, u. s. w. deutlich entwickelt werden, und daß sie in der Ordnung A, B, C u. s. w. oder C, B, A auf einander folgen müssen. Ist ist der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weise wird jeder andre Plan gemacht; der allemal anzeigt, was für Haupttheile zu einem Werk erfordert werden, und in welcher Ordnung sie stehen müssen. Wenn dieses gefunden worden, so kommt es hernach darauf an, jeden Theil so zu machen, wie er nach dem Plan seyn soll, und denn alle in der festgesetzten Ordnung zu verbinden.

Also ist bey jedem Werke von bestimmtem Endzweck die Erfindung des Plans die Hauptsache, ohne welche das Werk seinen Zweck nicht erreichen kann. Indessen zeigt der Plan nur, was zum Werke nöthig sey, und es ist gar wol möglich, daß er sehr wol erfunden ist, und doch gar nicht, oder schlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder desselben an der nöthigen Wissenschaft und Kunst fehlet, das

das, was nöthig wäre, wirklich darzustellen. Sowol in mechanischen, als in schönen Künsten ist es möglich, daß ein der Kunst unerfahrener die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß, es kann auch seyn, daß er die Anordnung derselben zu bestimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig unrichtig ist, diesen Plan auszuführen. So könnte der gemeinste Handwerksmann, der ein Haus will bauen lassen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu bestimmen, aus wie viel und aus was für Stücken das Haus bestehen sollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber würde er sie sehr ungeschickt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Absicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte; so könnte es leicht seyn, daß diese Anordnung dem Ganzen eine sehr unschickliche Form geben würde.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß gewisse zum Plan gehörige Dinge außer der Kunst liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunst völlig unerfahrenen, könnten bestimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunst abhängen. Wir müssen aber diese Betrachtungen besonders auf die Werke der schönen Kunst anwenden.

Zuerst scheint dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmacks nothwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt, und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zweck haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form besteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonstücke, eine Vase, die bloß zur Ergötzung des Auges irgend wohin gesetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles,

das eine bestimmte Wirkung thun sollte. Hier hat also kein anderer Plan statt, als der auf Schönheit abzielet. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinnen fällt; sie sind im engsten Verstand Werke des Geschmacks, und bloß des Geschmacks, an deren Vervollendung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie außer dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläufig ein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen, alle Theile müssen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen seyn; die kleinsten Theile müssen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeschlossen; alles muß wol gruppiert, und nach dem besten metrischen Ebenmaasse abgepaßt seyn. Jeder Fehler gegen diesen Plan ist in solchen Werken ein wesentlicher Fehler; weil er durch nichts ersetzt wird. So müssen in der Musik alle Stücke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet seyn, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrücken; der Tanz, der nichts Pantomimisches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet seyn. In Gemälden von wichtigem Inhalt, übersieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stücken, deren Inhalt nichts Interessantes hat, muß alles vollkommen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen

ganzen Sache ist, kann hier als eine Nebensache angesehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie selbst gute Kunstrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen setzen; wo nicht ein Werk völlig aufhören soll, ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt ist beynabe an, unter den deutschen Kunstrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunstrichter sind sehr nahe daran, den Wörtern Theorie, Plan, Kunstregel, Kunstrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverlässigen Augenpunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stande ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu interessiren, alle Kunstregeln verrachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahren, etwas so steifes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzuzwerfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzelne Figuren weit schöner und nachdrücklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalt des Gemähltes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppierung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle bloß auf die Kunst gehende Regeln in solchen

Stücken übertreten sind. Er müßte sagen, daß in der Musik eine Phantastie, von einem Bach, oder Handel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung setzet, meh. werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theseus in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man Werke von großer materieller Kraft, von allen Banden der schönen Kunst freysprechen will.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans solcher Werke kommen. Laßt uns setzen, ein Künstler habe in der Geschichte eine Begebenheit, oder eine Handlung sehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Personen von großer Sinnesart, Anschläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre sehr wichtige Dinge von sittlicher und leidenschaftlicher Art, vorkommen, und diesen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerspiel, eine Epopöe, oder ein großes historisches Gemählde daraus zu machen. Hier entsethet also die Frage, was er in Absicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erste wird wol seyn, daß er suchen wird, sich selbst über alles, was er bey der Sache fühlt, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben, alles darin so klar, als möglich, zu bestimmen; die nächsten Ursachen der Wirkung der Dinge auf sich zu erforschen, und denn auf den Charakter des Gegenstandes überhaupt Achtung zu geben; ob er schlechthin groß sey, und nichts, als Bewundrung erwecke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorstellung des Guten, oder des Bösen mit sich führe; ob er vorzüglich den Verstand,

oder

oder
Pha
den
sich
stimm
bald
Wer
theti
derb
Pha
greif
char
nun
word
des
lassen
eine
schen
wenn
daß
befes
Und
digen
vom
eine
wie
aber
fenh
besti
mach
noth
Kun
das
mög
etwa
leidig
die
könn
H
men
Anse
Wei
die
den
die
Wal
men
muß
ten
3

oder das Herz angreife, oder nur die Phantasie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein anderer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt worden, wird sich auch die Absicht des ganzen Werks daher bestimmen lassen. Der Künstler wird finden, daß eine Art des Eindrucks darin herrschend seyn soll; daher wird er sehen, wenn sein Stoff eine Handlung ist, daß am Ende derselben der Eindruck befestiget und dauerhaft bleiben müsse. Und so wird ein wahrhaftig verständiger Künstler, nicht eben, wie einige vom Heldenichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkannt wird, aber doch eine andere, nach Beschaffenheit des Stoffs mehr oder weniger bestimmte Hauptwirkung zur Absicht machen. Außer dieser aber muß er notwendig die allen Werken der Kunst gemeine Absicht haben, daß das, was er vorstellt, so klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geschmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerksamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt sich auch abnehmen, was bey einem solchen Werk in Ansehung des Planes zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptsache ist, so wird zuerst an den Plan zu denken seyn, wodurch die Erzählung, oder Vorstellung Wahrheit und natürlichen Zusammenhang bekommt. Der Künstler muß nachdenken, wie alles einzurichten sey, daß das, was er geschehen

Zweyter Theil.

läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Personen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen, daß die Charaktere selbst wahrhaft, oder in der Natur gegründet scheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen so erfolge, und daß alles darauf ziele, den Hauptindruck zu machen, den der Stoff auf den Künstler selbst gemacht hat, und dem zu gefallen er sein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künstler darauf bedacht seyn, daß keine Lücken bleiben, wodurch der Zusammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geschieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüssiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist, u. s. w. Also wird er nach einem Plan seine Materie ordnen, und das Einzelne darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeigeschafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, so hat er nicht nöthig diese so genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, daß durch die Schönheit der Form, auch die innere Schönheit einen größern Nachdruck bekommt, so wird ein Künstler von Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. Daß dieses der wahre Geschmak der Natur selbst sey, läßt sich daraus abnehmen, daß jeder Mensch, der etwa in der Geschichte von der Größe, Höhe oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Person, die diesen Charakter hat, in seiner Phantasie auch ein äußerliches Wesen beylegt, das mit jenem

Et

etm

am besten übereinzustimmen scheint. Jedermann ist geneigt den jüngern Scipio sich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Gestalt vorzustellen, und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde sich sehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieses Philosophen ausgäbe.

Demnach erfordert der gute Geschmack eine sorgfältige Bearbeitung des Plans, sowol der Materie, als der Form: und je vollkommener beyde zugleich seyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man siehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmsten Colorit, durch die Höheit des Charakters im höchsten Grade gefallen, und in antiken Gemälden und flachem Schnitzwerk findet man historische Vorstellungen, die bey ganzlichem Mangel der mahlerischen Anordnung, und Uebertretung aller perspektivischen Regeln, ein großes Wohlgefallen erwecken; weil jede Figur redend ist. Aber wer wird leugnen, daß solche Vorstellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern, auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

Plautus.

Ein bekannter römischer Comödiendichter, und Schauspieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist ohngefähr 200 Jahre vor der Christlichen Zeitrechnung sich hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesetzt, da der ältere Cato Censor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comische Mus ganz zu seinem Ge-

bot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stücke, kann überhaupt, (einzele Fleken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muster einer guten Comödie angesehen werden: alle zusammen aber als authentische Documente des römischen Geschmaks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schatz von achter lateinischer Wohlredenheit seyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im I Theil nachsehen. Plautus war aus Carsina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar widriges Schicksal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Beker gewesen, ehe er sich in Rom als Dichter und Schauspieler gezeiget, ist unzuverlässig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Cleanthes, bey einem Müller oder Beker gedient hat; so mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung gewesen seyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römische Bühne gekommen sind, nichts mehr vorhanden ist, so läßt sich nicht sagen, in welchem Zustand er dieses Schauspiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Ansehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römische Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor seiner Zeit sehr entfernt war. Einige Alten sagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geschrieben. Es mag sich aber damit verhalten, wie mit

mit dem alten deutschen Possenreißer Eulenspiegel, dem man alle gemein bekannten possirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuschrieb. Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius sehen, in der plautinischen Sammlung so viel schlechte Stücke, daß dieser scharfsinnige Kunsttrichter davon nur ein und zwanzig, die er für acht hielt, auszeichnete. Diese wurden die Varronischen genannt, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils, die, welche wir noch jetzt haben. Dieser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier zieht aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stücke noch unter dem Kaiser Diocletian, und also beynah 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespielt worden.

Seine meisten Stücke sind freye Uebersetzungen, oder Nachahmungen griechischer Stücke, deren Verfasser er insgemein in Prologen nennt. Wenn man dieses bey Gelegenheit des ungunstigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt; so muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieser gearbeitet hat, höchst fürtrefflich gewesen sind, da in den Nachahmungen noch so viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die comische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, bey Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst possirlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andre, von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach Verdienst gehöhnt und verspottet und überhaupt in ihrer schändlichen Blöße dargestellt werden, Vergnügen ma-

chen; Jünglinge, die sich bald aus Leichtsinne und Unbesonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in schwere Verlegenheiten stürzen, darin sie entweder zu ihrer Besserung zu Schanden werden, oder daraus sie durch die Verschlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verständigen Knechts, gerissen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contrast findet man bisweilen neben einem Narren einen sehr verständigen, geraden und rechtschaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von sehr schätzbarem, interessantem und liebenswürdigem Charakter. In sehr comischen Vorfällen, seltsamen Verwicklungen, lächerlichen Irrungen, an sehr listigen und zum Theile höchst possirlichen Intriguen und unerwarteten Ausschließungen ist er durchaus reich.

Seinen immer lustigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Absicht, wie ein großer Meister, der zwar nicht fein, oder nach Kunstregeln, aber desto glücklicher in seiner angebohrnen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft sich als einen Possenreißer zeigt, bisweilen auch als ein nachdenkender, sehr verständiger, ernsthafter und patriotischer Bürger erscheint, der seine Zuhörer zwar meistens bloß belustiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernsthaft, bald beißend große Wahrheiten sagt. Sein Ausdruck ist durchgehends dem Sachen höchst angemessen: im Lustigen ungemein launisch, und mit so viel Originaleinsällen durchflochten, daß man fast unaufhörlich dadurch überrascht wird. Was kann lustiger seyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus.

Silete et tacete et animum advortite.

Audire jubet vos Imperator histricus:

Ge 2

Kong

Bonoque ut animo sedeant in subsel-
liis

Et qui esurientes et qui saturi ve-
nerint.

Im ernsthaften ist er gesetzt, kurz und nachdrücklich; obgleich ganz in dem natürlichsten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er sehr gute, bisweilen ganz fürtreffliche und einen scharfen Beobachter der Menschen und der Sitten anzeigende Denksprüche an. Diese nehmen ofte die Form sehr ernsthafter Lehren, nicht bloß für das Privatleben, sondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anständiger seyn, als folgende Gesinnungen.

Non ego illam mihi dotem duco
esse quæ dos dicitur:

Sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,

Deum metum, parentum Amorem
et cognatum concordiam:

Tibi morigera atque ut munifica sim
bonis, prosim probis. *)

Sehr fürtrefflich und höchst rührend ist die Art, wie in dem Perser ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer schimpflichen Handlung abzubringen sucht.

Quamquam res nostræ sunt, pater,
pauperculæ,

Modice et modeste melius est vitam
vivere:

Nam si ad paupertatem admigrant
infamiz,

Gravior paupertas fit, fides suble-
stior.

Als sie ihm die Schande vorstellte, in die er sich stürzen würde, er aber diese Vorstellung verachtete: sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est in-
famia,

Etiam tunc vivit cum esse credas
mortuam,

*) Amphitr.

Und wie kann man nachdrücklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtschaffenheit sprechen, als unser Verfasser in dieser Stelle thut. Eizner bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi visum
est oppidum?

diese Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre
munitum arbitror.

Perfidia et peculatus ex urbe et ava-
ritia si exulant,

Quarta invidia; quinta ambitio,
sexta obtrectatio

Septima perjurium — indiligentia
— injuria — scelus: —

Haec nisi aberunt, centuplex mu-
rus rebus servandis parum est. *)

Wir führen dieses bloß zur Probe an; denn es wäre sehr leicht, eine große Sammlung von fürtrefflichen Denksprüchen und Lehren aus dem Plautus zusammen zu tragen.

Von der Dreistigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten seiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erscheinet zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und sagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Personen wieder auftreten, den Zuschauern sagen, wo jede Art der Bürger, die sie etwa zu sprechen hätten, am gewissten anzutreffen sey. Denn giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt homi-
nem, mitto in Comitium.

Qui mendacem et gloriosum, apud
Cloacinæ sacrum.

Ditis damnosos maritos sub Basilica
querito.

Ibidem erunt scorta exsoleta, qui-
que stipulari solent.

Symbolarum Collatores apud forum
piscarium.

In foro infimo boni homines, at-
que dites ambulant.

In

*) Persæ.

In medio propter canalem, ibi
ostentatores meri.

Confidentes, garrulique et malevo-
li supra lacum

Qui alteri de nihilo audacter di-
cunt contumeliam,

Et qui ipsi sat habent, quod in se
possit vere dici.

Sub Veteribus, ibi sunt qui dant,
quique accipiunt foenore.

Pone adem Castoris, ibi sunt, subi-
to quibus credas male.

In Tusco vico, ibi sunt homines,
qui ipsi sese venditant. etc.

Man hat Ursache sich zu wundern,
daß die neuern comischen Dichter den
großen Reichthum jeder Art der co-
mischen Schönheiten, der im Plau-
tus liegt, sich so wenig zu Nutze ge-
macht haben. Ich kenne außer dem
Aristophanes keinen Dichter, der die
vim comicam nach allen ihren Wen-
dungen so sehr in seiner Gewalt ge-
habt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Feh-
ler nicht verschweigen. Nicht ohne
Unwillen siehet man, daß er sich bis-
weilen bis zum Possenreißer erniedri-
get, der sich die unanständigsten Din-
ge erlaubt, und die Schaubühne als
einen Ort ansieht,

Ubi lepos, joci, risus, vinum ebrie-
tas decent. *)

Sogar mitten im Ernst, und wo es
völlig widersprechend ist, treibt er
bisweilen den Narren. Ich will nur
ein einziges Beyspiel davon anführen.
Ein junger Mensch sucht ein Mäd-
chen, das er liebet, von dem Claven-
händler, dem sie gehört, loszukaufen.
Dieser war mit einigen Clavinnen,
darunter jenes Mädchen war, zu
Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch
erlitten, und das Mädchen hatte sich
gerettet, und sich in einem an der
Küste liegenden Tempel der Venus,
als in eine sichere Freystadt begeben.
Hier will der Clavenhändler sie mit
Gewalt von der Statue der Göttin

*) Pseudol. Prolog.

wegreißen. Der Knecht des verlieb-
ten Jünglings kömmt dazu, erstaun-
et über die Gottlosigkeit des Claven-
händlers u. s. w. Er sucht eine
seinem Herrn so wichtige Person zu
retten, und wendet sich deshalb an
einen nahe am Tempel wohnenden
Alten, den er um Hülfe und Beystand
anruft. Die Situation ist hier völ-
lig ernsthaft; besonders aber ist der
Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht
nöthig war, eine wichtige Person,
die er nothwendig in sein Interesse
ziehen muß. Und nun — man be-
greift nicht, wie so etwas Unsinniges
dem Plautus hat einfallen können —
mischt dieser Bube in die Rede, wo-
durch er den Alten zu seinem Beystand
ruft, die ärgsten Possen und niedrig-
sten Spöttereien gegen den Alten
selbst, den er gewinnen will.

Te oro et quaeso, si speras tibi
Hoc anno multum futurum sirpe et
Laserpitium

Atque ab lippitudine usque siccita-
tas ut sit tibi.

In diesem abgeschmackten Ton fährt
er, als ein leibhafter deutscher Hans-
wurst, eine ganze Weile fort, ehe er
seinen Antrag wirklich eröffnet.

Ueberhaupt sind des Plautus Co-
mödien bey allen Schönheiten voll
Flecken, womit sein comischer Muth-
willen sie bespritzt, und die er abzu-
wischen sich nicht die geringste Mühe
gegeben hat; vermuthlich, weil er sie
zur Belustigung des Pöbels brauchen
konnte. Da seine Stücke insgemein
griechischen Inhalts sind, er aber sich
die Mühe nicht genommen, die Ein-
heit des Charakters zu beobachten,
geschieht es nicht selten, daß man den
Areopagus und das Capitolium zu-
gleich im Gesichte hat, zugleich in
Rom und in Athen ist. Um die
Beobachtung des Ueblichen beküm-
mert er sich eben so wenig, als jener
Mahler, der in dem Gemählde von
dem Einzuge Christi nach Jerusalem,
die Eselin mit einer Dese behängt

hat, worauf die Wapen der XIII Schweizer Cantone gestift waren. In seinem Amphitruo wird einer Geldsorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, angekommen ist. Bisweilen läßt er den Schauspieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorstellt, zum Comödianten werden. Ungeheimheiten von dieser und mehr Arten kommen häufig bey Plautus vor. Dessen ungeachtet wäre jede einzelne seiner Comödien schon hinreichend, uns einen hohen Begriff von seinen Talenten für die comische Bühne zu geben.

Plinthe.

(Baukunst.)

Ein platter Untersatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße stehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz *) befindlichen Figur 2. ist der Untersatz des Gebäudes die Plinthe, und in der im Artikel Artischer Säulensfuß **) befindlichen Figur ist der Untersatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechischen Wort, das eine Platte von Ziegelstein, eine Fliese von gebrannter Erde bedeutet; weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtstehender Körper muß einen Fuß haben, ***) und der unterste Theil des Fußes ist die Plinthe, die aber öfte, wie in den meisten Häusern, wenn sie etwas hoch ist, den Fuß selbst vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, sondern auch, was die Italianer Zoccolo, die Franzosen Zoële, das ist, die Sohle nennen, wird durchgehends von unsern Baumeistern Plinthe genennt.

*) S. 559

**) S. 110.

***) S. Fuß S. 552.

Man trifft die Plinthe als einen notwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen sie den Fuß vorstellt; unter Postamenten und Säulensfüßen, wo sie die Fußsohle vorstellt; unter Posten und Pfeilern, deren Fuß sie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen sie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorstellt. Es ist ein wesentlicher Fehler, wenn einem Hause die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde stehen; weil auf diese Weise dem ganzen Gebäude sein unterstes Ende fehlet. *)

Poetisch; Poetische Sprache.

Poetisch nennt man jede Sache, deren Art, oder Charakter sich zum Gedicht schickt. Eine poetische Phantasie, ein poetischer Einfall, ein poetischer Ausdruck. Wir haben in verschiedenen Artikeln dieses Werks den poetischen Charakter mancherley Eigenschaften und Gegenstände betrachtet; als z. B. das poetische Genie, den poetischen Stoff, die poetische Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieser Artikel ist der Betrachtung der poetischen Sprache gewidmet, dem, was die französischen Kunstrichter poesie du Stile nennen.

Man sieht überhaupt, daß sowohl der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenschaftliche Zustand des Menschen einen merklichen Einfluß auf seinen Ausdruck und seine Art zu sprechen haben. Wie also die Sprache eines spaßhaften Menschen im Ausdruck und in den Wendungen etwas von diesem Charakter hat, so bekommt sie auch durch das poetische Genie überhaupt, denn besonders durch die Art der Laune, oder der Begeisterung, darin der

Dich-

*) S. Ganz.

Dichter sich jedesmal befindet, ein besonderes Gepräg, und wird zur poetischen Sprache.

Da überhaupt der Dichter sich alles stärker und lebhafter vorstellt, als andre Menschen, da seine feurige Einbildungskraft den leblosen Dingen selbst Leben giebt, so findet man in seiner Sprache auch diese Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantasie. Weil sein Gemüthszustand währendem Dichten etwas Außerordentliches hat, so hat es seine Sprache ebenfalls. Welcher Mensch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfassung sich, wenn er sagen wollte, er verlasse den großen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge sich mit dem höchst nothdürftigen, so außerordentlich ausdrücken, wie Horaz:

— Nil cupientium

Nudus castra peto et transfuga divitum

Partes linquere gestio.

Wer, als ein in den höchsten poetischen Enthusiasmus gesetzter Mensch würde, anstatt — Siehe! Cäsar, den man todt gesagt hatte, kommt siegreich aus Spanien zurück — sich so feyerlich, als Horaz ausdrücken:

Herculis ritu modo dictus, o, plebs

Morte venalem petiisse laurum

Cæsar hispana repetit penates

Victor ab ora.

Es ist nicht wol möglich, jede Wirkung des poetischen Geistes auf die Sprache anzuzeigen; sie kann sich auf jede Kleinigkeit derselben erstrecken. Vielweniger lassen sich eigentliche Gränzen bestimmen, wo die gemeine Sprache aufhört, und die poetische anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunst entstanden ist; und weil die Sprache auch ohne ihn sehr poetisch seyn kann. Bisweilen würket der poetische Geist nur auf den Ton und den Gang der

Rede, die ohne Veränderung des Ausdrucks, bloß durch andre Ordnung vom Poetischen ins Profaische kann heruntergesetzt werden. Folgende schöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender
Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche
Thran' erkant,
Lokt mit Silbergetön ihn die Unsterblichkeit

In das eiserne Feld umsonst!

Könnte mit Beybehaltung jedes Worts, bloß durch veränderte Stellung derselben in eine zwar edle, aber gar nicht poetische Prose verwandelt werden. Umsonst lokt ihn die Unsterblichkeit u. s. w. Nur die Ausdrücke Silbergetön und das eiserne Feld, müßten etwas herabgestimmt werden. Folgendes Beyspiel zeigt, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine schöne poetische Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird sagen, daß folgende Rede poetisch sey. Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec si improba fortuna finxit Sinonem miserum, finget etiam vanum mendacemque, und doch wird sie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine schöne poetische Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint
quaecumque fatebor,

Vera, inquit; neque me argolica
de gente negabo.

Hoc primum; nec si miserum fortuna
Sinonem

Finxit, vanum etiam mendacemque
improba finget. *)

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetischen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch

Se 4

seine

*) S. Parrhasiana.

seine Sprache poetisch wird, wie Folgendes, darin sonst kein Ausdruck, als das einzige Wort *singen* poetisch ist.

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden

Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
Denn ich liebe, so liebe
Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanftern Schmerzen, welche zum

Wiedersehn
Hinblitzen, welche zum Wiedersehn
Tief aufathmen, doch lächelnd
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen — *)

Durch gehörige Versetzungen und Einschaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter könnte man diese recht pindarische Strophen in eine gute gar nichts poetisches an sich habende Rede verwandeln.

Dieses sind die einfachsten aber nicht die leichtesten Schritte zur poetischen Sprache. Man findet bey den erhabensten Oden dichtern, als bey Pindar und Klopstock, nicht selten dergleichen Strophen, und doch liebt man sie mit Entzückung, bloß weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetischen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmischung besonders ausgesuchter, sehr starker, oder sehr mahlerischer, oder auch bloß mehr als gewöhnliche Veranstellung anzeigender Wörter. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Postquam discordia tetra
Belli ferratos postes portasque re-
fregit. **)

in welcher die mit anderer Schrift gedruckten Wörter eine merkliche Bestrebung des Dichters, sich stark auszudrücken, anzeigen. Zum Beyspiel des Mahlerischen kann Folgendes die-

*) Klopstocks Ode an Cidli.

**) Scra. I. 4.

nen, das auch der Prosopopöe ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,

Oder, stohest du schon wieder zum Himmel auf?

Komm in röhendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft,

Komm und lehre mein Lied jugendlich
beiter sehn,

Süße Freude, wie du! gleich dem beselten

Schnellen Fauchzen des Jänalings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich. *)

In diese Classe des Poetischen rechnen wir auch das bloß Veranfaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umschreibung, oder Beywörter einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius sagt: *Amant poetae rem unius sermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojae: pro Buthroto, arcem Buthroti: sic pro Timaro Virgilius fontem Timari.*

Zuletzt nimmt die poetische Sprache die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und kühnsten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruck muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird ißt zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Lymex, und das Vergnügen fühlende Herz vergeht in Entzückung. **) Leblose Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reinsten Vorstellungen des Verstandes werden in körperliche Gegenstände verwandelt. Dadurch geschieht es, daß alle Gedanken in bloß sinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieser poetischen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es

*) Klopstocks Ode an den Zürichersee.

**) S. Klopstocks Ode die Frühlingsfeier.

es scheint, daß schon Horaz darin das Wesen der Dichtkunst gefest habe, *) und die Neuern erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose. „Dieser Theil der Dichtkunst (die Poesie des Stils) sagt ein scharfsinniger Kunsttrichter, ist der wichtigste und zugleich der schwerste. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruck zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt, dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst gehobren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben.“ **)

Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffe, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in so fern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieses ist den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genannt werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetischen Sprache ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so inniglich ergößen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Aehnlichkeiten zwischen dem Geistigen und dem Körperlichen wahr-

nehmen, die nur der feinste Scharfsinn entdecken, und der beredteste Mund ausdrücken konnte. Die poetische Sprache ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der Sprache nur das Kleid der Gedanken sey, dessen nur die Gedanken, die in ihrer nackenden Gestalt nicht genug ästhetische Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorstellungen, die ohne diesen poetischen Schmuck Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poesie der Sprache poetisch sind; daß insonderheit die Sprache eines innigst gerührten Herzens, der geradeste einfachste Ausdruck starker Empfindungen, diesen Schmuck verschmähen. Wo schöne Gesinnungen, starke Empfindungen, oder auch wahre Wachtprüche der gemeinen Vernunft stehen, bewegen sie für sich selbst, auch in dem einfachesten Ausdruck, hinlänglich. Darum ist eine blumenreiche, oder sonst poetische Sprache bey Aeußerung der Empfindungen ofte sehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an sich große Gegenstände zu beschreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung sehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

Politisches Trauerspiel.

Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama von besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, sondern gewisse merkwürdige Vorstellungen und Begebenheiten aus der Geschichte dramatisch behandelt. Wir finden zwar schon unter Shakespears Werken Stücke, die einigermaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geschichte seines Landes genommen, sondern ihn auch, ohne Rücksicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, po-

*) Sermon. I. 4. 40-62.

**) Du Bos Reflexions &c.

litisch behandelt hat. Doch ist, so viel ich weiß, der berühmte Präsident Senault der erste, der das politische Trauerspiel, als eine ganz besondere Gattung des Drama, das mehr zum Lesen, als zur wirklichen Vorstellung dienen sollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verbrießen lassen, mit dieses berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf diese besondere Art des Drama gekommen ist. *)

„Die Geschichte sagt er, hat diesen großen Mangel, daß sie bloß erzählt; da man doch gestehen muß, daß dieselben Begebenheiten, die sie vorträgt, wenn man die Handlung selbst sähe, ganz andere Kraft, und insonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorstellungskraft haben würden. Als ich Shakespears Tragödie, Heinrich VI. sah, war ich begierig, die ganze Geschichte dieses Prinzen in derselben wieder zu lernen — Ich las Shakespears Stück, um die vielfältigen schnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenstehenden Begebenheiten desselben mir recht lebhaft vorzustellen — Ich fand jede bey nahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich sah die Hauptpersonen derselben Zeit in wirklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Interessen, ihre Leidenschaften: sie selbst unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum ist unsre Geschichte nicht eben so geschrieben, und warum hat noch Niemand diesen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er sehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da sie nur eine einzige und kurze Handlung vorstellt, wie das historische Gemälde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigsten

*) Folgendes ist aus der Vorrede, zu dem Trauerspiel François II Roy de France en cinq Actes, genommen.

Punkte der Geschichte unterrichten kann. Daraus schließt er endlich, es sey vernünftig, eine Gattung zu versuchen, darin die Vortheile der Geschichte und der Tragödie vereinigt seyen. Er unternahm es, und so entstand sein politisches Trauerspiel Franz II. König von Frankreich. Aber keiner seiner Landsmänner, die doch so ämsig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutschland verschiedene dramatische Werke, unter dem Titel politischer Trauerspiele heraus, davon die meisten unsern Bodmer zum Verfasser hatten. Ob sie nun gleich keine günstige Aufnahme erfahren, und so gar in einigen critischen Schriften derselben Zeit, deren Verfasser es sich zur Maxime scheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutschland zu verspotten, so gar verhöhnt wurden; so haben verschiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender in der That unnatürlicher Ausdrücke ungeachtet, nicht verkennt. Sie sahen, daß dieses Trauerspiel, als eine besondere Gattung sehr schicklich könnte gebraucht werden, wichtige, politische und patriotische Gemälde, die zu groß und zu weitläufig sind, nach den Regeln des eigentlichen Schauspiels behandelt zu werden, so vorzustellen, daß sie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Wirkung thun würden, als wenn man sie bloß historisch vorstellte. Aus diesem Grunde schien mir diese Gattung auch hier einen besondern Artikel zu erfordern. Diesen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darinn zuvor gekommen wäre. Dieser hat mir vor einigen Monaten einen besondern Aufsatz über diese Materie zugeschickt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihrem eigentlichen Lichte scheint

scheint gesetzt zu haben, ganz einrücken werde.

Es trifft sich gerade zu der Zeit, da dieser Aufsatz der Presse soll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, gerade wie Henault es wünschet: Göz von Berlichingen, in die Hand kommt, dessen Verfasser, durch die That selbst, zeigt, daß er das politische Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird diese neue Erscheinung, die bey allen ihren Fehlern viel fürtreffliches hat, da sie von einem unbekanntem Verfasser kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen ist, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen. Hier ist der vorher erwähnte Aufsatz.

Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe populärer Grundsätze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen so großen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu diesem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, so erforderte die gesunde Politik, daß es dieselben sich in dem lebhaftesten Lichte vorstellte, und sein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Volkfahrt und das ganze Schicksal der Nation Einem oder Wenigen überlassen ist, wo die Mittel das Volk glücklich zu machen, Staatsgeheimnisse sind, die in dem Cabinette verschlossen bleiben, schien es nicht allen überflüssig, sondern gefährlich, und dem unbedingenen Gehorsam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeschäften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von populären Vorzügen eingepräget wurden. Darum haben die Genien, die für solche Schaubühnen schrieben, die Nationalabsichten und Gesichtspunkten verlassen, und sich mit persönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo sollen wir in unsern Zeiten unter den freyesten Staaten, denjenigen suchen, der das republikanische Naturell der griechischen habe; der seine Landesrechte mit dem Ernste und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauspiel von Nationalabsichten, von Staatsbedürfnissen und öffentlichen Geschäften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch schwerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparsamkeit, mit der Einfachheit der Sitten, und der Arbeitsamkeit, die hier nothwendige Tugenden sind, sehr schlecht zusammenstimmen.

Man hat gesagt, einige Staaten von populärer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzosen verworfen, weil sie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich sehe von dieser Seite keine Gefahr. Die französischen Stücke fallen gemeinlich auf persönliche Leidenschaften der Protagonisten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerksamkeit nicht auf den Staat; sondern auf jeden besondern Gegenstand. Sie zerstreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den Nationalen, sondern selbst aus den bürgerlichen und wirtschaftlichen Empfindungen und Geschäften heraus. Und dieses ist schon genug, die Republiken davon abzuschrecken, wiewol eben deswegen der Monarch sie empfehlen mag.

Aber Schauspiele, die in dem Haupttone der griechischen für freye Staaten verfaßt sind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populäre Geist, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landge-
setze — solche Schauspiele werden
immer

immer in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den alten gethan haben. Es wäre unglücklich, wann man es sich daran mangeln ließe, weil die theatralische Vorstellung allzukostbare Zurüstungen erfordert, und zu viel Zerstreungen verursacht. Lasset uns die lebhafteste Vorstellung, die vom Schauen entsteht, beyseite setzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Erholungsstunde an dem Pulte sitzt; wenn man gleich die Leser selbst entbehret, welche für den Ernst der öffentlichen Geschäfte, der Staatsorgen, zu bequem oder zu flüchtig sind.

Wenn bey der lebendigen Vorstellung auf der Schaubühne die Wirkung der Schauspiele nicht sehr geschwächt werden muß, so braucht es eine außerordentliche Kunst, zu verhüten, daß die Täuschung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird sie durch die ungeschickten Decorationen verdorben, besonders in unsern Theatern, die gegen die griechischen und römischen nicht viel besser als Quakfalsberbühnen sind! wie viel Arbeit hat nicht die Phantasie, wenn der Betrug nicht durch das ungrische und unrömische Gewand, durch die Miene der Schauspieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelöst werden soll! Da die Einbildung im Cabinet nicht so von allen Seiten überfallen wird, so kann sie sich mit ganzer Kraft in die Stellung der Personen hineindenken, ihre Miene und Gestalt sich bilden, und so kann sie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anspruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es sich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunstgriffe verwerfen, welche nothwendig sind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtsinnige Leidenschaften, durch schwindlichten Unsinn, durch abentheuerliche Begegnisse, sich einnehmen lassen. Er hat Episoden, zu sich gerissene Personen, Verwicklungen, gezwungene Zusammenkünfte, nicht schlechterdings nöthig; er darf warten, bis sie ungesucht aus der Geschichte hervorfallen.

Dieses Drama darf sich nicht mit Angst an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht so viel Dinge zusammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantasie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu versetzen. Hier ist nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht so durchschnitten seyn, damit er lebhaft werde; er mag sich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leser ruhiger, und seinen Gedanken überlassen ist.

Die Leser, die man diesem Drama wünscht, sind populare, patriotische Personen, in deren Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrückt sind. Der Poet hat denn aber nöthig, die Springsfedern der Menschlichkeit, die Triebäder des gesellschaftlichen Lebens spielen zu lassen. Die Springsfedern, die in jedes absonderlichen Menschen Herzen liegen, die auf seine besondere Person wirken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand statt.

In den Stücken, die für das Theater gewidmet sind, in welchen der Poet seine Personen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt,

läßt, bekommt der Zuseher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politische Schauspiel ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln, die allgemeine Glückseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfaßt, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyn, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Muth der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu, den Fanatismus dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. In diesem muß man nur Epicurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieser Art, die man sich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgend eine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltaires Trauerspielen hat ein allgemeines Interesse Platz, der Hauptton hat etwas größers; etwas andringenders, als man in Racines und selbst in Corneilles Stücken findet. Der Standpunkt im Mahomed ist eine Umkehrung, die sich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chinesischen Weisen ist der Hauptpunkt der Untergang des ältesten Reiches. In dem geretteten Rom

ist der Standpunkt selbst die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle diese großen Gesichtspunkte sind für den gewöhnlichen Menschen so entfernte Dinge, daß sie nicht starken Eindruck auf ihn machen. Einer von den französischen Menschen hat es gerade zugestanden: „was für großen Antheil, sagt er, soll ich an der Rettung Roms nehmen? Einer Republik? wie weit her, wie unbekannt ist das! Mein Herz kennt nur die Personen in den Staaten. Die Staaten sind ihm nichts.“ Erinnern wir diesen Menschen, daß er das Vaterland ins Auge fassen müsse, so sagt er uns, das Vaterland sey nur ein schöner Name, und es ist viel, wenn er uns eingestehet, daß dieser Name nicht ohne allen Eindruck sey.

Der Enthusiasmus in der Liebe macht auf dem Schauplatz große Eindrücke, weil er ein individuelles Objekt hat, ein besonderes Interesse, welches eine Privatperson leicht zu ihrem eigenen macht. Vaterland und Rechte der Menschlichkeit sind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenschaft gerathe.

Lasset uns zu den starken Seelen, die dem Staatsenthusiasmus unterworfen sind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrückung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäsar, Catilina selbst mögen solche Seelen gehabt haben. Es giebt witzige Köpfe, die nur bey diesen berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdecken. Sie sehn bey Cicero nicht so viel davon, wie bey Augustus. Voltaire selbst hat dem Cicero sie in geringerem Grade gegeben, als er sie wirklich hatte. Aber wie viele Universitätsgelehrte schätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geschrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenschaft, wenn sie gleich bey wahrhaft starken Seelen

len bis zum Enthusiasmus gestiegen ist, sich nicht in schwindliche Entzückungen ergießt, oder sich aus sich selbst verliert, in pectoribus cultæ mentis ira confidit, feras quidem mentes obsidet, eruditas prælabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten sich nicht in den Sinn kommen lassen, in ihren tragischen Erschütterungen diese erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, sich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerst selbst eine große Seele haben, um nicht zu diesen hinunter zu steigen, und nicht Stärke zu schreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will schreiben, was man erst lange nach unserm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegsam, selbst zwischen den Scenen vom Atrous, Fleurettes zu leiden.

Wer für solche Nationen schreibt, hat die Springsfedern der Liebe schlechterdings nöthig; und wir sehen, daß die Poeten sie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindische Verfeinerungen und metaphysische Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulösen, sondern sie auf einen Grund der Gewaltthätigkeit und des Unsinnns zu erhöhen, daß sie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie lassen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe spielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat ist immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen verathschlaget, widerleget, moralisirt wird, sind ihrem Parterre unausföpflich; dieses ist das Anstößigste,

was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmem Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr kühles Geblüte, mehr Ernst und gefestigtes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müssen bekennen, daß Catos Tugenden nicht so beschaffen sind, daß sie sich einer weibischen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Ansehn einer zwanglosen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden sind durch die Erziehung und die Uebung nicht so tief in das Gemüth der Zuseher eingedrückt, daß die Leute sich in seinen Charakter versetzen, und sie für mehr als Kunst, für Geschenke der Natur ansehen könnten. Für heutige Seelen haben sie ein wiedriges zurückstossendes Aussehen; sie sind aufgedunsen und übertrieben, ektig und steif. Dieser Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit so viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Consulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte diesem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er sollte gewissen Grazien mehr geopfert haben, welche ihm gelehrt haben sollten, dem Laster sanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäsars Grazien Consul geworden, und ausgelassene Begierden wären unter seinem Consulat so sicher gewesen, als unter Cäsars.

Polonoise.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Konzük, wonach in Pohlen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Konzükten vorkommt. Es ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6,

8, 10 und mehr Takte, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Dur-ton ist, schließen. Man hat in Deutschland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoisen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoisen, so wie sie in Pohlen gemacht und geliebt werden, völlig verschieden ist. Deswegen sie von den Pohlen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoise, so wie er mir von einem geschickten Virtuosen, der sich lang in Pohlen aufgehalten hat, beschrieben worden, hieher setzen.

Die Bewegung ist weit geschwin- der, als sie in Deutschland vorgetra- gen wird. Sie ist nicht völlig so ge- schwind, als die gewöhnliche Tanz- menuet; sondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoisentaktes aus, so daß eine Menuet, deren erster Theil von 8, und der zweyte von 16 Taktten wäre, einer Polonoise, deren erster Theil von 6 und der zweyte von 10 Taktten ist, der Zeit nach gleich ist. Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geschieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vor- gehalten wird, nemlich so:



Dieser Tanz hat viel Eigenthümliches in seinen Einschnitten, im Metrum, und in seinem ganzen Charakter. Die Polonoisen, die von deutschen Com- ponisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre pohlische Tänze; sondern werden in Pohlen unter dem Namen des Deutschpohlischen allgemein ver- achtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechszehntel an

eine Achtelnote angehängt, auf fol- gende und ähnliche Art:



Und dieser Gang ist der deutschen Polonoise eigenthümlich. Eben so wenig vertragen die Pohlen folgende halbe Cadenz:



sondern ihre halbe Cadenzen sind auf folgende und ähnliche Art:



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zusammensetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einschnitte sind von 1 oder 2 Taktten, und fallen, die größeren auf das letz- te Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Man pflegt sie mit Walb- hörnern, Hoboen u. d. gl. Instru- menten, die bisweilen obligat sind, zu setzen. Heut zu Tage kommt die- ser Tanz durch die vielen welschen Kräuseleyen, die darin von den Aus- ländern

ländern angebracht werden, von seiner Majestät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoise folgen, und igo in Polen so gebräuchlich sind, sind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens ist auch die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter, nur macht sie eine besondere Art aus, der man auch einen besondern Namen geben sollte.

Portal.

(Baukunst.)

Diesen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläste und andrer großen Gebäude. Es unterscheidet sich von der Thür nicht nur durch seine Größe, sondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungeu mit Säulen, oder Pilastern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Haupttheil der Außenseite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinschaftlichen Verzierungen in Eines gezogen sind.

Es scheint sehr natürlich, daß bey großen Gebäuden bey Haupteingang sogleich das Auge auf sich ziehe, damit man ihn nicht suchen dürfe. Nach der heutigen Bauart ist insgemein an einer oder mehrern Hauptseiten das Portal gleichsam der Augenpunkt, auf den sich alles bezieht. Das Auge fällt zuerst darauf, und von da aus übersteht es hernach die Theile der Fassade. Darum sollte der Baumeister sich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geschmak des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von schlechter toscanischer, oder auch dorischer Ordnung, schicket sich nicht zu einem Gebäude, dessen andere Theile den Reichthum der corinthischen Ord-

nung anzeigten; so wie ein in seinen Verzierungen sehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine so natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man sieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunst verschwendet ist, da das übrige nichts, als eine sehr einfache und bescheidene Baukunst zeigt. Diesen Fehler haben auch die Baumeister mittlerer Zeiten an den sogenannten Gothischen Kirchen begangen. Wann der ganze äußere Umfang der Kirche noch so einfach und eingermaaßen baurisch ist, findet man doch bisweilen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es scheint nicht, daß die Alten etwas von dieser Art in ihrer Baukunst gehabt haben. Da ihre großen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenstellungen umgeben gewesen, oder an der Hauptseite vorgesetzte Säulenlauben hatten; so zeigte sich an der Außenseite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwischen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloßer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius sieht.

Porticus.

(Baukunst.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenstellungen ruhet. Es ist in den Artikeln Bogenstellung und Säulenlauben davon gesprochen worden.

Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemälde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung

bildung zeigt. Es ist eine nicht erkannte, aber gewisse Wahrheit, daß unter allen Gegenständen, die das Auge reizen, der Mensch in allen Absichten der interessanteste ist. Er ist das höchste und unbegreiflichste Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie so zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen sittlichen Charakter sehen läßt. Daß wir nicht beym Anblick eines Menschen voll Bewunderung und Erstaunen stille stehen, kommt bloß daher, daß die unablässige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menschliche Gestalt und das Angesicht des Menschen selbst, für gemeine, unachtsame Menschen nichts, das sie zur Aufmerksamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit sich nur einigermaßen wegsetzt, und beständig vorkommende Gegenstände noch mit Aufmerksamkeit und Nachdenken ansehen kann, dem ist jede Physiognomie *) ein merkwürdiger Gegenstand. Wie ungegründet den meisten Menschen die Physiognomie, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag; so ist doch nichts gewissers, als daß jeder aufmerksame und nur einigermaßen fühlende Mensch, etwas von dieser Wissenschaft besitzt; indem er aus dem Gesicht und der übrigen Gestalt der Menschen etwas von ihrem in demselben Augenblick vorhandenen Gemüthszustand mit Gewißheit erkennt. Wir sagen oft mit der größten Zuversicht, ein Mensch sey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtsam u. s. f. auf das bloße Zeugniß seines Gesichts, und würden uns sehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widersprechen wollte.

Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen,

*) Eigentlich Physiognomie.

Zweyter Theil.

vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenstand unsrer Kenntniß wichtiger für uns seyn kann, als denkende und fühlende Seelen; so kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Mensch nach seiner Gestalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, dessen wir oben gedacht haben, beyseite setzen, der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände sey.

Ich habe vor nöthig erachtet, diese Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu sagen habe, vorangehen zu lassen; weil das, was ich zu sagen habe, sich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Portraitmahler im Spas einen Seelenmahler nennt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler ist?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir so gar im Portrait meistens besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: Zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaftesten Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.

§f

hieraus

Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Malerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruck, der wichtigste Theil des historischen Gemähltes wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr wirklich aus der Natur genommener Physionomie in den Gesichtern ist. Eine Sammlung sehr guter Portraite ist für den Historienmaler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdrucks.

Der Portraitmaler interessirt uns durch seine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menschen bekannt macht. Ist er selbst ein Kenner der Menschen, und dieses ist gewiß jeder gute Portraitmaler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu sehen, so ist jedes gute Portrait, selbst von unbekanntem Personen, ein merkwürdiger Gegenstand für ihn. Er wird, so wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menschen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn interessiren, wenn die Urbilder ihm persönlich, oder aus anderer Erzählungen bekannt sind.

Hiezu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung, Personen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt sind, aus ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trifft, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäftigt hat, zu sehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato,

Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmalen befriediget werden.

Zu dem allem kommt noch, daß diese Malerey ein sehr kräftiges Mittel ist, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern sittlichen Beziehungen zwischen uns und unsern Vorfahren, und den daher entstehenden heilsamen Wirkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen wirklich noch unter uns sähen. Ich habe im Artikel Opera *) ein Beyspiel angeführet, woraus zu sehen ist, daß ein Portrait beynahe eben so starken Eindruck auf den Menschen machen kann, als die Person selbst. Und aus einer neuern Anekdote kann man sehen, was für wichtige Wirkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählet nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Montluc Bischoff von Valence in Pohlen ausgeheilt hat, viel beygetragen habe, diesem Prinzen die Pohlische Krone zu verschaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht gewesen, völlig benommen haben soll.

Darum verdienet dieser Zweyg der Kunst so gut, als irgend ein anderer mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmaler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn, Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammentreffen, um einen Portraitmaler wie Titian und Van Dyk wahren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur

Tau-

*) S. 357.

Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmahler besitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehört, und gelernet werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physionomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß ein jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringsten Eindrücke richtig fassende und beurtheilende Vorstellungskraft dazu gehört, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will, muß Dinge, die andere Menschen kaum dunkel fühlen, wenigstens in einem ziemlichen Grade der Klarheit sich vorstellen; da er sie im Gemälde nachahmen muß, kein Mensch aber das nachahmen kann, was er sich nicht klar vorstellt. Das Feuer oder die sanfte Särlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfsinn oder die Trägheit des Geistes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — Wer kann uns sagen, wie sich dieses alles auf dem Gesichte zeige? Der Portraitmahler muß es bestimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von umgekehrt.

Wer nur diesem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben so viel seltene Gaben des Genies erforderlich werden, als zu irgend einer andern Kunst, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physionomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum vertragen

können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen scheint.

Wenn kann man von einem Portrait sagen, es sey vollkommen? Ich getraue mir nicht, diese Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenschaften eines solchen Gemählde will ich suchen anzuzeigen.

Das erste ist, daß die wahren Gesichtszüge der Personen, so wie sie in der Natur vorhanden sind, auf das Richtigste und Vollkommenste, mit Uebergang des Zufälligen, das jeden Augenblick anders ist, mittelst richtiger Zeichnung dargestellt werden. Es geschieht ofte, daß ein Mensch einige Minuten lang Züge in seinem Gesichte zeigt, die dem Charakter seiner Physionomie überhaupt beynabe entgegen sind, wenigstens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Physionomie natürlich, und so zu sagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Denn muß die Kopfstellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Gesicht zeigt, übereinstimmen. Jeder aufmerksame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menschen sich in der Haltung der Kopfs, in der ganzen Stellung, und Gebärde des Körpers, zeigt. Dieses muß nothwendig mit der Physionomie übereinstimmen, und es würde höchst anstößig seyn, einem sanftern und bescheidenen Gesichte, eine freche Kopfstellung zu geben.

In Ansehung des Colorits, hat der Portraitmahler nicht nur die allen Malern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht besonders zu sprechen ist; sondern er

muß den Ton der Farbe, und das besondere persönliche Colorit seines Urbildes richtig zu treffen wissen, und ein Licht suchen, das sich dazu schicket. Einige Gesichter wollen in einem etwas hellen, andre in einem mehr gedämpften Lichte gesehen seyn; einigen thun etwas stärkere, andern kaum merkliche Schatten gut. Dieses alles muß der Mahler zu empfinden im Stande seyn. Ueberhaupt muß das Licht so gewählt seyn, daß das Gesicht sein eigentlicher Mittelpunkt ist, und die Stelle des Gemähltes wird, auf die das Auge immer zurück geführt wird. Das Außerordentliche in dem Lichte, so wie Rembrand es ofte gewählt hat, wollen wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr Van Dyks Art studiren und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler sich davor hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkle Massen im Portrait erscheinen. Die vollkommenste Einheit der Masse thut da die beste Wirkung, und schafft die von Kennern so sehr gepriesene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo ist; damit man sich der ruhigen Betrachtung der Gesichtsbildung ganz überlasse.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen, dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er mit dem Geschmak der schlauesten Zuhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöht. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife, und sich dort

verweile, je besser wird sein Portrait seyn. Die französischen Mahler, die insgemein sehr viel Geschicklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahlerischen Wurf darin suchen, den Portraitschaden. Ich gestehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu wiedmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meisten lassen es sich nur allzusehr angelegen seyn, den Personen in Zeichnung und Farbe etwas zu schmeicheln, das ist, beydes etwas zu verschönern. Wenn man damit sagen will, daß gewisse zum Charakter der Physionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, sollen übergangen werden, so mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann sogar in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, streng, oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig seyn, wie es sich im Urbild zeigt. Dieses hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler desselben zu verbessern, und Harmonie zu beobachten, wo sie in der Natur etwas vernachlässiget worden ist. Etwas muß das Helle immer übertrieben seyn. Denn die Zeit stimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und denn hängen auch die Portraits meistentheils so, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Der

Der Holländer Ten. Kate giebt *) den Rath, die Person etwas entfernt sitzen zu lassen, damit verschiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur schönen Natur gehören, dem Auge des Malers entgehen. Der Rath könnte gut seyn, wenn nicht eben so viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unsichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörige Kleinigkeiten, in deren genauer Darstellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienst suchten, kann ohnedem ein Maler von Geschmack leicht vermeiden.

Man hat ofte eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmalerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhemahlen soll? Gar viel Liebhaber rathen zum ersten, und schätzen die sogenannten historischen Portraite am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthsstimmung über die ganze Physiognomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Person in diesen Umständen. Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistens in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Person während einer gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeigt: ist dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.

In Ansehung der Kleidung ist der Geschmack sehr verschieden. Mich dünkt, es sey das beste, daß man sich nach dem Ueblichen richte, und jeden so male, wie man ihn zu sehen gewohnt ist. So gern ich ein wahres

*) In der Vorrede der Uebersetzung des Richardson's.

Portrait vom Cicero haben möchte, so würde dieser Römer in einer griechischen, oder persischen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; so wenig als ich den Sokrates in der römischen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Absicht auf uns, eben so denken wird, so scheint es, man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.

P o s i r l i c h.

(Schöne Künste.)

Es kommt mir vor, als wenn die meisten Menschen zwischen wirklichen Possen und dem Possirlichen einen Unterschied machten, und unter dem letztern Namen ein gewisses niedrig Lächerliches verstehen, dessen Gebrauch nicht ganz aus den schönen Künsten zu verbannen ist, da die Possen darin durchaus nirgend zu dulden sind. Diese sind Bestrebungen der niedrigsten Narren, denen es an allem Wiß und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menschen, deren ganzer Gesichtskreis nicht über das hinausreicht, was die unterste Classe der Menschen sieht und weiß, in ihrer Einfalt, es sey aus Laune, oder aus Unwissenheit, lächerliche Dinge thun, oder sprechen, die ihnen natürlich sind, so möchte dieses ungefehr so etwas seyn, das man possirlich nennt. Dieses Possirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre also das, was in den schönen Künsten zu brauchen seyn möchte. Ein possirlicher Kerl war unstreitig Sancho Panza, und ich denke, es werde kein Mensch von Geschmack sich scheuen, zu gestehen, daß dieser treffliche irrende Stallmeister ihm beynabe so viel Vergnügen gemacht habe, als sein Herr selbst.

Wir können zum Posirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich ist, rechnen; wo natürliche inseltfame fallende Fehler auf eine geistreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht gesetzt werden.

Man kann von dem Posirlichen einen doppelten Gebrauch machen, denn es dienet entweder bloß zur Belustigung, oder zur Verspottung gewisser ernsthafter Narrheiten. Die es zur erstern Absicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Belustigung und Ergöcklichkeit nennt, von verständigen Menschen nie als ein Hauptgeschäfte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie ist als eine Erfrischung des Gemüths, das durch wichtigere Geschäfte ermüdet, oder zu einer allzu ernsthaften Stimmung gekommen, anzusehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptstoff daraus machen möchten, den die Künstler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben so übertreiben, als die, welche die Lustbarkeiten als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menschen ansehen. Nun ist wol keine verständige Nation, wo nicht die Art Menschen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beständiger Lustbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Classe sehr wenig bedeutender Menschen angesehen wird. Darum müssen wir auch, da der Fall ganz ähnlich ist, eben dieses Urtheil von der Classe der Künstler fällen, die das bloß belustigende Posirliche zu einem Hauptstoff der schönen Künste machen.

Es gehöret freylich sehr viel Originalgenie und Scharfsinn dazu, im Posirlichen so glücklich zu seyn, als Plautus, Cervantes in dem Don Quichotte, Buttler in seinem Hudibras, oder Hogarth in seinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die schönen Künste noch eine höhere Be-

stimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und witziger Art Gelegenheit sich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunst ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der Kunst halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Posirlichen dadurch werden, daß es zur Verspottung gewisser wichtiger Narrheiten, politischer, sittlicher oder religiöser Schwärmereyen, die unter den Menschen große Verwüstung anrichten können, mit viel Nachdruck kann gebraucht werden. Einen Menschen, der nur noch etwas von Ehrliche hat, kann nichts empfindlicher seyn, als in einem posirlichen Lichte zu erscheinen; weil es gerade die verächtlichste Seite ist, in der sich ein Mensch zeigen kann. Mancher scheuet sich viel weniger davor, daß er für lasterhaft, als daß er für posirlich gehalten werde. Ein Künstler, der sich diese Gesinnungen der Menschen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um sie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon schon anderswo auch gesprochen. *)

Postament.

(Baukunst.)

Wird auch Basament geschrieben. Eine regelmäßig verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vasen, oder andre Werke der Bildhauer gesetzt werden. Das Postament ist für dergleichen Werke, was der Säulensstuhl für die Säulen ist. Man macht sie so wol viereckigt, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber bestehen sie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Postaments, der auf dem Fuße steht, und dem Kranz, der gleichsam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz bestehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Postament mehr

*) E. lächerlich; Parodie; Spott.

oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat ofte die Figur eines Würfels, und wird alsdenn auch mit diesem Namen genennet: meistens aber übertrifft seine Höhe die Dike. Ofte werden an den Postamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit historischem, oder allegorischem Schnitzwerk verzieret. Die runden Postamente findet man ofte mit aufgeschlagenen Vorhängen einer sehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geschmak scheint für das Postament Einfalt, als eine Haupteigenschaft zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptsache, dem darauf stehenden Bild abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerstreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich seyn, da historische, oder allegorische Vorstellungen in flachem Schnitzwerk, an dem Würfel des Postaments, deren Deutung auf die Statue geht, sehr wol angebracht sind.

P r a c h t.

(Schöne Künste.)

Man lobt gewisse Werke der schönen Künste wegen der sich darin zeigenden Pracht. Deswegen scheint das Prachtige eine ästhetische Eigenschaft gewisser Werke zu seyn, und wir wollen versuchen, den Begriff und den Werth desselben hier zu bestimmen. Ursprünglich bedeutet das Wort ein starkes Geräusch; deswegen man in dem eigentlichsten Sinn dem Donner einer sehr stark besetzten und feyerlichen Musik, Pracht zuschreiben würde. Hernach hat man es auch auf sichtbare und andere Gegenstände, die sich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Aussichten auf Landschaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und

die Vorstellungskraft stark rührend ist. Es scheint also, daß man ist überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verstehe, in so fern sie in einem einzigen Gegenstand vereiniget sind; eine Mannichfaltigkeit solcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe stark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der leblosen Natur, in den erstaunlichen Aussichten der Länder, wo hohe und große Gebürge sind. Daher nennt auch jedermann diese Aussichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verschiedene große Parthien von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenstände des Gesichts sind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Massen, darin aber Mannichfaltigkeit herrscht, prächtig. Gemälde sind es, wenn sie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben solchen Massen von Hellem und Dunklem bestehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Breite die gewöhnlichen Maße überschreitet; sondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es scheint, daß zu einer solchen Pracht etwas mehr, als die stille, einfache Größe solcher Massen, wie die ägyptischen Pyramiden sind, erfordert werde.

In der Musik scheint die Pracht, sowol bey geschwinder, als bey langsamer Bewegung statt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{3}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ scheint dazu am schicklichsten, und kleinere Schritte des Taktes scheinen der Pracht entgegen. Dabey müssen die Stimmen sehr stark besetzt seyn, und besonders die Bässe sich gut ausnehmen.

men. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abschnitte müssen eine gewisse Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu schnell abwechselnd seyn.

In den Künsten der Rede scheint eine Pracht statt zu haben, die nicht bloß aus der Größe und dem Reichthum des Inhalts entsteht, sondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prächtige Gegenstände können gemein und armselig beschrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranstaltetes, und es scheint, daß ohne einen wol periodirten und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig seyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch solcher Verbindungs- und Beziehungsörter, wodurch die Aufmerksamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiste zur Pracht bey. Also, sagt er — Jetzt erhebt er sich — Nun beginnt das Getümmel — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Redepracht, wenn die Hauptgegenstände, von denen die Größe herrühret, erst jeder besonders mit einigem Gepränge vorsehicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Wirkung davon sehen läßt. So ist Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des V Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr so angefangen haben: „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; sie auf Wagen, er zu Fuße“ u. s. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu lassen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Gesicht zu fassen, und uns in große Erwartung zu setzen, beschreibet erst umständlich und mit merklicher Veranstellung den Diomedes. „Aber

dem Diomedes, des Iydeus Sohn, gab ihm Pallas Athene Kühnheit und Muth u. s. w.“ Nachdem wir diesen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und feinet halber in große Erwartung gesetzt worden, läßt er nun seine Gegner ebenfalls feyerlich aufsteten. „Aber unter den Trojanern war ein gewisser Dares — Dieser hatte zwey Söhne u. s. w.“

Von dieser Pracht in dem Vortrag ist die, welche in der Materie selbst liegt, verschieden. Der Inhalt der Rede bekommt seine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorstellt, und darin übertreffen die redenden Künste die übrigen alle. Welcher Mahler würde sich unterstehen, in einem Gemälde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Nestiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verstand und die Einbildungskraft nur fassen mögen, kann durch die Rede in ein Gemälde vereinigt werden.

Die unmittelbare Wirkung der Pracht ist Ehrfurcht, Bewunderung und Erstaunen. Die schönen Künste bedienen sich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menschen mit diesen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politischen und gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, ist die Pracht nothwendig; weil es wichtig ist, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenstände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlasset werden. Da aber der Eindruck, den die Pracht bewirkt, wenig überlegendes hat; so ist es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, ist, was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anlässen gewisse bestimmte und zu besonderm Endzweck abzielende Vorstellungen zu erwecken sucht; so muß man mit der Pracht

Pracht dasjenige zu verbinden wissen, was diese besondere Vorstellungen mit gehöriger Klarheit zu erwecken vermögend ist. Man liest in der Geschichte der mosaischen Gesetzgebung, daß durch Donner und Blitz das Volk zu Anhörnung des Gesetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorstellungen, die man bey gewissen Gelegenheiten erwecken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe, ist bloßes Geprång, das sogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuftem Reichthum gleichsam erzwingen will, thut nur schlechte Wirkung. In Venedig sieht man eine Kirche, die den Namen Sta. Maria Zobenigo hat, wo an der Aufsenseite alles entweder Säule, oder Bilderverblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk ist. Dies ist ein erzwingener Reichthum, der bloß ermüdet, und nie die Wirkung der wahren Pracht haben kann.

Präludiren; Präludium.

(Musik.)

Die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spielen, um dadurch die Versammlung zur Anhörnung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey spielt, Präludium genannt. So geschieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf seinem Instrument präludirt. Da mir über diese Materie ein Aufsatz von einem sehr geschickten Virtuosen zugestellt worden, so will ich denselben hier ganz einrüken.

„Das Präludiren ist hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geschieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem

Choral, den die Gemeinde singt. Im letztern Falle liegt dem Organisten ob, die Melodie des Chorals bey Gemeinde vorzuspielen. Hat der Organist nun Zeit und Geschicklichkeit, so fängt er mit einem Vorspiel an, worin in einem der Kirche anständigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrückt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfassung vorbereitet wird, worein das Lied sie setzen soll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieselbe mit Sätzen aus dem Vorspiel. Dieses erfordert nun große Einsichten und Fertigkeit in die Verfertigungen der Contrapunkte, ohne welches der Organist die Verbindung seines Vorspiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkstelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verschiedene Stücke machen, oder abgedroschene Sätze hören lassen, die sich zu jedem Vorspiele, und zu jedem Chorale schicken, welches unangenehm ist.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf diese Art, ob sie gleich die gewöhnlichste und die schicklichste ist, den Ausdruck zu befördern, worauf aber von den Organisten selten gesehen wird. Alle mögliche Kunstleuten, die über einen Choral zu machen sind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla stretta, wo alle Verse der ganzen Strophe sich zu gleicher Zeit hören lassen, u. s. w. durchführt) können zu Präludien dienen, wenn der Organist die Geschicklichkeit dazu hat, oder wenn er sie auch vorher aufgeseket, und auswendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her 2c. mit canonicischen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunst schwerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die

alle zu Präludien geschickt sind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den diese Gattung von Composition verursacht, nicht sonderlich schmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich sind.

„Die Präludien vor Kirchenmusiken dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheit haben, ihre Instrumente zu stimmen: daher muß der Organist, wenn die Orgel im Camerton gestimmt ist, sich so lange in D dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind, weil diese Tonart dazu am geschicktesten ist, und dann durch wolgewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmusik anfängt. Das Geräusch der Instrumente bey solchen Präludien ist Schuld daran, daß hier nicht wol auf den Ausdruck gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Musiken zu präludiren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggirten Accorden ist diesem Instrument am natürlichsten.

„Unangenehm ist es, wenn vor einer aufzuführenden Musik jeder auf seinem Instrumente präludirt, oder sich in Passagen übt. Wer in einem Lande ist, wo diese üble Gewohnheit eingerissen ist, muß sich das Vergnügen, das ihn die Anhörung einer guten Musik gewähren soll, durch tausend Marter erkaufen. Daraus entsteht auch noch das Böse, daß Niemand sein Instrument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das sündtreflichste Präludium den Ausdruck, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stücke, die den Namen Präludium führen, auf denen gemeinlich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charakter haben, und selten zu Vorspielen ge-

schickt sind. Oft sind es ganz strenge, oft freyere Fugen, oft sind sie von einer taktlosen Phantasie nur durch den Takt unterschieden, oft auch ist es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beständig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künstliche Art moduliret wird &c. Die besten Präludien sind ohnstreitig die von J. S. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat.“

P r e s t o.

(Musik.)

Dieses italiänische Wort wird den Tonstücken vorgesetzt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch Prestissimo angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so versteht es sich von selbst, daß diese Bewegung nicht so kleine Takttheile verträgt, als die langsamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, sie mit der ihnen zukommenden Geschwindigkeit zu singen, oder zu spielen, theils weil sie in der äußersten Schnelligkeit, in der sie vorbey gehen, keinen Eindruck machen könnten.

P r i m e.

(Musik.)

Dieses Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeigt in der stufenweis auf- oder absteigenden Reih von Intervallen den ersten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones ist, an. Es geschieht aber bloß, um das Unschickliche der Benennung zu vermeiden, daß diese Octave bisweilen Prime genannt wird. Denn da die auf diese Octave stufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und selten, wie sie eigentlich es sind, None, Decime, Undecime genannt werden;

den; so bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unschicklichen Ausdruck, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es sich schicket, in diesen Redensarten das Wort Prime, anstatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöht vor, und wird alsdenn die übermäßige Prime genannt. Nicht als ob dieses ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall sey; denn es kommt in keinem Accord vor; sondern diese Erhöhung geschieht bloß im Durchgang, um bey gewissen Fällen die Modulation zu begleiten:



Profil.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort wird sowol in der Malerey, als in der Baukunst gebraucht. Wer einen Menschen nur von der rechten oder linken Seite so sieht, daß dessen andere Seite ganz vor der dem Auge entgegenstehenden bedekt wird; der sieht den Umriß desselben, nach des Mahlers Ausdruck, im Profil, und diese Art der Ansicht ist der geraden entgegengesetzt, da man eine Person von Borne ansieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollständig in das Auge fallen.

Hieraus versteht man auch den Ausdruck, halb und dreyviertel Profil; jener bedeutet die Ansicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, diese

wenn man noch etwa ein Viertel davon sähe.

In der Baukunst bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchschnitt; *) es sey, daß sie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelnen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeigt demnach die ganze Dike eines stehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorstehenden Theile. In so fern also die Zeichnung nur den äußersten Seitenumriß eines stehenden Körpers anzeigt, ohne etwas von seinen zwischen diesen liegenden Theilen anzuzeigen, wird sie ein Profil genannt. Wenn z. B. in den Figuren der Artikel: attischer Säulenschaft, und Gebälke bloß die Umrisse blieben, alle Querstriche aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des attischen Säulenschafts und eines jonischen Gebälkes vorstellen.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichsten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältnisse unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unstreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen, und an den Profilen der Gesimse und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeister ein empfindsames Auge für gute Verhältnisse habe, oder nicht. **) Es ist daher angehenden Baumeistern sehr zu rathen, daß sie sich in aufmerkamer Betrachtung der Profile der berühmtesten Meister sehr fleißig üben, auch andere von schlechten Baumeistern dagegen halten, um ihr Auge an die besten Verhältnisse zu gewöhnen.

Prolo-

*) S. Durchschnitt.

**) S. Glieder.

Prologus.

(Dramatische Dichtkunst.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über dem Inhalt und die Beschaffenheit des Stücks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft, und vertheidiget sich, oder sein Stück in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspielen der Alten finden wir keine eigentlichen Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiels, als von einem wesentlichen Theil desselben, aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspielen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiels dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Austritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der englischen Schaubühne ist es gewöhnlich, daß jedes Drama seinen besondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfassers macht, um die Zuschauer in gute Gesinnungen für ihn, oder für sein Werk zu setzen. Auf der deutschen und französischen Bühne sind die Prologen unbekannt.

Prosa; Profaisch.

(Redende Künste.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein bestimmtes Sylbenmaaß, noch metrische Einschnitte hat, Prosa: *) und dennoch scheint es, daß der Cha-

*) S. Sylbenmaaß; Metrisch.

akter des profaischen Vortrages nicht bloß hievon abhänge; weil man auch gewisse Verse profaisch, und einen gewissen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetisch nennt. Die profaische Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechanischen, das in dem Mangel des nach einer bestimmten Regel abgemessenen Ganges besteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdrucks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzelne Wörter und Redensarten, die dem profaischen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten sind. Werden diese in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlen, gebraucht; so nennt man die Prosa poetisch; fehlen sie aber dem Vortrage in Versen, so werden diese profaisch genannt.

Es ist bereits in andern Artikeln gezeigt worden, *) worin das Poetische der Sprache, in so fern es vom Sylbenmaaß unabhängig ist, bestehe, und daraus läßt sich auch der innere Charakter der Prosa bestimmen. Doch ist dabey zu merken, daß einzelne, hier und da etwa vorkommende poetische Redensarten und Wendungen die Prosa noch nicht poetisch, noch weniger profaische Wendungen die Poesie profaisch machen. Man braucht diese Ausdrücke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieser Charaktere herrschend ist.

Die poetische Prosa, nämlich Gedichte ohne Sylbenmaaß, sind ein Einfall der neueren Zeit; und es ist verschiedentlich darüber gestritten worden, ob irgend einem profaischen Werk der Name eines Gedichts mit Recht könne beygelegt werden. Ist die Frage fast durchgehends entschieden, und Niemand weigert sich, unsern Gefner, dessen Werke fast durch-

*) S. Poetisch; Ton.

durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verses desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge sind, davor sich jeder in den redenden Künsten sorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht und vor dem poetischen in der gemeinen Rede. Jenes ist dem Charakter des Gedichts so sehr entgegen, daß auch im prosaischen Gedichte selbst der prosaische Ton ganz widrig wäre: dieses widerspricht dem Charakter der gemeinen Rede eben so, wie wenn man bey der alltäglichen, bloß nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derselben nach festlichem Schmuck einrichten wollte. Wie es abgeschmackte Pedanterie ist, wenn man in den Reden über Geschäfte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges ohne Noth Ausdrücke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wissenschaftlichen gelehrten Vortrag eigen sind; so ist es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetische Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber einmischt: ein Fehler, in den junge für die Sprache der Romane zu sehr eingenommene Personen des schönen Geschlechts nicht selten fallen. Dieses ist aber gerade der Fall junger Schriftsteller, die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmücken. Höchst anstößig ist dieses vornehmlich in dem Dialog der dramatischen Werke, der dadurch seine ganze Natur verlieret.

Ich halte es für wichtig genug, bey dieser Gelegenheit unsere Kunstrichter auf diese Fehler, die nicht selten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich

ihrem Einreißen mit Fleiß entgegensetzen. *) Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar ofte hat sie kein anderes Mittel, sich über die gemeine Prosa zu erheben, und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und ofte bloß den Gebrauch gewisser Worte, die eben deswegen, weil sie in der gemeinen Sprache unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es ist freylich nicht möglich, die Gränzen, wo sich das Prosaische des Vortrages von dem Poetischen scheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn sie von der einen oder der andern Seite überschritten werden. Wenn also die Kunstrichter dergleichen Ausschweifungen über die Gränzen gehörig rügen, so gewöhnen sich die Schriftsteller, die sich derselben schuldig gemacht haben, zum sorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geschärft wird, um solche Fehler künftig zu vermeiden.

Verschiedene Kunstrichter haben angemerkt, daß es schwerer sey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben. Dieses scheint dadurch bestätigt zu werden, daß bey mehreren Völkern, so wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunst

weit

*) Man sehe einige gute Erinnerungen hierüber in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften im 11ten Stück des X. Bandes auf der 103. Seite.

weit früher eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, als die Prosa. Der Grund hiervon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verstandes ist, dessen Wirkungen langsamer und bedächtlicher sind. Es ist eben der Fall, der zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften den sehr merklichen Unterschied hervorbringt, daß jene ofte sehr schnell, diese durch ein ungemein langsames Wachsthum zur Vollkommenheit empor steigen.

Profodie.

(Dichtkunst.)

Unter diesem Worte versteht man gegenwärtig den Theil der grammatischen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beschaffenheit der daraus entstehenden Sylbenfüße hauptsächlich für den mechanischen Bau der Verse, bestimmt. Vor vierzig Jahren schien die Profodie der deutschen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter schränkten sich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meistens nur aus einer Art Sylbenfüßen bestanden. Von diesen selbst brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Ähnlichkeit mit den griechischen und lateinischen Jamben, Spondeen, Trochäen und Daktylen, diese Namen beylegte, und ein mittelmäßiges Gehör schien hinlänglich, diese Füße gehörig zu erkennen und zu unterscheiden. Man sah zwar wol, daß die deutsche Profodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechischen oder lateinischen bestimmte; aber der Unterschied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verschiedene lyrische Sylbenmaasse der Alten in die deutsche Dichtkunst ein-

zuführen, entstanden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über diese Materie nicht weitläufig einlassen kann, begnüge ich mich, den Leser auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene prosodische Schriften zu verweisen. *)

Ich gestehe, daß ich über keinen in die Dichtkunst einschlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu sagen, als über diesen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Profodie der Alten nur auf einen Grundsatz beruhete: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, so wie noch gegenwärtig in der Musik, die Geltung der Noten, von dem Accent unabhängig, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zu folge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die sogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in besondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Diese waren ihrer Dauer nach gerade halb so lang, als jene; beyde Arten unterschieden sich gerade so, wie in der Musik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Profodie der Alten gründete sich auf diese Geltung der Sylben, und die mechanische Richtigkeit des Verses kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmessung des Takts in der Musik ist.

So einfach scheinete unsere Profodie nicht zu seyn; denn sie scheinete ihre Elemente nicht bloß von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruck herzunehmen; so wie in der Musik eine lange Note im Auf-

*) Dests Versuch einer kritischen Profodie — Frankfurt am Main 1765. 8. — Ueber die deutsche Tonmessung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Druckorts.

Auffschlag zwar eben das Zeitmaaß behalt, welches sie im Niederschlag hat, aber nicht von demselben Nachdruck ist, und in Absicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederschlag, für eine kurze melodische Sylbe gehalten wird. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruck eine innerliche Schwere haben, wie man sie in der Musik ausdrückt. Außer dem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere langen Sylben, der Dauer nach alle von einerley Zeitmaasse seyen, wie z. B. alle Viertel- oder halbe Noten desselbigen Takts; so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonsetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Gesang ein Zeichen der Geltung beyzufügen, sie zeigten bloß die Höhe des Tones an. Ein und eben dieselbe Note wurde gebraucht, das, was wir jetzt eine Viertel- und eine Achtelaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegenden Sylbe hinlänglich bestimmt. Wollten unsere Tonsetzer jetzt eben so verfahren, so würde es ziemlich schlecht mit unsern Melodien aussehn. Daher scheint es mir, daß unsere Prosodie eine weit künstlichere Sache sey, als die griechische. Es ist daher sehr zu wünschen, daß ein Dichter von so feinem Ohr, wie Klopstok, oder Ramler, sich der Mühe unterzöge, eine deutsche Prosodie zu schreiben. Fürtreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopstok bereits ans Licht gestellt, aber das Ganze, auf deutlich entwickelte und unzweifelhafte Grundsätze des metrischen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird schwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metrischen und des Rhythmischen in dem Gesang völlig entwickelt seyn wird, woran bis jetzt wenig gedacht worden; weil die

Tonsetzer sich bloß auf ihr Gefühl verlassen, das freylich bey großen Meistern sicher genug ist. Eine auf solche Grundsätze gebaute Prosodie würde denn freylich nicht bloß grammatisch seyn, sondern zugleich die völlige Theorie des poetischen Wohlklanges enthalten. Einige sehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unsrer Prosodie wird man in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, im 1 Stück des X Bandes in der Recension der Ramlerischen Oden, antreffen.

Provenzalische Dichter.

Sind Dichter, die im XII und XIII Jahrhundert in der provenzalischen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt sind, und wie es scheint, nicht geringen Einfluß auf den Geschmak und die Ausbreitung der deutschen Poesie in dem sogenannten schwäbischen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen sie, daß ihrer hier besonders erwähnt werde. Folgender Aufsatz über diese Materie ist von unserm Bodmer, der ehemals diesem Theil der poetischen Geschichte besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.

„Die provenzalische Sprache, die in Provence und Languedok von der lateinischen des Pöbels entstanden, wie die italienische in Italien, und die französische in Orleans, die alle drey von einander unterschieden sind, hat zuerst Scribenten gehabt, die ihr eine gewisse befestigte Gestalt gegeben, und in derselben Werke geschrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Lust ihrer Zeitgenossen gewesen sind. Wiewol wir die Geschichte dieser Scribenten, die der Mönch von den Inseln Hieres geschrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Cesari besorget hat, nicht mehr haben, so sind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von

von Nostradame, ein Bruder des Propheten, aus denselben zusammengelesen hat: und es sind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derselben das nöthige Licht geben. Es ist dieselbe, die im *Ciro da Pistoia*, im *Guido Cavacalnte* und in den ersten Poeten Italiens herrschte, die ihre Poesie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet sich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat seine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewissenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewissensfragen der Liebe mit der pünktlichsten Sorgfalt untersucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beständigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die *Aventüre* that ihnen die Dienste der *Musen*, und der heilige *Grail* versah sie mit *Mythologie*. Es fehlte ihnen aber auch nicht an sittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menschliche Grundsätze gebaut, und mit feinem Wis ausgebildet sind. Es ist eine solche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzalischen und der alten schwäbischen Poesie, daß es ganz glaublich wird, zwischen den Poeten beyder Nationen sey ein genauer Umgang gewesen. Die Poesie und die Sprache haben mit dem XIV Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Systems von der Ritterschaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italienischen Sprache, mittelst der fürtrefflichen Scribenten in derselben — beförderten ihren Untergang.“

Punkt. Punktiren.

(Kupferstecherkunst.)

Der Kupferstecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferstich zu bringen, entweder thut ers durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er sich bloß der einen, oder der andern Art; am öftersten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten stark gehalten werden soll, wird am besten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den sanftesten Schatten gleichsam nur angeslogen seyn soll, wird am leichtesten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferstecher die Gesichter, und überhaupt das Nakende, besonders, wenn nur schwache Schatten darauf sind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieses Punktiren ist also eine Art Miniaturstrich. Es scheinet aber, daß die größten Kupferstecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles nicht für gut finden; da sie die Punkte bloß als ein Hülfsmittel brauchen, die schwachen Schatten hier und da zu verstärken, und ihre Haupt Sorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stücke, wo nicht bloß das Nakende, sondern das Ganze bloß punktirt ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stücke hat man von dem französischen Kupferstecher *J. Morin*. Bekannt sind auch die bloß punktirten, mit dem Punzen eingeschlagenen Stücke des *J. Lurma*, unter die er selbst die Worte *opus mallei* gesetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, so wie auch die Miniaturmahler, entweder durch bloß runde, oder länglichte Punkte arbeiten. Einigermassen

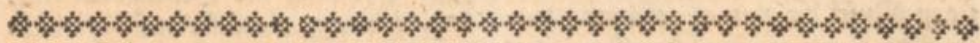
germaassen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.

Punkt; Punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Tonseker die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so sezet er einen

Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel Ouverture erinnert worden.



Q.

Quaderwerk.

(Baukunst.)

So nennet man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefaltzen Quaderstücken zusammengesetzt sind, oder doch so aussehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können so mit Kalk abgeputzt werden, daß sie wie aus Quaderstücken zusammengesetzt scheinen. Aber die tiefen Fugen müssen schon in die gebrannten Steine eingehauen seyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude sehr hoch ist, an dem ganzen untersten Geschos, giebt ihm das Ansehen einer großen Festigkeit. Soll das Gebäude sehr massiv und doch prächtig seyn, so kann man über ein Geschos von Quaderwerk ein Geschos von dorischer Ordnung machen. Nach dieser Art ist das sehr massive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona ist die ganze unterste Ordnung von Quaderwerk, und nimmet sich gut aus. Die Catholische Kirche in Berlin, ein feines schönes Gebäude, ist von der Plinthe Zweyter Theil.

aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von jonischer Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwischen den Säulen, sticht nicht zu stark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.

(Musik.)

Ein Intervall von vier diatonischen Stufen, davon zwey ganze Töne sind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieser Anzahl diatonischer Stufen kommt sein Name, der so viel bedeutet, als die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entsteht durch die harmonische, oder arithmetische Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwischen zwey gleichstarke und gleichgespannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmonisch mittlere *) von 8 Fuß sezet, so klinget diese gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdenn klinget die obere, gegen diese mittlere, die Quarte. Sezet man aber

*) S. Harmonisch.