

R.

Kalberzähne.

(Baukunst.)

So nennen einige deutsche Baumeister die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den untersten Theil des Kranzes ausmachen, und also gerade über dem Fries einer Reyhe etwas von einander absehender Zähne gleichen*). Schicklicher ist der Name Zahnschnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort sie näher beschrieben werden.

Kalt.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten, bey mehreren Gelegenheiten in figurlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichsten bedeutet es eine ruhige und gelassene Gemüthsfassung bey leidenschaftlichen Gegenständen. Man sagt von einem Menschen, er sey von kaltem Charakter, (er habe

*) S. die Figur im Artikel Gebälk, II Th. S. 311. wo diese Glieder gerade über der Linie c k stehen.

Dritter Theil.

ein kaltes Geblüt,) wenn er bey solchen Gelegenheiten, da fast alle Menschen in Leidenschaft gerathen, ruhig und gelassen, ohne merkliche Lebhaftigkeit ist. Eine solche Fassung ist, so gut als die Leidenschaft selbst, ein Gegenstand der schönen Künste. Denn ob sie gleich auf Erweckung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abzielen, und in so fern gebraucht werden, dem menschlichen Gemüthe eine heilsame Wirkksamkeit zu geben, und seine Triebfedern zu spannen: so kann doch die kalte Gemüthsfassung auf mancherley Weise der Gegenstand, oder das Ziel der Werke des Geschmacks seyn. Aber alsdenn muß sie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, sondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Mensch ist fast immer ein armes, unbrauchbares Geschöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, verdienet überall unsre Aufmerksamkeit.

A

ES

Es scheint um so mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, da er gewöhnlich ganz übersehen wird. Die meisten Kunst-richter sprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn sie die einzigen wären, worauf die redenden Künste zielen: und selten trifft man in Werken der Kunst merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, für den Künstler ein weniger vortheilhafter Gegenstand seyn, als der durch Leidenschaft aufgebrauchte? Dieses werden nur die Künstler behaupten, denen es selbst an einem gewissen Grad der Stärke des Geistes fehlet. Nur diese werden allemal einen aufbrennenden Achilles einem kalten Regulus vorziehen. Freylich ist es sehr viel leichter jenen, als diesen, nach seinem Charakter reden und handeln zu lassen. Der leidenschaftliche Zustand ist dem Menschen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Wirkung der Vernunft ist; darum wird jener dem Künstler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung und im Genuß leichter, als dieser.

Aber eben deswegen hat der Künstler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, solche schwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feinsten Kennern sich den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menschen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geistes, über die andern erhebt. Das Kalte ist der Erhabenheit eben so fähig, als das Leidenschaftliche, und rühret noch mehr, weil es seltener ist, und höhere Gemüthskräfte erfordert. Ein Beyspiel davon giebt uns der alte Horaz des

P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchst leidenschaftlichen Gelegenheit in den Mund legt *): Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyspielen des Erhabenen angeführt. Sie ist kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geistes. Und so ist der Abschied des Noah und Siphä in der Noachide **).

In Absicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar sehr oft nöthig hat, den trägen Menschen anzukreiben, seine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu oft sind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der kühlen Vernunft.

Wir empfehlen dem epischen und dem dramatischen Dichter, ein ernstliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen sie gleich selten vor, so sind sie dann von desto größerem Gewichte. Selbst die Ode, oder wenigstens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Lust hat in diesem Fach Versuche zu machen, der kann sich dazu am besten dadurch vorbereiten, daß er sich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeschines bekannt macht. Denn nirgend erscheint die Vernunft so sehr in ihrer wahren Stärke, als in diesen beyden Schulen der Philosophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieser Art glücklich zu seyn; wie leicht ist es nicht, hier matt und langweilig zu werden? Die Kunst erfordert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar selten ist diese mit der starken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauspielern ist in Ansehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu sagen. Auch da

*) S. Art. Groß, II Th. S. 445.

**) S. Art. Heroisch, II Th. S. 577.

da scheineth es, daß man auf den feurigen Ausdrük so viel Aufmerksamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergessen wird. Und doch ist dieser überall nothwendig, wo der Inhalt selbst blos Vernunft ist. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathschlagung und der Ueberlegung geschrieben sind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrücklich seyn. In der Kälte des Redners selbst liegt oft schon die Kraft der Ueberzeugung, so wie er im Gegentheil oft durch die Hitze, womit er in uns bringet, uns verdächtigt wird.

Es trifft sich so gar, daß bey sehr wichtigen Gegenständen die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruck bekommen, als der lebhafteste, feurigste Vortrag hätte bewürken können. Der Schauspieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes seine Größe. Und wie groß ist nicht das, was von dem Epiktet erzählt wird, der seinem grausamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton sagt: Ich hatte dies wol vorhergesagt, daß es so kommen würde. Es ist offenbar, daß dieses um so viel stärkern Eindruck machen muß, je kälter es gesagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Malerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenständen das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, so lange sie leben, eine innerliche Wärme haben, sondern auch Landschaften, wo die Natur in ihrer vollen Wirkksamkeit ist, erwecken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht.

Ueberhaupt wendet man gar oft die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewissen Farben schreibt man so gar ein Feuer zu, und so scheinen andre kalt. Die schönen ganzen Farben, besonders wenn sie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber den Begriff der Kälte. Also ist jedes Gemähl, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabei, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der ersten Erfindung und Zeichnung sehr viel von seinem Werthe, wie man an den Gemählten des Poussin sehen kann. Je mehr der Maler in Mischung und Zusammensetzung seiner Farben künstelt, und sie, wie die französische Kunststrichter es wol ausdrükten, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil also vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man sie voll und stark aufträgt, und wenig hinein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntniß und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meisten Maler würden ins Bunte fallen, wenn sie das warme und äußerst schöne Colorit eines Corregio nachahmen wollten *).

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Absterben nennt; die also mit der Zeit kalt werden. Dieses geschieht, wenn der Maler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt oder über einander trägt, die sich nach und nach zerstö-

N 2

*) S. Warm.

ren;

ren; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben beschweden die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

K ä m p f e r.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer herausstehenden Stein oder andern Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch ist an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Kämpfer. Gegenwärtig drückt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposte giebt, das als der Knauf der Nebenpfeiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man sehe die Figur im Artikel Bogenstellung *), wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern stehen.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Wiederlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein sehr mageres und fahles Ansehen, wie jedes geübte Auge fühlen wird, wenn es z. B. in Berlin die *) I Theil S. 427.

Fenster an dem Palast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geschmack, der in dem Gebäude herrscht, erfordert. In den einfachesten Gebäuden sind es bloße Bänder, in zierlichen aber müssen sie schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschickliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenpfeilers anzusehen sey. Daraus kann er leicht, nach Maaßgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Wandgesimse zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumphbogen des Constantinus mit höchster Beleidigung des guten Geschmacks geschehen ist.

Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geschloß, nach ganz einfacher Art gebaut ist, da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oeffnungen als Wandgesimse durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

K a r n i e s.

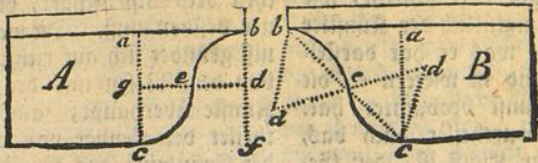
(Baukunst.)

Dieses Wort, das aus dem Lateinischen *) herkommt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es wird aber durchgehends von Tischern, und auch

*) Coronix, franz. Corniche.

auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein zu oberst an den Gesimsen ist, und eine Rinneleiste genennet wird *), ge-

braucht. Dieses Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten sie zu machen, sind hier vorgestellt.



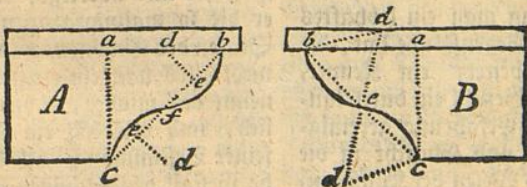
In beyden Arten ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art werden die senkrechten Linien ac und bf in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g die Viertelkreise be und ce, jener einwärts, dieser auswerts beschrieben. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte be und ce ein gleichseitiges Dreyek beschrieben, aus dessen Scheitel d, die Bogen be, und ce beschrieben werden.

Rinneleiste ist. Es wird also ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art A, wird die Linie bc in vier gleiche Theile getheilt, so daß be und ce jede der vierte Theil dieser Linie ist. Aus den Punkten e werden die Linien ed auf bc perpendicular gezogen, und so lang als be oder ce genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen bf und cf gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichseitiges Dreyek, wie die Figur zeigt, gezogen; aus dessen Scheitelpunkten d die Bogen be und ce gezogen werden.

Kehleiste.

(Baukunst.)

Ein Glied in den Gesimsen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte



Kenner.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienet in jedem Zweig der schönen Künste der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der Kenner siet zwischen dem Kün-

*) S. die Figur Art. Glied.

ler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausföhrung desselben in seiner Gewalt haben; dieser empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn er

er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glücklich oder unglücklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wiefern er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunst ist: den Geschmack des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeckt das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Übung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Übung in der Kunst.

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistens Leuten gegeben, die weitläufige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben; die aus der Manier den Meister erkennen; die die ganze Geschichte berühmter Werke besitzen; die von den mechanischen

Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen wissen. Aber alles dieses gehört noch nicht zu dem Wesentlichen der Wissenschaft, die ein Kenner besitzen muß. Die wahre Kenntniß gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schätzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schicket; er sieht kein Werk als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zweck bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher, in wiefern es seine Wirkung thun könne, oder müsse. Er kennt den Geschmack verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachsthums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn. Sein eigener Geschmack ist sicher und überlegt; darum fühlt er die so mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das seiner Bestimmung nach die erste rohe Gestalt des Schönen haben muß, deswegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechanische der Kunst erkennet er für Unvollkommenheiten, hält sie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerst

zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht. Seine Urtheile über Kunstwerke sind allemal bestimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrücken lobt oder tadelt, sondern immer die besondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen zu nennen weis.

Hier entstehen die Fragen, in wiefern der Künstler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunst urtheilen können, und wer überhaupt über den Werth eines Werks der Kunst der beste Richter sey?

Es scheint natürlich und vernünftig, daß der Künstler in jeder Absicht der beste Richter über die Werke der Kunst sey; und doch leidet dieses eine beträchtliche Einschränkung. Wer viel mit Künstlern umgegangen ist, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß sie sehr selten von gewissen Vorurtheilen frey sind, die sie zu parthenischen Richtern machen. Was Webb von den Malern beobachtet hat, kann auch von andern Künstlern angemerkt werden. „Selten, sagt er, hab ich einen Künstler getroffen, der nicht ein heimlicher Bewunderer irgend einer besondern Schule gewesen, oder sich nicht an irgend eine besondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen sie, so wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreiten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung des natürlichen Schönen. Dann ziehen auch die Schwierigkeiten, die sie in der Ausübung der Kunst finden, sie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigneliebe und etwas Eitelkeit sie verleiten, die Pinselstriche, die ihrer Manier am nächsten kommen, vorzüglich zu schätzen *).“ Es gehört so sehr viel dazu es in Ausübung der

*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. II. am Ende.

Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, daß fast das ganze Nachdenken des Künstlers dahin gezogen wird. Hat er dann nicht ein sonderbar glückliches und etwas weit reichendes Genie, so bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunst liegende, oder von der Kunst unabhängige Schöne, so wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Mensch in Beurtheilung der Dinge zuerst auf das fällt, was ihm am geläufigsten ist, so fällt auch die Aufmerksamkeit des Künstlers, in Beurtheilung der Kunstwerke, zuerst auf das, was bloß Kunst ist; und gar oft bleibt er nicht nur dabey stehen, sondern richtet auch wol seine Beurtheilung bloß auf einen einzeln Theil der Kunst. Man sieht also Maler, die den Werth eines Gemäldes bloß aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonsetzer; die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie schärfen; andre die bloß auf den schönen Gesang sehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter jedes Gedicht erheben, das wol klingend ist; andre das, was witzig ist.

Dieses sind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweisen, daß nicht jeder gute Künstler ein guter Richter über den Werth der Kunstwerke sey. Es kann ein Werk in Ansehung eines Theils der Kunst große Vollkommenheit haben, und doch sehr wenig werth seyn *). Daher kommen die einander so gerade widersprechenden Urtheile der Künstler aus verschiedenen Schulen.

Ein Werk ist zwar nie vollkommen, so lang ein wirklich geschickter Künstler Fehler darin entdeckt; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen,

U 4

*) S. Werke der Kunst.

als

als Künstler, nichts auszusagen haben. Man sieht Gesichter, die jeden Menschen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verschiedenes auszusagen ist, das doch Niemand aussetzt, als wer über Verhältnis und Colorit raffiniert hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Mensch liest, als die Dichter, die also außer der Kunst gar keinen Werth haben. So sieht man oft die Tonkünstler mit Entzücken einer Musik zuhören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundsatz annehmen, was an einem andern Orte bewiesen worden ist *), daß das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege: so können wir auch behaupten, daß der Künstler, der nicht zugleich die Kenntniß des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunstwerke sey.

Wollt ihr wissen, ob ein Werk Kunstmäßig sey, so fragt den Künstler darüber; verlangt ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzweck der Künste schätzbar sey, so fragt den Kenner: aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entscheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen soll, dieses müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage, wiefern jedermann be-rechtigt, oder tüchtig sey, über Künstler und Kunstwerke zu urtheilen, ist alt; und Cicero spricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles, der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über seine Gemälde zugestanden hat. Die Sache läßt sich auf ganz einfache Grundsätze bringen, und völlig entscheiden.

*) S. Werke der Kunst.

Wir müssen die Gründe dazu et was weit herholen, doch kann es ohne große Weitläufigkeit geschehen. Jede klare Vorstellung, auf die wir Acht geben, wirkt entweder auf unsre Empfindung, oder sie beschäff-tigt unsre Vorstellungskraft. Jenes geschieht auf eine mechanische, und meistentheils unbekannte Weise, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck von der Sache empfinden; dieses äußert sich auf zweyerley Art: entweder bestreben wir uns die Sache deutlich zu fassen, oder wir beurtheilen sie. Diese drey Wirkungen zeigen sich gar oft auf einmal, so daß wir sie nicht unterscheiden. Daher geschieht es nicht selten, daß wir von den vorkommenden Gegenständen ganz unbestimmt sprechen, und Empfindungen wie Urtheile aussprechen. Anstatt zu sagen, die Sache gefalle oder mißfalle uns, sagen wir, sie sey schön, vollkommen, gut, oder schlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wohlgefallen, oder Mißfallen, kommt gar oft nicht von der Sache selbst her, sondern entsteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung sie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erweckt. Auch dieses schreiben wir oft dem Gegenstand zu, wo es doch nur von uns selbst herkommt.

Auf diese Weise muß nothwendig in unsern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entstehen. Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leitfaden, vermittelt dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden: 1. Den unmittelbaren Eindruck des Wohlgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwirkung unsrer seits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung ent-

entsteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorstellung von dem Gegenstand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erste ist, wie schon angemerkt worden, ganz mechanisch, wie der Geschmack an Speisen: und diese Art des Eindrucks haben wir von den Sachen, indem sie sich unsrer Vorstellungskraft darstellen, es sey daß wir sie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolgt niemals, als nach einer Bestrebung die Sache zu erkennen, weil sie eine Wirkung dieser Bestrebung ist. Das Urtheil aber hat nie statt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenstand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinstimmung damit entdecken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wer über Werke des Geschmacks oder der schönen Künste der beste Richter sey, so müssen wir, den hier entwickelten Begriffen zufolge, diese Frage in drey andere zertheilen: 1. Wem soll man am meisten trauen, wenn er nach den mechanischen Eindrücken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Wessen Urtheil soll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entscheiden, ob es einen Werth hat, in Absicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer ist der zuverlässigste Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in so fern es einem gewissen Urbild oder idealen Muster entsprechen muß?

Die erste Frage wird also beantwortet: Jeder Mensch, der dem Werk gehörige Aufmerksamkeit zuwendet, und so viel Besonnenheit hat, daß er seiner eigenen Empfindungen gewiß ist, muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeständigkeit beschuldigen wollen, der

sie gewiß nicht schuldig ist: so müssen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menschen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen besondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausspruch, daß man unangenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) ist richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern sehr viel darin ab. Dieser Mensch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat sein Gefühl schon durch lange Uebung geschärft. Ihm ist nun schon angenehm, was der erste noch gar nicht fühlt; ihm ist das schon zu roh und hart, was dem ersten gerade recht ist. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deswegen, daß die Gründe der Empfindung verschieden seyen; denn ehedem urtheilte der nun feinere Kenner eben so, wie jetzt der noch ungeübte; sondern weil jeder das Angenehme nur dann empfindet, wenn er das Maas der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man also nicht fragen, wer am richtigsten urtheile, sondern wer den feinsten Geschmack habe. Der gemeine Mann, der in seinen Lustbarkeiten noch roh ist, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze und etwas grobe Lustbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte sie ehedem; jetzt aber, da er schon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze, und Lustbarkeiten, die ihn auch nicht erschüttern. Dieser hat also Recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunstrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rücksicht auf den Zuschauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn sie für rohere Zuschauer bestimmt, und die feinere, wenn sie für feinere Menschen gemacht ist. Obgleich also die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede ist, ganz mechanisch,

chanisch ist, so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget.

Sollen wir Europäer dem Asiater ein unrichtiges Gefühl zuschreiben, wenn wir seine Musik unharmonisch, grob und barbarisch finden? Keinesweges; wir müssen ihm auf sein Wort glauben, daß sie ihn ermuntere. Diese Wirkung hätte sie auch auf uns, wenn wir so ungeübt wären als er. Aber den könnten wir ausziehen, der uns mit einer Musik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft absprechen, der mit einer feinen und sehr künstlichen Symphonie ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweite Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anstrengung des Geistes deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, gesehen. Der unmittelbare Zweck der schönen Künste geht nicht auf deutliche Erkenntniß; da sie aber eine von den Ursachen des Vergnügens ist, so ist sie in so fern doch ein Gegenstand derselben. Gar oft kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der schönen Künste haben, aus dem gesuchten Uebergang von undeutlicher Erkenntniß zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatischen Dichter, der eine verwinkelte Handlung deutlich entfaltet und so zu Ende bringt, daß jede Ursache ihre natürliche Wirkung erreicht. In dem Umfang der schönen Künste giebt es häufige Schönheiten von die er Art. Also kann auch hier die

Frage aufgeworfen werden, wer diese am besten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menschen, die dieses Vergnügen nicht kennen, weil sie das Bestreben deutlich zu erkennen nie fühlen; diese würden also über diesen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man sagen, daß die verständigsten Menschen sich am meisten bestreben, überall, wo es angeht, deutlich zu sehen. Dieses Bestreben aber kommt sowol von einem dazu angebohrnen Trieb, den Menschen von viel Verstand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wissenschaften. Ob ein Werk der Kunst gut angeordnet sey, daß das Ganze einen gewissen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwinkelte Handlung sich gut entwicke; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beschreibung ordentlich und bestimmt sey; ob ein Bild, ein Gleichniß, eine Metapher von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich sey, und noch andre Fragen dieser Art, kann der Verständigste und der Philosoph am besten beantworten, wenn er sonst gleich weder Kenntniß der schönen Künste, noch einen geübten Geschmack hat.

Hingegen bleibet ein Zweig des Vergnügens aus deutlicher Erkenntniß, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in so fern er daher entsteht, bloß dem Künstler und dem Kunstrichter: das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntniß der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunst setzet eine Wissenschaft voraus, die der Kunstrichter in dem vollkommenen Werk anschauend erkennt. Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzelne Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landschaft, hat der die Theorie seiner Kunst

Kunst besitzende Maler, alle Regeln der Perspektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und sieht die Uebereinstimmung des Werks mit denselben. Gar oft ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunsttrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlt. Wo die Rede von dieser Art der Vollkommenheit ist, da sind sie die einzigen Richter.

Nun ist noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil sowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derselben betrifft. Beynahe in jedem Werke der Kunst machen die Schilderungen, oder die Darstellung gewisser in der Natur vorhandenen Dinge, das Vornehmste des Inhalts aus. Die Dichtkunst schildert Charaktere der Menschen, bildet jede Tugend und jedes Laster ab; drückt die Sprache jeder Leidenschaft und Empfindung aus; dieses thut auch die Musik, und die zeichnenden Künste bestehen ganz aus Schilderungen. Es scheint der wichtigste Theil ihrer Vollkommenheit zu seyn, daß diese Schilderungen bis zur Täuschung natürlich seyen. Wer soll nun dieses beurtheilen? Hier ist die Antwort sehr leicht: Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunst eigene Art des Ausdrucks richtig versteht. Hierzu gehört nun wieder gar keine Kenntniß der eigentlichen Kunst. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verstehen, ist es möglich zu beurtheilen, ob die Töne, die man höret, ein richtiger Ausdruck einer leidenschaftlichen Sprache seyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur sehr helle Vorstellungen von Phytionomien, von redenden Gesichtsbildungen und Stellungen hat, ist ein zuverlässiger

Richter über die Zeichnung der Figuren in dem historischen Gemälde; und so ist ein Kenner der Menschen ein guter Richter der Gedichte, wenigstens der einzeln Theile, da Menschen und menschliche Eigenschaften geschildert werden. Die besten Richter sind in diesem Stük die, in deren Köpfen das reineste Tageslicht leuchtet. Dieses ist nicht allemal der Fall der Künstler, die gar oft durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorstellungen sind die lebhaftesten, aber nicht allemal die richtigsten und deutlichsten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunst eigenen Ausdruck erfordert. Man mag noch so deutliche und so bestimmte Begriffe von allem, was zum Menschen gehört, haben: so kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man sich nicht völlig mit seiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdrucks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und so verhält es sich auch mit den übrigen Künsten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältnisse nachgedacht, und sein Auge nie an Zeichnung und Gemälden geübt hat, dem ist doch in der Sprache der zeichnenden Künste nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unsrer Vorstellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kuasterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunst erlangt wird. Demnach urtheilet der philosophische Kenner hier am besten; obgleich auch jeder Mensch von hellem Geist wol urtheilen kann.

Noch ist vielleicht die wichtigste der hier untersuchten Fragen übrig: Was wird dazu erfordert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit

menheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerst muß der Grund angegeben werden, auf den sich dieses Urtheil stützen soll; darüber ist in einem andern Artikel gesprochen worden *). Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunst auf etwas bestimmtes abzielen müsse. Seinen Zweck, das was es seyn soll, muß man aus seiner Art abnehmen können. Ist dieses geschehen, so hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen ist, und der wird es am besten beurtheilen, der sowol das Urbild, als das Werk am vollkommensten gefaßt hat; fehlt uns das Urbild, so können wir dem Werk überhaupt keine Stelle nicht anweisen. Welcher verständige Mensch würde die Frage beantworten, ob ein gewisses Instrument gut sey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen soll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekanntem Art sähen: so könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleiß und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt sey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Festigkeit habe: aber ob der Baumeister in der Anlage, und in der Einrichtung, sich als ein verständiger Mann, oder als ein leichtsinniger Kopf gezeigt habe, davon können wir gar nichts sagen. Wir wissen ja nicht, was es für ein Gebäude ist.

Es giebt gar viel Liebhaber, die diese so sehr einfache und so einleuchtende Grundsätze der Beurtheilung ganz aus den Augen setzen. Und daher kommt es, daß sie denn auf gutes Glück loben und tadeln, oder daß sie sich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wissenschaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunst zu urtheilen. Dieser Wahn macht, daß sie jedem, den

*) S. Werke der Kunst.

sie, bisweilen sehr unverbienter Weise, für einen Kenner halten, nachsprechen, und aus vollem Munde loben oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß so mancher Künstler ohne Verdienst, oder Schuld, in einem guten oder schlechten Rufe steht.

Gleichwol ist es keine schwere Sache zu wissen, was in jeder Kunst, jede Art des Werks eigentlich seyn solle. Wenn fällt es schwer zu begreifen, daß das historische Gemälde Menschen vorstellen müsse, die in einer interessanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall versammelt sind; daß des Mahlers Schuldigkeit ist, uns diese Handlung so vorzustellen, daß das, was jede der gemahlten Personen dabey empfindet, in ihrem Gesichte, in ihrer Stellung und in ihren Gebärden, richtig und lebhaft ausgedrückt werde? Hat man nun Begriffe von einer solchen Handlung; besitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenschaftlichen Mienen, Gebärden und Stellungen: so ist gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wissen, daß jedes Tonstück entweder Aeußerungen eines in Leidenschaft gesetzten Herzens durch den Gesang ausdrücken, oder unser Gemüth in gewisse Empfindungen setzen soll? Selbst die Werke der dramatischen Dichtkunst, über deren Beschaffenheit die Kunstrichter so geheimnißvoll sprechen, sind gar nicht schwer zu beurtheilen. Man darf sich nur erst sagen, daß das Schauspiel eine interessante Handlung vorstellen müsse, bey welcher wir das Verhalten der interessirten Personen so natürlich vor uns sehen, als wenn die Sache selbst vor unsern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauspieler nicht bloß für diesen Fall erdichtete, sondern würf-

würklich in diesem Handel begriffene Personen wären. Welcher Mensch von einigem Nachdenken wird sich denn scheuen sein Urtheil zu sagen, ob das Schauspiel ihm das würklich gezeigt hat, was er hat sehen wollen? Oder was für Wissenschaft gehöret dazu, zu sagen, ob die Handlung, die wir sehen, eine interessante und natürliche Handlung sey; ob dieser Mann, den man uns als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachsüchtigen Menschen beschrieben hat, würklich ein solcher sey?

Also brauchen bloße Liebhaber sich gar nicht um die Regeln der Kunst, sondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zweck der verschiedenen Arten der Kunstwerke zu bekümmern. Nach diesen Begriffen können sie ohne alle Kunsttheorie, das Wesentlichste von dem Werth solcher Werke selbst beurtheilen. Rousseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verstandes und Herzens geschriebenen Bücher, einen sehr einfachen Grundsatz angegeben, der sich leicht auf die Beurtheilung der Kunstwerke, in so fern sie zu allgemeinem Gebrauch bestimmt sind, anwenden läßt. „Ich meiner seits, läßt er jemand sagen, habe keine andre Art, das, was ich lese, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorstellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leser nicht zum Guten lenkt.“^a Mit diesem Grundsatz ist es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben so leicht würde die Beurtheilung der Kunstwerke seyn, wenn unsre Kunstrichter und die Verfasser der mannigfaltigen periodischen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Ge-

schmacks beurtheilet werden, sich angelegen seyn ließen, anstatt so viel Geheimnisvolles von den Regeln der Kunst, in einer dem gemeinen Leser unverständlichen Kunstsprache, zu sagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfsen, selbst zu urtheilen. Dieses wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunst überhaupt, und jedes Zweiges derselben besonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und so die allgemeine Kritik in ihrer wahren Einsicht darstellte, und auf populäre Kenntniss zurückführte.

Man überlasse den Künstlern und Kunstrichtern über die Geheimnisse der Kunst, und über die Regeln zu urtheilen, und halte sich an die Würkung, die ihre Werke auf verständige und nachdenkende Menschen machen. Wem ist etwas daran gelegen zu wissen, nach was für Regeln das Kleid gemacht ist, das ihm gut sitzt und commod ist; oder wie die Speise zugerichtet worden, die ihm gut schmeckt, und wol bekommt? Man bekümmere sich nur erst überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte sich ein Urtheil über die Beschaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was sie eigentlich seyn soll. Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst: so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber zuletzt ein Kenner werden. Man setze, daß bey einem noch etwas rohen Volke dramatische Schauspiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geschmak dieses Volkes für solche Schauspiele nach und nach anzubauen. Wenn dieser Kenner verständig genug ist, so wird er sich begnügen das Volk nur auf die ersten Grundbegriffe der dramatischen Kunst aufmerksam zu machen. Er wird ihm sagen, daß es die ver-

^a) Nouvelle Heloïse T. I. Let. 18.

stellen

stellten Menschen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derselben, gerade so beurtheilen soll, wie es die Menschen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor sich findet; er wird ihm blos rathen, das für schlecht und ungerecht zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch schon einigermaßen kennt, widerspricht; die erdichteten Menschen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur ist, die abgeschmackt reden und handeln, wie gar kein Mensch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug seyen; ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder schon verfeinert seyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Diese Dinge werden sich allmählig von selbst finden. Wenn der Mensch nur einmal auf dem rechten Weg des Geschmacks und des Nachdenkens ist, so geht er von selbst weiter. Aber wen man durch willkürliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverständlicher Vorschriften den Weg schwer gemacht hat, dem ist hernach sehr schwer wieder fortzuhelfen.

K i r c h e.

(Baukunst.)

Aus der Bestimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeister den Plan seiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen ist die gemeinsten öffentlichen Gebäude sind, so verdienen sie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeisters. Meistentheils sind sie zu einem doppelten Gebrauch bestimmt; zur Anhörung der geistlichen Reden, und zur Feyer gottesdienstlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Protestanten, wo das erstere die Hauptsache ist; au-

dre aber, wie die größten und prächtigsten Kirchen der römisch-katholischen Christen, sind vorzüglich zum zweyten Gebrauch bestimmt, und der erstere ist nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeister beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet sind, werden natürlicher Weise so angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Absseiten, und den Chor. Das Schiff ist der vornehmste und größte innere Platz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien steht. Die Absseiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor ist der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum ist er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über dasselbe erhoben, damit alles, was darauf vorgeht, von dem im Schiffe versammelten Volke könne gesehen werden. Die Halle ist ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz stoßen.

An der vordern Seite des Chors steht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor selbst ist nach einer eyförmigen Figur abgeründet, und hat von oben seine eigene gewölbte Decke. Beydes darum, weil der Chor der Platz ist; wo die zum Absingen der Hymnen und anderer Gesänge bestellten Sänger stehen. Darum muß der Baumeister den Chor nach den Regeln der Kunst, oder der Wissenschaft von der besten Verbreitung des Schalles, einrichten. Was in dem Chor gesungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederhall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben

Neben dem Chor sind noch ein paar besondere Abtheilungen, davon eine die Sacristey genannt wird, wo die zum Gottesdienst gehörige Geräthschaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbewahrt werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienstlichen Feyer sich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchturm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff seine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geschmack, der in einer solchen Kirche, sowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich herrschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk der Baukunst, wo der Baumeister so viel großen Geschmack nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblick muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da seyn; auch nichts schimmerndes, das nur blendet. Einfach, mit Größe verbunden, ist der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum sind einzelne, hier und da zerstreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Deckengemählde über dem Schiff, ist das Vorzüglichste. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, so müssen sie sich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile desselben ausmachen, welches allemal möglich ist. Alle einzeln Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, so gebräuchlich sie auch sind, streiten gegen den wahren Geschmack, der in einem solchen Gebäude herrschen soll.

Vielleicht ist eine einzige besondere Anmerkung hinlänglich, einem verständigen Baumeister die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es ist in Brüssel eine Kirche,

(auf den Namen derselben besinne ich mich nicht mehr,) wo an jedem Pfeiler des Schiffs die Statue eines Heiligen steht. Diese Statuen sind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude; aber zum Ganzen thun sie nicht die geringste Wirkung, weil jede für sich steht, die eine vorwärts nach dem Altar, die andre gerade vor sich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. s. f. Wie leichte wär es da gewesen, alle diese Statuen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte sie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn sie dem Volke das Beyspiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Person. Dergleichen Verzierungen dienen die Wirkung des Ganzen zu verstärken, und sind der wahren Absicht der Kunst gemäß.

Es ist sehr gewöhnlich, daß an den Abseiten der Hauptkirchen verschiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieses ist, ob es gleich durchgehends üblich ist, ein Mißbrauch, gegen dessen Fortpflanzung die Baumeister arbeiten sollten. Denn dieses hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz besondere Gelegenheiten dienende gottesdienstliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menschen kommen, können ja besondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieses wenige kann hinlänglich seyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen oder bauen lassen, zu zeigen, wie nöthig es sey, überall auf den wahren Zweck der Sachen zu sehen. Auch diesem Theile der Kunst fehlet es noch an einer wahren gründlichen Kritik, die den Baumeister in seinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkürlich verfährt, so läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die

Die protestantischen Kirchen erfordern eine andre Anordnung. Der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an dessen Stelle, am Ende des Schiffs, ein etwas erhabener Platz ist, auf dem die Diener der Religion bey Feyderung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke sichtbar sind. Auch die Absseiten sind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk versammelt ist, ehe mit dem Gottesdienst der Anfang gemacht wird. Indessen schaden die Absseiten nichts, wenn sie als Gänge gebraucht werden: nur müssen sie nicht, wie häufig geschieht, zu eben dem Gebrauch bestimmt werden, als das Schiff; denn es ist gerabezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu stellen, wo es weder den Prediger, noch die Geistlichen sehen kann, die in andern gottesdienstlichen Verrichtungen begriffen sind. Kirchen, wo diese Ungereimtheiten vorkommen, und sie sind nicht selten, beweisen, wie wenig man auch in einem so wichtigen Gebrauch der Baukunst, nach Grundsätzen verfährt.

Das Wichtigste bey Anordnung einer protestantischen Kirche ist eine solche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne gesehen und auch verstanden werde. Dazu ist nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteste. Ein nicht allzulängliches Viereck geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, sondern an einer schmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung ist es, die ich irgendwo gesehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstisches und Taufsteines, eine Art einer sogenannten Emporkirche steht, an deren Mitte die Kanzel ist.

Um in solchen Kirchen den Platz ins engere zusammen zu ziehen, wird oft über die Absseiten eine offene Gallerie herumgeführt, die man Em-

portkirchen nennt, weil der Platz, da das Volk sitzt, empor gehoben ist. Dieses ist überall nöthig, wo die Versammlung sehr zahlreich ist, und der Zuhörer über tausend sind. Denn ein Schiff diese zu fassen, würde schon zu groß seyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verstanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen bestimmt sind, erfordern inwendig eben keine Pracht, wenigstens keinen Reichthum; denn dieser würde nur die Aufmerksamkeit stören. Also kann man sich hier mit edler Einfalt, und mit den schlechterdings wesentlichen Verzierungen der Baukunst begnügen. Aber diese Kirchen müssen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieses die Zuhörer, die den Prediger im Gesichte haben müssen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet seyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anstand haben, daß kein Mensch von Geschmack sich an irgend etwas stoße. Weiß sollten Decken und Wände nicht gelassen werden, weil sie blenden; eine sanfte grünliche oder röthliche Farbe schicket sich besser. Ueberall aber müßte auf die höchste Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit gesehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den ersten Anblick Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuser; weit mehr glattes, als buntes; wenigstens ein schönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verschnörkeltes Hauptportal. Die Thürme, wenn sie nur gute Verhältnisse haben, geben den Kirchen ein schönes Ansehen; weit mehr aber eine Cupel. Die sehr hohen und schmalen, wie Nadeln gespitzten Thürme sind Einfälle eines schlechten arabischen

sehen Geschmacks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, stehen am besten.

Schon die Griechen hielten in den schönsten Zeiten der Baukunst, die ionische Ordnung für die schicklichste zu den Tempeln ihrer Götter *), und sie ist es auch für unsre Kirchen. Wir wollen die dorische Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeister die ungeraimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieses nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnschädeln von Opferthieren zu verzieren. Was sich für einen heidnischen Tempel schikte, kann darum nicht an einer Kirche stehen.

Billig sollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze gesetzt seyn. Nur die Klosterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöstern müssen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnißplätze zu machen, ist ein Mißbrauch, über den schon lange geschrien wird. Zu Monumenten für Verstorbene könnten sie noch dienen, nur nicht zum Begräbniß selbst.

Die größte, schönste und prächtigste Kirche der Welt ist wol die Peterkirche in Rom, und nach dieser die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunst, die jemals unternommen worden. Der Jesuit Bonanni hat eine eigene Geschichte der Peterkirche geschrieben **). Um denjenigen Lesern, die selbst nicht an die Quellen der Kunstnachrichten kommen können, einigen Begriff von diesem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an:

Das Ganze dieses erstaunlichen Werks besteht aus der Kirche selbst, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang,

*) S. Ionisch.

***) *Historia templi Vaticani, Romae* 1700. Fol.

Dritter Theil.

und 180 breit ist. Diesen Vorhof schließen zwey bedeckte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen stehen. Das Dach über die beyden Säulengänge ist flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, besetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegenüber, steht der berühmte Obeliscus des Sesostris, den ehemals der Kaiser Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabst Sixtus V. durch den berühmten Baumeister Fontana in diesen Vorhof hat setzen lassen *). Dieser Obelisk ist von Granit aus einem Stück, 80 Fuß hoch, ohne das Postament, das an sich 32 Fuß hoch ist a).

Die Kirche selbst ist ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauern mit eingerechnet, beträgt 970 römische Palmen, oder 666 $\frac{2}{3}$ pariser Fuß. Die Breite des Gewölbes über das Schiff ist 123 Palmen; und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauern 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt sich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeister della Porta und Fontana ausgeführt worden. Am Haupteingange ist eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen ist.

Den Anfang zu diesem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeister Bramante. Nachher haben die größten Meister der Kunst, M. Angelo, Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini u. a. ihre Kunst daran gezeigt. Fontana, der ein eigenes Werk über diese Kirche geschrieben hat, schätzet, daß es

zu

*) Die Beschreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man bey Plinius, *Hist. Nat. L. XVI. c. 40.* lesen.

a) S. Erklärung einer ägyptischen Obeliskule zu Rom . . . Berl. 1768. 8.

B

zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemälden, Statuen und Denkmälern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zuletzt an die Cupel, 215 Fuß hoch; und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß *).



Von der Kirchenbaukunst überhaupt handeln: Das 5te Buch der *Architettura di Bast. Serlio*, Par. 1547. f. — Das vierte Buch der *Arch. di And. Palladio* . . . Ven. 1570. fol. 1769. f. — Das 6te und 7te Kap. des dritten Bandes von *J. F. Blondels Cours d'Architect.* S. 298 u. f. — *Elevation du Portail, coupe et profil et plan d'une Eglise paroissiale*, p. C. Dupuis f. 4 Bl. — *Eglises et Autels*, p. Neuforge, f. 6 Bl. — *Aigle ou Lutrín pour un Choeur d'Eglise*, p. de la Fosse, f. 4 Bl. — *Plan et Elevar. d'un Choeur d'Egl.* p. Corneille, f. 4 Bl. — *Nouv. Dessains d'autels et de baldaquins*, p. Pineau, f. 4 Bl. — *Div. Dessains pour tabernacles, autels, epitaphes*, p. Rudolph, f. 6 Bl. — Ueber Kirchenbaukunst, von G. N. Fischer, im 4ten St. des 1ten Bds. S. 169 der Monatschrift der Berl. Akademie der Künste. — *Neu Begonnene Orgelverkleidung und unterschiedliche Wandkanzeln*, von J. F. Schübler, f. 6 Bl. — *Grabsteine*, von Ebenl. fol. 6 Bl. — *Altäre*, von J. N. Fäsch, f. 6 Bl. — —

*) *S. Description de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guil. Dugdale et de Chrst. Wren.* — Auch ist noch *An historical description of S. Paul's Cathedral*, Lond. 1767. 12. erschienen.

Von der Geschichte der Kirchenbaukunst handeln: *Hist. des Temples des Payens, des Juifs et des Chrétiens*, p. l'Abbé Ballet, Par. 1760. 12. — *Hist. de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs temples depuis Constantin le grand jusqu'à présent*, p. Mr. le Roi, Par. 1764. 8. Deutsch, bey des Abt Laugier Neuen Ann. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. — *Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza* . . . dal C. Enea Arnaldi, Vic. 1767. 4. mit Kupf. — *Temples anc. et mod. ou Observat. histor. et crit. sur les monumens d'Architect. Grecque et Gothique*, p. Mr. L. M. Lond. 1774. 8. mit K. — *Histor. architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen*, von A. Hirt, im 1ten St. von Italien und Deutschland, eine Zeitschrift, Berl. 1789. 8. —

Nachrichten und Abbildungen von Tempeln und Kirchen geben die, bey dem *Art. Bauart*, S. 302. b. 308. b. 310. b. u. a. m. angezeigten Schriften und Blätter, wozu noch, im Ganzen, gehören: *Antichità e Pregi delle Chiese Guastallese* . . . del Padre Iren. Affo, Parm. 1774. 4. — *Prospecte und Grundriß der Kirche von St. Genevieve*, 4. 8 Bl. — —

Kirchenmusik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsetzer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernehme, die Materie von der mannichfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grund aus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdecken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches als unschicklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichsten Formen der Kirchenmusik einschränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerst kommt der Choral in Betrachtung, oder das Absingen geistlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verschiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder ursprünglich einstimmig, und die Gemeindegang sie im Unisonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein solcher Gesang klingen, da viele Stimmen beständig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieses Gesanges durch die Orgeln etwas zu verbessern gesucht, wiewol es nicht hinlänglich ist. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Gesang vierstimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten ist. Die ursprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal festgesetzte Gesang genannt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertigt werden.

Daher geschieht es noch jetzt, daß in den meisten Kirchen von der Gemeinde nur die ursprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus gesungen wird, da die andern Stimmen unter einen besonders dazu bestellten

Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Conceptor, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekanten Cantus Firmus; nach seinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertigt. Und hieraus läßt sich auch verstehen, was die Lehrer der Musik damit sagen wollen, wenn sie in der Anweisung zum Satz vorschreiben, daß der Cantus Firmus bald in diese, bald in eine andre Stimme soll verlegt werden. Von diesem unverzierten und schlechten Choral ist in einem besondern Artikel gesprochen worden *).

Man hat hernach diesen Choral nicht nur noch mehrstimmig gemacht, sondern ihm noch verschiedene andere Formen gegeben, und einige Stimmen davon verschiedentlich ausgeziert: daher der sogenannte figurirte Gesang entstanden ist, von dem gegenwärtig so viel Mißbrauch gemacht wird, daß man oft sich bey der Kirchenmusik besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey.

Der figurirte Kirchengesang hat nach Verschiedenheit der Gelegenheiten mancherley Gestalt angenommen. Der Choralgesang selbst wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beygehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart gesetzt sind, begleitet wird. Diese Art kann von großer Wirkung seyn, wenn der Conceptor sich nur keine Ausschweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruck sieht. Sie schicket sich auch nicht zu jedem Inhalt des Gesanges, sondern nur da, wo natürlicher Weise eine Menge Menschen zugleich verschiedentliche Empfindungen äußern können. Es würde höchst ungereimt seyn, stille

B 2

Empfin-

*) S. Choral.

Empfindungen der Andacht auf solche Weise setzen zu wollen.

Um den Gesang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterstützen, wurden auch Instrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Bass, und die Posauern um einige Singestimmen zu verstärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrige Instrumente in die begleitenden Mittelstimmen ein.

Um dem Kirchengesang mehr Mannichfaltigkeit zu geben, suchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzelne Verse nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige choralmäßig, andre durchgehends als Fugen gesetzt, und denn verschiedentlich von ausfüllenden Instrumentstimmen begleitet wurden. Auf diese Art werden bisweilen Psalmen und Hymnen gesetzt. Dabey hat nun der Tonsetzer vorzüglich darauf zu achten, daß diese Abwechslungen nicht willkürlich seyen, sondern sich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus so gemacht seyn, daß einige Verse desselben am besten nach Art eines Chors, andre als eine rauschende Fuge, und noch andre nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, gesungen werden. Dieses muß der Tonsetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die schicklichste Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer solchen Musik macht, den Inhalt zu diesen Abwechslungen einrichten.

In der römischcatholischen Kirche hat die Kirchenmusik ihre bestimmten und festgesetzten Formen, die unverändert beygehalten werden; bey den Protestanten aber haben Dichter und Tonsetzer sich neue Formen erlaubt, und sind nicht allemal glücklich

babey gewesen. Mit der Einführung geistlicher Cantaten haben sich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweifende Geschmak der Opernmusik hereingekommen. In einigen protestantischen Kirchen Deutschlands ist man so gar auf den abgeschmackten Einfall gekommen, die Kirchenmusik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat Dratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beständig untereinander abwechseln, so daß eine Handlung von verschiedenen Personen vorgestellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geschmaks noch an vielen Orten beygehalten wird*).

Rousseau hält dafür, daß die einfachste Kirchenmusik aus den Trümmern der alten griechischen Musik entstanden sey. Es ist der Mühe wolwerth, daß wir seine Gedanken hierüber hersehen. „Der Cantus Firmus, sagt er, so wie er gegenwärtig noch vorhanden ist, ist ein, zwar sehr verstellter, aber höchstschätzbarer Ueberrest der alten griechischen Musik, welche selbst von den Barbaren, in deren Hände sie gefallen ist, ihrer ursprünglichen Schönheit nicht ganz beraubt worden ist. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr einen großen Vorzug über die weibische, theatralische oder elende und platte Musik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernsthaftigkeit, noch Geschmak, noch Anständigkeit, noch Ehrerbietung für den Ort, den man dadurch entheiligt, zu bemerken ist.“

„Zu der Zeit, da die Christen anfangen Kirchen zu haben, und in denselben Psalmen und andre Hymnen zu singen, hatte die Musik bereits fast allen ihren ehemaligen Nachdruck verloren. Die Christen nahmen

*) S. Dratorium.

nahmen sie, so wie sie dieselbe fanden, und beraubten sie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da sie dieselbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Prose der heiligen Bücher, oder auf eine völlig barbarische Poesie, die für die Musik noch ärger als Prose war, anwendeten. Damals verschwand einer der zwey wesentlichen Theile der Musik, und der Gesang, der igt ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeschleppt wurde, verlor mit dem rhythmischen Gang alle Kraft, die er ehemals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verse, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beygehalten wurden.“ —

„Aber dieser wesentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Priester in der römischen Kirche, so wie alles, was zum Aeußerlichen des Gottesdienstes gehört, in seinem ursprünglichen Charakter erhalten haben, höchst schätzbare Ueberbleibsel des alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonarten, so weit es möglich war, sie ohne Takt und Rhythmus, und bloß in dem diatonischen Klanggeschlecht zu erhalten. Das wahre diatonische Geschlecht hat sich nur in diesen Chorälen in seiner Reinigkeit erhalten, und die verschiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Gesang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen ist.“

„Diese Tonarten, so wie sie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen sind, haben würklich das Charakteristische, das jeder eigen ist, und die Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks so behalten, daß es jedem Kenner fühlbar ist.“

So urtheilet Rousseau von dem Geschmak der Kirchenmusik *); und an einem andern Orte **) sagt er, man müsse nicht nur alles Gefühls der Andacht, sondern alles Geschmaks beraubet seyn, um in den Kirchen die neumodische Musik dem alten Choral vorzuziehen.

Diese Gedanken eines so feinen Kenners desto richtiger zu verstehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmusik, wovon wir unsre völlig nach dem Geschmak des Theaters eingerichtete geistliche Cantaten, die man in der römischen Kirche noch nicht kennet, ausschließen, ein Gesez ist, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln †), die aber meistentheils nur auf unser diatonisches Geschlecht eingeschränkt sind, weil die andern Geschlechter, das enharmonische und chromatische, zur Zeit, da die Kirchenmusik aufgekomen ist, schon aus der Uebung gekommen waren. Also wählt der Tonsetzer für jedes besondere Stück, es sey Choral, Zuge, oder was für Gestalt es sonst habe, eine der alten Tonarten, die sich zu dem Affekt des Stücks am besten schicket, und bindet sich an den ihr vorgeschriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach diesem Geseze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, so geht auch der Gesang selbst meistentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende der so genannten galanten Musik aus der Kirche verbannet wird. Dieser Einschränkung ungeachtet, weiß ein erfahrener Tonsetzer dennoch eine große Mannichfaltigkeit von melodischen und harmonischen Sätzen in ein Stück zu bringen.

B 3

Seine

*) Diction. de Musiq. Art. *Plain chant*.**) Art. *Morett*.

†) S. Tonarten der Alten.

Seine vornehmste Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart und einer höchst einfachen Fortschreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts, welche sowol durch die Hauptstimmen selbst, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn schon durch diese allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Also müssen z. B. die Sylben, die in einem ununterbrochenen Zusammenhang, bis auf einen kleinen oder größern Ruhepunkt fortfließen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; so daß es höchstfehlerhaft seyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher schon das Gefühl der folgenden erweckt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang ist, zu nehmen.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Kirchenmusik sich vornehmlich an das diatonische Geschlecht halte. Dieses ist aber nur von dem gemeinsten Choral, den die ganze Gemeinde mitsinget, zu verstehen, wo das Einfache und das Consonirende allemal die beste Wirkung thut; besonders auch darum, weil zu solchen Chorälen allemal ein sanfter Affect sich am besten schicket. Wo aber schon ein lebhafterer oder gar heftiger Affect vorkommt, welcher den Tonsetzer veranlaßt, die Form des Chorals zu verlassen, da wird auch in dem Gesang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdrucks schon mehr erfordert, und da thun kleinere Intervalle, als die diatonischen sind, oft die beste Wirkung. Man hat deswegen bisweilen nicht nur chromatische, sondern gar enharmonische Fortschreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die sich in enharmonischen Fortschreitungen besonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo sehr starke Leidenschaft

ten auszudrücken sind, dergleichen z. B. in den Klage Liedern des Jeremias vorkommen, ihre besondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmusik, von welcher Form sie sonst sey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß: so hat der Tonsetzer sich aller Künsteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die bloß die Kunst des Sängers anzeigen, ferner aller geschwinden Passagen, und alles dessen, was den Ausdruck der Empfindung mehr ausschweifend macht als verstärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachschallen, und durch eine schnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deswegen sind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, besonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfordert die Kirchenmusik nicht nur einen sehr starken Harmonisten, sondern auch zugleich einen Mann von starker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder bloß ein unordentliches Geräusch, ohne bestimmten Ausdruck, oder eine Vermischung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernsthaften Empfindungen der Andacht einnehme.



Von dem eigentlichen Kirchengesange handeln: De vero modo psallendi, von Mich. de Muris Galliculus, aus dem 1sten oder dem Anfange des 16ten Jahrh. — Le droit chemin de la Musique, ou la manière de chanter les Pseaumes . . . p. L. Bourgeon, Lyon 1550. 4. — A short introduction into the science of Musicke, made for such as are desirous to have the Knowledge thereof for the singing of Psalms, Lond

Lond. 1564. 1577. 8. — Im 2ten Buch von Reg. Gutmanns Cyclopaed. Paracelsica Christiana, Br. 1585. 4. kommt mancherley über himmlische und geistliche Singkunst vor. — De concentibus musicis, quos Chorales appellamus, scr. Mart. Cromerus († 1589.) — Les Tons, ou Disc. sur les Modes de Musique et les Tons de l'Eglise, et la distinction entre eux, p. Pierre Maillart, Tournay 1610. 4. — Christb. Schlepners Tröbliche Creuz-Musica der Christen, Nürnberg. 1620. 8. — De ecclesiastica Hymnodia, scr. Anacl. Siccus, Antv. 1633. 8. — De recta psallendi ratione, Auct. Jac. Eveillon, Flex. 1646. 4. — Lieder-Verachtungen von Heinr. Müller († 1675.) — Geistliche Singkunst von Joh. Olearius, Leipz. 1671. 8. — De Hymnis Eccl. veter. Dissert. Conr. Sam. Schurzfleisch, Vitteb. 1685. 4. — De vet. recentisque Eccl. Hymno: Te Deum Jaudamus, Dissert. Willh. Ern. Tentzelii, Vit. 1686. 4. — De precib. publicis, Psalmorum cantu, nec non sacror. ord. Auct. Ioa. And. Quenstedt, Witt. 1686. 4. — C. L. Rango Sendschreiben von der Musica, alten und neuen Liedern, Greifsw. 1694. 4. — Disquisitio de Cantu a D. Ambrosiano in Mediol. Eccles. introducto, a Eustac. a S. Ubaldo, Mediol. 1695. — Cithara Lutheri, oder catechetische Liederpredigten, von Aug. Pfeiffer († 1698.) — De cantibus Angelicis, Progr. inaugur. Christ. Wildvogelii, Ien. (1699) 4. — In einer lat. Einladungsschrift zur Feyer des Weihnachtsfestes von Joh. Burch. Majus, Kil. 1702. 4. werden einige neuere Kirchengesänge kritisch untersucht. — Dissertat. Fridericiana de Hymno: Erhalt uns Herr bey deinem Wort, Auct. Ioa. Frid. Meyer, Kilon. 1707. 4. — Dissertat. de hymnor. lat. eccles. collectionibus . . . ex Mfr. Frid. Lindenborgii ed. Pet. Zornius, Kil. 1709. 4. — Erbauliche Liederpredigten . . . von Joh. Avenarius, Iest. 1714. 8. — Einladung zu vier Weih-

nachtreden, welche zugleich in sich begreift eine Betr. und Erläuter. des Liedes: In dulci júbilo, von Christph. Aug. Heumann, Gött. 1721. 4. — Histor. Untersuchung, wer doch des alten und bekantesten Liedes: „Allein Gott in der Höh sey Ehr,“ eigentlicher Autor sey, von Joh. Vogt, Stade 1723. 4. — Evangelische Singeschule, darin diejenigen Dinge deutlich gelehrt und wiederhohlet werden, welche überhaupt allen Evangelischen Christen zur Erbauung und Besäuberung der . . . Singebandacht zu wissen nöthig und nöthig sind, von Christn. Marbach, Bresl. 1726. 8. — Dissertat. histor. philol. περί ὑμνωδῶν, s. de Auctor. Hymnor. Eccl. Sueo-Gothicae . . . Auct. Cl. O. Plantin, Upl. 1728-1730. 4. 2 St. — Ausführl. Historie und Erklärung des Heldenliedes; „Eine feste Burg ist unser Gott“ . . . Mit einer Vorv. von D. Luthers Heldenmuth und seiner Liebe zur Sing- und Dichtkunst, von Pet. Busch, Han. 1731. 8. — Dissertat. sur le plein Chant Ecclesiastique . . . in den Mem. de Trevoux v. J. 1735. S. 1666 u. f. — Evangelischer Lieder-Commentarius, vornehmlich über die alten Kirchen- und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen von Joh. Mart. Schamelius, Leipz. 1737. 8. 2 Th. Auch sind von eben diesem Verf. noch Vindiciae Cantion. S. Eccl. evangel. d. i. Theologische Rettung und Beantwort. einiger schwer scheinender Stellen der öffentlichen Kirchenges. Leipz. 1719. 8. 2 Th. vorhanden. — Allerhand Lieder-Remarquen, von Joh. Jac. Gottschalt, Leipz. 1737-1739. 8. 4 St. — Von dem Ursprunge des Gesanges und der Vorsänger, ein Progr. von Christn. Hünemann, Berl. 4. — Philosophisch musikalische Betrachtung über das göttlich Schöne der Gesangsweise in acstl. Lieder bey öffentlichen Gottesdienst, von E. Dan. Adams, Bresl. 1755. 8. — Abhandl. von Einführung des deutschen Gesanges in die evangel. luther. Kirche überhaupt, und in die Nürnbergische besonders . . . von Joh. Hart. Niederer, Nürnberg. 1759. 8. —

Beitrag zur Pieder-historie betreffend die
 Evangelischen Gesangbücher, welche bey
 Lebzeiten Luthers zum Druck befördert wor-
 den, von Dav. Gottfr. Schöber, Leipz.
 1757=1760. 8. 2 Th. — Schreiben von
 Verbesserung des Kirchengesanges, von
 S. v. Sydow, im 4ten Bde. S. 289 der
 Marpurgischen Beyträge. — Vertoog
 over het nuttig Gebruik en ontsiob-
 tend Misbruik van het Psalmgezag
 in den openbaaren Godsdienst der
 Protestanten, door Probus 1766. 4.
 — Ueber die Kirchengesänge, in A. Hil-
 ters Wöchentlichen Nachr. vom J. 1766.
 S. 237. — Etwas zur Nachr. für einige
 Hrn. Cantores, den Choralgesang betref-
 fend, ebend. vom J. 1767. S. 293. —
 Het geestelyk Psalmgezag onderfagt,
 verklaart, en te gelyk aangebonden
 tot den plicht om Gode te zingen en
 te Psalmzingen met aangenaamheid
 in't harte, door Corn. de Witt, Amst.
 1767. 8. — Het wel en Gode beha-
 gend Zingen, voorgesteld en aange-
 prezen in eene kerkelyke Redevoe-
 ring . . . door Ger. Zeilmans van
 Salu, Amst. 1774. 8. — Von dem
 Alterthume und Gebrauche des Kirchen-
 gesanges in Böhmen, von Ad. Voigt a
 Et. Germano, Prag 1775. 8. — Kir-
 kelyke Historie van het Psalm Ge-
 zag der Christenen, van de dagen
 der Apostelen tot op onzen tegen-
 woordigen tyd . . . door J. van Ipe-
 ren, Amst. 1777-1778. 8. 2 Th. —
 Von der Verbesserung und Verfeinerung
 des Kirchengesanges, die Vorrede vor J.
 G. Bierlings Choralbuch, Cassel 1789. 4.
 von J. G. Holzapfel. — De Hymnis
 et Hymnopoëis vet. et recentior. ec-
 clesiae, eine Abhandl. von Joh. Gottfr.
 Baumann, die mir nicht näher bekannt
 ist. — Vom Gebrauch der Kir-
 chengesänge: De prudentia in Can-
 tionibus eceles. adhibenda, Diss. G.
 Wallini, Vit. 1733. 4. — De odio
 Pontificior. in Hymnos Eccl. Luther.
 Auct. Ioa. G. Götzel, Lub. 1702. 4.
 Sendschr. an . . . Joh. Christoph. Osear-
 rium . . . von unterschiedenen zur Pieder-

historie dientschen Sachen, von Ehend.
 Lübeck 1709. 4. — Dissertat. histor.
 theologica de modo propagandi histo-
 riam per Carmina, Auct. Ioa. And.
 Schmid, Helmst. 1710. 4. — De
 propagat. Haeresium per cantilenas,
 Dissert. E. Sal. Cypriani, L. 1720. 8.
 — In der Eloquentia publica von Joh.
 Willh. Berger, Lipsi. 1750. 4. finden sich
 verschiedene, den Kirchengesang, beson-
 ders D. Luthers Verdienst darum, be-
 treffende Reden. — — S. übrigens den
 Art. Choral und den Art. Hymne, S.
 662. b. und 665 b. u. f.

Von der Geschichte der Kirchen-
 musik und des Kirchengesanges:
 Hieher gehören, größtentheils, die von
 dem Fürst. Abt, Martin Gerbert, her-
 ausgegebenen: *Scriptores ecclesiastici
 de Musica sacra potissimum, ex va-
 riis Italiae, Galliae, et Germaniae
 codd. mscrpts. collecti . . . Typis
 S. Blas. 1784. 4. 3 Bde.* Sie sangen
 mit dem vierten Jahrhundert an, und ge-
 hen bis ins 1ste und sind folgende:
Γεγορτινου St. Pambonis, Abb. Nitriae,
 aus dem 4ten Jahrh. (Klagen über die
 damals schon ausgeartete Kirchenmusik.)
 — *Monacho qua mente sit psallendu-
 dum, aus einem Kirchengvater des 4ten
 Jahrh. — Instituta Patrum de modo
 psallendi s. cantandi, aus den Werken
 des h. Thomas. — De laude et utili-
 tate spiritual. canticor. . . . von dem
 Bischof Nicetus zu Triar, aus dem 6ten
 Jahrh. — De Musica, von Alcuinus,
 oder Albinus, aus dem 8ten Jahrh. Han-
 delt bloß von den acht Kirchentönen, und
 scheint aus dem Werke des Cassiodorus ge-
 zogen zu seyn. — *Explanatio quid sin-
 gulae litterae in superscriptione signi-
 ficent cantilenaë, von Valbulus Notz-
 ker, einem Mönch aus dem 10ten Jahrh.*
 — Eine altdeutsche Schrift von einem
 Mönche, Labeo Notker, aus eben die-
 sem Zeitpunkte, welche von den acht Tö-
 nen, den Tetrachorden, den acht Tonar-
 ten, und den Verhältnissen der Orgel-
 pfeifen handelt. — Von den Schriften*

des Hualbus, oder Huchalbus, gehört, eigentlich nur dessen Commemoratio brevis de Tonis et Psalmis modulandis hieher. — Von den Schriften des Verno, aus dem 17ten Jahrhundert: De varia Psalmor. atque Cantuum modulatione. — Fragmenta de Musica, von dem Canonicus Gerland, aus dem 12ten Jahrh. — Scientia Artis Musicae, von Elias Salomon, aus dem 13ten Jahrh. lehrt, in 31 Kap. vorzüglich das, was den Kirchengesang betrifft. — De differentiis et generibus Cantorum, von Arnulph de St. Gilleno. — Constitutiones Capellae Pontificiae, aus dem 16ten Jahrh. in 59 Kap. — (Wegen der übrigen, in dieser Sammlung befindlichen Schriftsteller, s. den Art. Musik.) — In des Fortunatus Amalaris (837) Werke De Eccles. officiis, Col. 1568. f. Rom. 1591. f. handeln einige Kap. de Choro Cantorum, de vestim. Cantorum, de officio Lectoris et Cantoris. — Liber de correctione Antiphonarii, von Agobardus aus dem 9ten Jahrh. in dem 14ten Bd. der Bibl. Patrum, S. 323. — In der Schrift des Walafrid Strabo († 849) De Officiis divinis in dem 9ten Bd. der Bibl. Patrum handelt das 25te Kap. De Hymnis et Cantilenis eorumque incrementis. — De Cantu, seu correctione Antiphonarii, von dem H. Bernard von Clairvaux († 1153) im 2ten Bd. s. Werke, nach der Ausg. des Mabillon vom J. 1719. — In des Ermengardus Werk, contra Waldenses, abgedr. im 4ten Bde. der Bibl. Pat. handelt das 10te Kap. De cantu ecclesiastico. — Psalterium decem chordarum, Lib. III. in quibus . . . de numero Psalmor. . . . de Psalmodia, de modo et usu psallendi simul et psallentium agitur, von dem Cistercienser, Joachimo († 1201.) Ven. 1527. 4. — De Cantor. originali ratione, von Joh. Gerson († 1429) im 3ten Bde. s. Werke. — Musik: Wächlein, oder nützlicher Bericht von dem Ursprunge, Gebrauch und Erhaltung christlicher Musik, von Christph. Freicius, Lüneb. 1631

und 1643. 8. (Die Schrift besteht aus zwey Orgelpredigten des Verf. wovon die erstere, unter dem Titel: Musica Christiana . . . bereits, Peipz. 1615. 4. gedruckt wurde.) — Seelenmusik . . . von Andr. Saubertus, Nürnberg. 1624. 4. (Eine Predigt, welche ebenfalls von dem Ursprunge, der Natur und dem Gebrauche der Musik handelt.) — De Chori ecclesiast. antiquitate, necessitate et fructibus, Augt. Th. Hurrado, Col. 1655. f. — Dissertat. de Musica sacra, recitata in Acad. Basliana, von Gioy. Vat. Deni, im 1ten Th. S. 267. f. W. Flor. 1743. f. — In dem Werke des Jean de Bordenave: Des eglises cathedrales et collegiales, Par. 1643. 8. handelt ein Kap. von den Orgeln und der Musik der Chorknaben, worin brauchbare Nachrichten über die Kirchenmusik vorkommen sollen. — Mnemosynon musicum ecclesiast. Dissert. Chr. Gueinzii, Hal. 1646. 4. — Im 3ten Bde. von Joh. Heinrich Hottingers Histor. Eccl. novi Test. Hanov. 1655 u. f. 8. wird, S. 716. de augmentis Musicae Saec. XIV. factis gehandelt. — De divina Psalmodia, s. psallentis Eccl. Harmonia: Tract. histor. symb. et ascericus, Augt. Ioa. Bona, R. 1653. 8. verm. Col. 1677. 8. und in der Samml. s. W. Antv. 1677. 4. 1723. f. (Der, die Musik betreffende Inhalt besteht aus 20 Kap. mit folgenden Ueberschriften: De antiq. et excell. div. Psalmodiae; quibus de causis certae quaedam horae ad psallendas Deo laudes fuerint institutae; de varia diei ac noctis divisione; de nocturn. vigiliis; de laudibus; de prima; de tertia; de sexta; de nona; de vespers; de completorio; de offic. parvo b. virginis; de offic. defunctorum; de psalm. poenitential. et litaniis; de psalm. gradualibus; de sing. partibus div. Psalmodiae; de cantu ecclesiastico; de var. ritibus quibus utitur Eccl. Cathol. in recitandis div. officiis; de discipl. psallendi; de variis Sanct. exempl. ad div. offic. pertinentibus.)

bus.) — In Joh. Conr. Dietrichs Antiq. bibl. Giess. 1671. f. viid, S. 349 u. f. de Musica sacra gehandelt. — La Science et la Pratique du plain Chant, par un Relig. de la Congregation de St. Maur (Don Jac. le Clerc) imprimé par les soins de Don Ben. de Jumi-thac, Par. 1672. 4. — De Musica, Disputat. theol. I. M. Schoepperlini, Argent. 1673. 4. — *Dissertat. sur le Chant Gregorien*, p. Dan. Nivers, Par. 1683. 8. (Die 18 Kap. des Werkes handeln; De l'origine et de l'excellence du chant Gregorien; de l'utilité du ch. d'egl. et de ses effets; contre les Heret. et tous ceux qui blament le chant de l'Eglise; que le chant Greg. ou Romain . . . a été changé et corrompu en plusieurs parties; que le chant, Rom. même à Rome a été corrompu . . . ; de la facilité qu'il y avoit de corrompre le chant Gregor. et de la nécessité qu'il y a de le corriger; des abus qui se font glif-fés dans la manière de chanter le plein chant; des abus commis au Ch. Greg. dans plusieurs parties de l'office divin . . . ; du nombre des figures et de l'usage des caracteres du plein Chant; de la quantité des Notes; du commencement de l'office divin; des Antiennes, où il est traité à fond des 8 Tons de l'Eglise; des Pseaumes; des Capitules et des Respons; des Hymnes; des Cantiques; des autres parties de l'office divin; que le Ch. Greg. est le plus considerable de tous les Ch. eccles.) — *Dell'origine e progressi del Canto ecclesiastico*, von Franc. Cionacci, als Vorrede zu dem Dottore addotrinato des Matt. Coserati, Flor. 1682. 4. einzeln, Bol. 1685. 8. — *De Musica, ac sigillatim de ecclesiast. eoque spectantibus organis*, Auct. Casp. Calvor, Lips. 1702. 12. verm. in ebendess. Ritual. eccles. Jen. 1705. 4. (Die Schrift besteht aus 6 Kap. folgenden Inhalts: De Music. tum generat. tum sigillat. de ecclesiastica; de speciebus cant. sacrorum; de

Psalmod. ac Hymnodia; de cantu figurali; de music. instrumentali; de musicae direttore.) — *Observatio de Cleri Rom. controversia cum Cl. Germ. circa Music. eccles.* im 7ten Bd. S. 370 der Observat. Hallenf. v. J. 1703. — *Traité de l'ancienne discipline de l'Eglise dans la celebration de l'office divin*, p. Edm. Martenne, Par. 1719. 8. — Die Vorrede vor den Cantates, perits Morets etc. des H. Ami, Par. 1721. f. handelt von der Beschaffenheit der Kirchenmusik. — *De usu Music. in Eccl. Christ.* Diss. Ioa. Nic. Wilb. Schultze, Kost. 1728. 4. — *Progr. quo nimiam artis affectationem in Musica sacra a Theologis magni nominis improbari ostendit* Jord. Duvé, Nov. Rup. 1729. 4. — Die Geschichte der Kirchenmusik alter und neuer Zeiten, von Gottfr. Epbr. Scheibel, Bresl. 1738. 8. — *Traité histor. et pratique sur le Chant ecclesiastique*, p. J. le Roëuf . . . avec le Directoire qui en contient les principes et les règles . . . Par. 1739. 8. (Der erste Theil enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Quelle est la meilleure manière d'insinuer les princ. du Chant aux enfans, et combien il est utile de le leur enseigner . . . ; de l'estime que l'on a fait de tout tems au Chant ecclesiastique . . . ; des anc. Auteurs du Ch. Romain, son alliance avec le ch. gallican, les augmentat. qui y ont été faites, les alterat. de ce chant et leurs causes, nature de l'Antiphonier de Paris; variétés des Psalm. qui ont cours en France, idée des variétés sur le premier mode pour faire comprendre que par tout pais l'on convenoit de lier toujours tel commencement d'Antienne à telle terminaison psalmodique; des espèces de Chant qui paroissent emanées du Ch. Greg. ou Rom. et qui se sont faites entrées dans l'Eglise etc.; changemens que l'organifation et le Dechant ont introduit dans le Ch. Gregorien, influence de ces sciences dans le ch. Gre-

Gregorien, alteration de l'ancienne douceur du chant causée par les grosses voix et par le défaut de connoissance des langues orientales; de quelques anc. pieces de plainchant qui ont été abolies . . . et de quelques autres modulations dans le genie du ch. greg. qui n'auroient jamais du l'être; der zweyte Theil 10 Kapitel: Methode la plus simple d'enseigner la Gamme . . . ; règles pour connoître en général la nature de chaque piece de chant; des notes, ou signes avec lesquels on marque la quantité ou durée des sons; de la psalm. ou du chant des Pseaum. et Cantiques; des Antiennes; des Respons; des Hymnes; des petits Versets; de l'Invitatoire et du Pf. *Venite*; sur les *Benedicamus*, Manière de chanter les leçons de Matines et de la Messe, manière de chanter l'Épître à la Messe, manière de chanter l'Évangile etc.) — *Von dem rechten Gebrauch der Musik bey dem Gottesdienst, eine Rede von Wilh. Friedr. Kraft, in f. Geistl. Reden, Jena 1746. 8.* — *Vom rechtmäßigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Musik, von G. Jbr. Lindner, Königsb. 1747. 8.* — *Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik, im eilften Jahrb. ein Aufs. in den Braunschw. Anzeigen vom J. 1748. S. 1007 u. f. von Joh. Christph. Harenberg.* — *Chorus music. gloriam Chr. celebrans ex Pf. LXVIII. v. 26. Progr. Gotth. Conr. Goldschad, Dr. 1751. 4.* — *Della Musica del Santuario e della disciplina de suoi Cantori, del S. Santarelli, R. 1764. 4.* (Ob der versprochene zweyte Theil erschienen ist, weiß ich nicht. Einer andern Handschr. von eben diesem Verf. gedenkt Burney im 4ten B. S. 40. f. History of Music.) — *Von der Kirchenmusik, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 395.* — *Betrachtungen über die Kirchenmusik und heil. Gesänge der Rechtgläubigen und ihren Nutzen, Bresl.*

1767. 8. — *De Cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, Auct. Mart. Gerberto, Monaster. et Congr. St. Blasii in Silva nigra Abb. . . . Typ. S. Blasian. 1774. 4. 2 Vde.* (Das Werk ist in 4 Bänden abgetheilt, wovon das erste, in 4 Kap. De perenni Musicae, ac cantus a prima humani generis origine in sacris usu, ejusque ortu et progressu a prima ecclesiae aetate; quatenam primae eccles. aetate in sacris. Missae cantari consueverint; cant. ac Mus. sac. aliis in locis, partibusque officii divini; qualem habuerint esseque voluerint prima eccl. aetate S. Patres ecclesiast. cantum; das zweyte, in 2 Theilen, und 10 Kap. überhaupt, de statu et progressu Cantus eccl. Romani praesertim, med. aevo; de cantor. et eor. functionibus; de ipso cantu, qualis in eccl. fuerit med. aevo ac cantion. generibus; de solemnibus decantatione; cantus et mus. sacra med. aevo in administrat. Sacramentorum. ritusque var. praefert. in hor. canonic. decantandis; de cantu et mus. statis per annum diebus ac solemnitat. aliisque tum ordinari. cum extraordin. div. officii partibus; de libris ad officium cantumque sacra. med. aevo pertinentibus; celebres med. aevo in cantu et mus. eccles. auctor. instauratoresque; de notis mus. med. aevo, gr. et lat. quar. specim. exhibentur per singula saecula; de disciplina cantus et Mus. sacra. med. eccl. aevo; das dritte Buch, in 3 Kap. De Mus. f. concentu plur. vocum; de Mus. mensurata med. aevo inventa; de organ. aliisque instrum. music. paullatim in Eccl. inductis; das vierte Buch, in 6 Kap. Discipl. cantus ac Mus. eccles. posteriore hac aetate; usus cant. ac Music. apud Heterodoxos; de cantu et mus. recentior. Graecor. Moscor. aliarumque gentium extra Europam; ars ac institut. cant. et mus. sacrae postrema hac aetate; auctor. Mus. sacrae posterior. aetat. usque ad praesens tempus; vetu;

verus Mus. recentiori comparata.) — *Histor. and critical Essay on the Cathedral Musik*, Lond. 1783. 4. — *Abhandlung über das wahre Wesen der Kirchenmusik*, als Vorrede vor dem, von J. H. Knecht componierten 23ten Psalm, Leipz. 1783. f. — — *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* finden sich noch in den *Annal. ecclesiast. des C. Baronius*, Col. 1624. f. 12 Bde. — in den *Antiq. Lection. des Henr. Canisius* — in dem *Comment. in Tertull. de praescriptionibus* von Chrsn. Lupus (Wolf) in f. W. Ven. 1724. f. 12 B. u. a. m. — und *Nachrichten von der Kirchenmusik in einzeln Ländern*, als in *Spanien*, geben: *Henr. Flores*, im 3ten Bd. S. 360 f. *España sagrada* — in *Frankreich*, J. Mabilion, in f. *Werke De Liturgia Gallica*, Lib. III. Par. 1729. 4. — in *England*, *The Temple Musik, or an Essay concerning the method of singing the Psalms of David in the temple before the Babilonish captivity*, wherein the Musik of our Cathedrals is vindicated and supposed to be conformable not only to that of the primitive Christians but also to the practice of the Church in all preceding Ages, by Arthur Bedford, Lond. 1712. 8. — In *Schweden*: *Dissertat. histor. de Musica sacra generatim et Eccl. Sueogothicae speciatim*, Auct. Jon. Oedmann, Lund. Goth. 1745. 4. — Auch gehört noch hieher: *Joh. For. Albrechts* kurze und unparteiische Nachricht von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik in der Oberstättischen Hauptkirche B. Mariae V. zu Mühlhausen, in *Marpurgs Hist. krit. Beytr.* Bd. 5. S. 381.

Von dem Werthe und Nutzen und der Nothwendigkeit der Kirchenmusik: *Kurzer Bericht aus Gotteswort, und bewährten Kirchenhistorien*, von der Musik, daß dieselbe fleißig in den Kirchen, Schulen und Häusern getrieben und ewig soll erhalten werden, von *Jac. Paiz*, Launig 1589. 4. — *Geistliches*

musikal. Triumph = Gedächtnis, von der hochbeden und recht englischen Dorothea und großen Gottes Gabe, der Frau Musica, von *Mart. Richard*, Leipz. 1619. 4. — *Nützlichtes Tractätlein*, vom Lobe Gottes, oder der Herzerfreuenden Musica worin kürzlich und einfältig gezeigt wird, wie die Musica sammt ihrer Commodität und Nutzbarkeit einig und allein zur Ehre Gottes soll gerichtet seyn, von *Lor. Schröder*, Coppenh. 1639. 8. — *Psalmod. christ. de Music. christ. d. i. Gründliche Gewissensbelehrung was von der Christl. Musica, so wohl voc. als instrument. zu halten sey*, von *Hert. Mithob.* 1650. 8. — *Musikal. Paradoxal = Discourse*, oder ungemeyne Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gewislich braucht wird . . . von *Andr. Wertmüller*, Nuedl. 1707. 4. — *Veritophilii* (Christph. Naupach) *Deutsche Beweisgründe*, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beydes in der Kirche und außer derselben beruhet, als Anhang bey der *Niederschen Musical. Handleitung*, Hamb. 1717. 4. — *Eine Vertheidigung dieser Schrift*, mit der Aufschrift: *Abgündthigte Verantwortung der beyden Fragen*: 1) Ob das Wort *Psalmodia*, apud *Patres* qui ante *Nanzianzenum* vixere, ein bloßes Singen, oder ein Singen zu musikal. Instrumenten bedeute; 2) Ob so wohl das Spielen auf musikal. Instrumenten, als Singen, unter den ersten Christen, bey ihren geistl. Versammlungen, manchmal in Gebrauch gewesen sey, von ebendieselben, in *Matthesons Crit. Musica*, Bd. 1. S. 167. — *TraActatus de Choris Prophetar. Symphonicar. in Eccl. Dei, ea contrahens, quae ad consultationem de nunquam negligenda instaurat. cultus Dei rat. etiam in choris eccl. mus. in hac Theol. regiminis eccl. parte facere videntur*, Auct. *Gottfr. Alb. Pauli*, Rost. 1719. 4. (Der Inhalt findet sich in *Matthes. Musical. Ehrenpforte*, S. 251.) — Daß die Kirchenmusik, wenn solche wohl und christlich eingerichtet, eine Gabe Gottes sey

sey . . . eine Predigt von Bernh. v. Sanden, Königsb. 1720. 4. — Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutzutage besessen ist . . . von Gottfr. Ephr. Scheibel, Leipz. 1721. 8. (Das Werk enthält 8 Kap. Von der Musik überhaupt; von dem Endzweck der Musik, ob. von der Bewegung der Affecten; von der Kirchenmusik in specie; von der Nothwendigkeit der Kirchenmusik; daß die Kirchenmusik mit der weltlichen, in Nothigung der Affecten nichts eigenes habe; von den unterschiedenen Arten der Kirchenmusik; von der Bestellung eines Chormusici in der Kirche; von der Materie der Kirchenmusik, oder wie ein musikalischer Text aussehen soll.) — Die neu angelegte Freuden-Akademie zum lehrreichen Vorschmack unbeschreiblicher Herrlichkeit in der Beste göttlicher Macht, von Joh. Mattheson, Hamb. 1751:1753. 8. 2 Th. — Sieben Gespräche der Weisheit und Musik, sammt zwei Beylagen, als die dritte Dosis der Panacea von ebend. Hamb. 1751. 8. — Musico Theologia oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten, von Joh. Mich. Schmidt, Bayr. 1754. 8. Holl. von Jac. Willh. Lustig, Amsterd. 1757. 8. — Musica parabolica, oder parabolische Musik, d. i. Erörterung etlicher Gleichnisse und Figuren, die in der Musik, absonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der h. Schrift, den Musikverständigen gar deutlich abgemahlt werden . . . von Georg H. Neuß 1754. 8. (da der Verf. bereits im J. 1716 starb: so ist, wahrscheinlicher Weise, eine frühere Ausgabe dieser Schrift vorhanden.) — Beweis, daß eine wohlgerichtete Kirchenmusik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich sey, von Martius, 1762. 8. — De cura Principum et Magistrat. pior. in tuendo et conservando Cantu eccles. eodemque ram plano quam artificioso, Orat. Ioa. Chr. Winter, Han. 1772. 4. — The power of Musik and the particular influence of Church-Musik, a Sermon . . . by J. Rawlins, Lond. 1773. 8.

— In den Gedanken über Religion, Poesie und Musik, vor N. H. Niemevers Abraham auf Moria, Leipz. 1777. 8. wird von dem Einfluß der Musik auf Erbauung behandelt. — Dialogo dove cercafi: Se lo Studio della Musica al Religioso convenga o disconvenga, del D. Giov. Sacchi, Pis. 1786. 8. — In den freymüthigen Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten, von E. Spahler, Gotha 1788. 8. findet sich ein Kapitel von der Kirchenmusik und dem Kirchengesange. — Das Lob der Kirchenmusik, eine Rede von G. Fdr. Köhler. — Auch gehören die verschiedenen Orgel-Einweihungsreden hieher, als: das rein gestimmte Orgelwerk unsers Herzens, oder christl. Einweihungspredigt eines neu verfertigten Orgelwerkes . . . von Gust. Phil. Mühl, Nürnberg. 1709. 4. — Ein wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anregung zur Frucht des Geistes . . . von Ebrtn. Flittwell, Königsb. 1721. 4. — Die Kneiphöfische laute Orgelstimme . . . von Chrtn. Mafecovius, Königsb. 1721. 4. — Einige zur Musik gehörige poet. Gedanken, bey Gelegenheit der schönen, neuen, in der Frauentirche zu Dresden erbauten Orgel, von Theod. Christl. Reinholds, Dresden 1736. 4. — Redenvoering over de nuttigheid der Muziek en haaren invloed in den openbaren Godsdienst door Ever. Schuttrup 1755. 4. (Zur Einweihung der Orgel in Alkmaar.) — Orgelpredigt, zur Einweihung der zu Neumark erbauten neuen Orgel . . . von Gottl. Kluge, Dresd. 1756. 4. — Predigt von der weisen und treuen Hand Gottes bey der Sorgfalt der Menschen für einen Gott wohlgefälligen Gottesdienst, da die neuerbaute große Orgel zu St. Marien Gott geheiligt ward, von Ion. Hesser, Danzig 1761. 4. — Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyu . . . door Fr. Burmann, Utr. 1765. 4. — Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bey der neuen Orgel in der Almenauschen Stadtkirche . . . von Bernh. Seb. Große, Eisen. 1765. 8. — Predigt bey

ken der Einweihung der neu erbauten Orgel in der St. Moritzkirche zu Halle . . . von C. Friedr. Senff, Halle 1784. 8. — The antiquity, use and excellence of Church-Musik . . . a Sermon by G. Home, Lond. 1784. 4. — —

Ueber die Einführung der Instrumentalmusik bey dem Gottesdienst; Rel. Calliopes organ. de invento perquam ingenioso, system. miraculoso, et usu relig. Organor. musicor. . . . Auct. Ioa. Oleario, Hal. 1597. 4. — Tegengift vant Gebruyk ent Ongebruyk vant Orgel in de Kerken der vereenigde Nederlande door J. J. Calkmann, t'Graveah. 1611. 8. — In des Joh. Steph. Duranti Werke: De ritibus Eccl. cathol. Par. 1624. 8. handelt das 15te Kap. des 1ten Buches, von den Orgeln und der Zeit ihrer Einführung in die Kirche. — Orgelgebruyk in de Kerke der vereenigte Nederlande, door Const. Huygens, t'Amt. 1660. 8. (S. Matthes. Musical. Patrioten S. 21.) — Exercitatio de Music. organ. in Templis in den Exercit. des Mart. Schoetius, ltr. 1663. 4. — In dem Thesaur. Consilior. et Decision. des G. Dedeken, Jena 1671. f. 3 Vd. findet sich, Vd. 1. S. 1146. ein Judic. Facult. Theol. Vitteberg. de Organis und S. 1148 ein Judic. D. Wolfg. Franzii, De Musica in Templis. — De Usu Organor. in Templis, eine Dissert. von H. Munk, Abo 1673. 4. — Vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienst, von Erog. Arnkiel, 1683. 4. — Crit. d'un Docteur de Sorbonne sur les deux lettres de MM. Deslyons de Bragelongue touchant la Symphonie et les instrumens, qu'on a voulu introduire dans leur eglise aux Leçons de tenebres, Par. 1689. 4. — Lettere ecclesiastiche di Pomp. Sanarelli, Nap. 1692. 4. (Der neunte dieser Briefe untersucht und bejahet die Frage, ob es gut sey bey dem Gottesdienste zu singen und Musik zu haben.) — Treatise concerning the lawfulness of instrumental Musik in holy offi-

ces . . . by Henry Dodwell, Lond. 1700. 8. — Histor. philol. Sendschreiben von Orgeln, ihrem Ursprung und Gebrauch in der alten und neuen Kirche Gottes von Gottfr. Ephr. Müller, Dresd. 1748. 8. — Histor. Unters. von den Kirchenorgeln, in den Hannöverschen gel. Anzeigen vom J. 1754. S. 1275 und einzeln 1755. 8. von W. Christn. J. Christander (der Verf. handelt von der Erbaulichkeit der Musik, von der Rechtmäßigkeit der Kirchenmusik, von der dreysachen Art der musical. Instrum. im alten Testament, von der Einführung der Instrumentalmusik in der Kirche, von den Orgeln, und d. m.) — Abhandlung über die Frage: Ob die Musik bey dem Gottesdienste der Christen zu dulden oder nicht? von Joh. Lor. Albrecht, Berl. 1764. 4. — Von dem Gebrauch und Nutzen der Orgelwerke, von Joh. Mart. Better, Ansp. 1783. 8. — Auch wird noch in des Andr. Pise. Cassaldo Sacrar. Ceremoniar. Prax. und in des J. Durell Histor. Rit. eccles. die Frage von der Instrumentalmusik in den Kirchen untersucht, und, unter Einschränkungen, der Gebrauch derselben gestattet. — — Besondre Schriften wider die Kirchenmusik und Widerlegungen derselben: Rudimenta Music. de tripl. Music. specie, de modo debite solvendi divinum pensum, et de auferendis nonnullis abusibus in templo, Auct. Blas. Rossetto, Ver. 1529. 4. — Modern Church-Musik pre-accused, censured and obstructed in its performance before his Majesty . . . vindicated by the Author, M. Looke, Lond. 1666. 8. — Gestrafter Mißbrauch der Kirchenmusik . . . von Joh. Muscovius, Laub. 1694. 8. — Christ- und Vernunftmäßiges Lob der, in Gotteswort wohl gegründeten Vocal- und Instrumental-Kirchenmusik . . . von Christn. Schiff 1694. 8. (Gegen die vorgehende Schrift.) — In Christn. Verbers Unerkannten Sünden der Welt . . . Dresd. 1703. 8. 3 Vde. wird im 2ten Kap. des 1ten, Vds. von dem Mißbrauch der Kirchenmusik, und im 40ten Kap. des 2ten

zten Vds. Von dem Lieberverderben und dem hoffärtigen Singen gehandelt; hiewider schrieb G. Mos, die vertheidigte Kirchenmusik Dresd. 1703. 8. auf welches Ch. Gerber mit einem Sendschreiben an G. Mos Arnst. 1704. 8. antwortete, und dieser wieder eine Abwehndigste Fortf. der vertheidigten Kirchenmusik Dresden 1708. 8. drucken ließ, welche Gerber in der Vorrede zu den Unerkannten Wohlthaten Gottes Dresden 1711. 8. zu beantworten suchte. — Unvorgreiffliche Gedanken über die neulich eingereiffene theatralische Kirchenmusik, und von den darinnen bisher üblich gewordenen Cantaten von Joach. Meyer, Lemgo 1726. 8. gegen welche: Der neue Görtlingsche, aber viel schlechter, als die alten Sacedamonischen, urtheilende Ephorus . . . von Joh. Mattheson, Hamb. 1727. 4. gerichtet ist, und zu dessen Vertheidigung: Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine Crisi von Joach. Meyer, Lemgo 1728. 8. erschien, worauf Mart. H. Fuhrmann mit der: „Gerechten Wag: Schaal Altona 1728. 8.“ antwortete, die Meyer durch den Abgewürdigten Wagemeister 1729. 8. widerlegte. — Die Vorrede vor den Neumeisterischen Kirchenandachten, von J. Andr. Kesselring handelt von der, durch die Propheten, von Gott befohlenen Kirchenmusik, gegen welche ein Ungenannter eine kleine Schrift drucken ließ, die Kesselring in dem Zwinglius redivivus, Trf. 1744. 8. widerlegte. — Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge, von der Beschaffenheit und der Wirkung der Kirchenmusik . . . von Casp. Ruez, Tab. 1750:1753. 8. 3 St. — — Auch gehören im Ganzen diejenigen Schriften hieher, welche von der Musik im ewigen Leben handeln, als ein Werk von Willh. Melton (1520) De Musica coelesti — Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortrefliche Musik sey, von Joh. Christoph. Ammon, im 1ten St. der Regensburger Nachr. vom J. 1746 und im 3ten Vd. S. 581 der Mislerschen Bibl. — Beweis daß eine Musik im ewigen Leben

höchst unwahrscheinlich sey, gegen die vorrige Schrift, a. a. D. — Behauptung der himmlischen Musik, aus den Gründen der Vernunft, Kirchenlehre und heil. Schrift, von Joh. Mattheson, Hamb. 1747. 8. Wahrer Begriff des harmonischen Lebens: Der Panacea zweyte Doctis . . . von Ebendemselben, Hamb. 1750. 8. — —

Von den Pflichten und Rechten der Kirchenmusiker: Director Chori ad usum S. Basilicae Vatic. Auct. D. Ioa. Guidetti, Rom. 1582. 1624. 8. Verm. und verb. von Franc. Pellicciari, mit dem Titel: Direct. Chori ad usum omnium Eccles. cathedral. et collegiat. R. 1737. 4. — De obligatione assistendi et canendi in Choro, Diss. Ioa. Aegd. Trullengh, Valent. 1633. 8. — Short Directions for the performance of Cathedral Service by Edw. Low, Oxf. 1661. 8. verm. 1664. 8. — De Iuribus circa Musicos eccles. Dissert. Ioa. Ruhnau, Lips. 1688. 4. — Eine ähnl. Dissert. wird dem D. Andr. Mplius zugeschrieben. — Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in Kirchen und Schulen, in Mislers Musikal. Bibl. Vd. 3. S. 776. — Gründl. Unters. von den Rechten der Altäre Oractn, Kirchenmusik . . . von Gottf. Stevogt Jena 1732. 8. — Auch wird von diesen Rechten und Pflichten noch in Jos. Bingham's Orig. f. Antiquit. eccles. L. 1724. 4. im 7ten Kap. des 3ten Buches, so wie in Heinr. Scharbaus Observat. sacra. Th. 2. S. 219 gehandelt. — —

Kirchenmusik überhaupt, als Miffen, Motetten, Dratorien, Psalmen u. s. w. sind, unter mehrern gesetzt worden, von Corelli, Potti, Merula, Conti, Ven, Marcello, Allegri, Pergolese, Adill. Martinez, Christoph. Morales, de la Lande, Mondonville, Will. Mundy, W. Boyce (der auch a Collection of the most valuable and usefull composition for the Church-service by the severall Engl. Masters of the last two-hundred Years 1768. f. herausgab.) Händel, Zetes

Selemann, Förster, Fäsch, Pfeiffer, Graun, Hoffe, Häbler, J. H. Knecht, F. W. Kerl, Königsberger, Knecht, Kopp, Kolbe, Homilius, Agricola, Stölzel, Steinert, Zach, Kunzen und andre mehr. S. übrigens den Artikel Choral.

K l a n g.

(Musik.)

Die Betrachtung des Ursprunges und der wahren Beschaffenheit des Klanges, erklärt so manchen Punkt in der Musik, und giebt verschiedene so wichtige Folgerungen für die Kenntniß der Harmonie, daß sie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang ist ein anhaltender fester Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterschieden ist, daß dieser nur einzelne abgesetzte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend ist. Wie sich das Herunterfallen einzelner Tropfen, sie folgen schneller oder langsamer auf einander, zu dem festen Rinnen eines Wasserstrales verhält, so verhält sich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelnen Gehörtröpfchen besteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles ist. Die Naturkundiger sagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzelnen und wirklich abgesetzten Schlägen bestehe, die aber so schnell auf einander folgen, daß wir den Zwischenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, sondern sie in einen steten Ton zusammen hängen; das Ohr zeigt sich hiebei, wie das Auge in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glühende Kohle schnell wegwirft, so scheint uns der Weg, den sie nimmt, ein steter feuriger Strich, oder eine glühende Schnur zu seyn, ob wir gleich jeden Augen-

blick nur einen glühenden Punkt dieser Linie sehen.

Diese Bemerkung über die wahre Beschaffenheit des Schalles ist der Grund zur wissenschaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Besonders wissen wir daher, worin der Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen bestehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Ansehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je schneller die einzelnen Schläge, aus denen der Klang besteht, auf einander folgen, je höher scheint uns der Ton zu seyn. Es läßt sich mathematisch beweisen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abstehen, wenn die Schläge des einen noch einmal so geschwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und so kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geschwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedruckt werden.

Man hat auf diese Art gefunden, daß der tiefste in der Musik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer ist, als das sogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchste brauchbare Ton aber, oder das viergestrichene c, in gleicher Zeit 3760*). Wenn das erwähnte unterste C 30 Schläge in einer Secunde thut, so thut seine Octave 60 Schläge in derselben Zeit. Darum kann man sagen, der Unisonus verhalte sich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Also druckt das Verhältniß 1:2 die Octave aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2:3 die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Da-

*) G. Euleri Tentamen novae theoriae Musicae c. I. §. 13.

Dadurch wird nun der Ausdruck aller Intervalle durch Zahlen, so wie er durch dieses Werk überall gebraucht worden ist *), verständlich. Einige Tonlehrer drücken die Verhältnisse durch die Länge der Saiten aus. Beydes kommt auf dieselben Zahlen heraus. Denn es ist erwiesen, daß bey klingenden Saiten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Saiten erfolgt **); (wenn nämlich die Saiten sonst gleich und gleich stark gespannt sind); so daß eine noch einmal so viel Schläge thut, als eine andere, wenn diese noch einmal so lang ist. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Saiten ausdrücken; in welchem Fall dieselben Zahlen nur umgekehrt werden. Also müßte nach dieser Art das Verhältniß der Octave durch 2 : 1, der Quinte durch 3 : 2, ausgedrückt werden. Dieses sey von der Höhe und Tiefe des Klanges gesagt.

Aus der wahren Beschaffenheit des Klanges hat man auch entdeckt, woher die Reinigkeit eines Tones entsteht; man hat gefunden, daß der Ton rein ist, dessen Schläge durchaus gleich geschwind sind und sich durch Punkte vorstellen lassen, die alle gleichweit von einander abstehen, daß der unreine, unmusikalische Ton aus Schlägen besteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte, die bald weiter bald enger stünden. Auch hat man gefunden, daß dieses Unreine des Tones bey Saiten daher kommt, daß die Saiten bisweilen an einigen Stellen dicker, oder dünner sind, als an andern.

Noch wichtiger als dieses ist die Entdeckung der wahren Ursache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen

*) Man sehe besonders die Artikel Consonanz; Dissonanz; Intervall.

***) S. Artikel Monochord.

Dritter Theil.

diese wichtige Sache so genau, als möglich ist, entwickeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geschehen ist, jeden festen, aus nicht zu unterscheidenden Schlägen bestehenden Schall, einen Klang nennen wollen, so giebt es unangenehme, und zur Musik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr schnatternde, oder klappernde, als singende Töne bilden. So ist das Rasseln der Räder an einem sehr schnell gehenden Wagen. Es besteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fließen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht, ist auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Saite, einer reinen Glocke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unserm Gehörkreis liegt, ist angenehm: dessen wird kein Mensch in Abrede seyn. Da nun beydes, das Rasseln eines Rads und das Klingeln einer reinen Saite, aus schnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzeln Schlägen besteht, woher kommt es, daß dieses angenehmer ist?

Die Entdeckungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Saiten gemacht hat, haben auch die Auflösung dieser Frage an die Hand gegeben oder doch bestätigt. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Saite zu berechnen wußte, und schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Saite, einem geübten Gehör, außer dem Unisonus, oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdeckung, wozu aber blos ein feines Gehör erfordert wurde. Um dieses jedem Leser deutlich zu machen, wollen wir also setzen, man

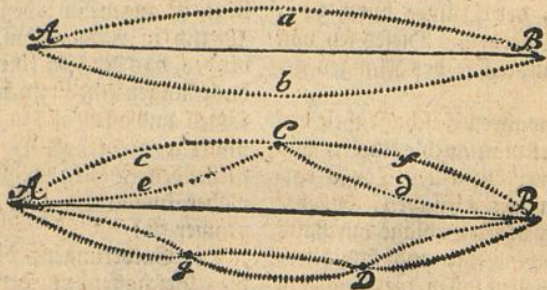
C

Schlage

schlage eine wolgespannte und reine Sayte an, die den Ton C angebt; wer nur ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt, er höre zugleich, wiewol in geringerer Stärke, die Töne c, g, c, folglich ein Gemenge, oder einen Accord verschiedener und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde. Jeder Ton ist ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu seyn.

Diesjenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematisch untersucht haben, worin der Engländer Taylor zuerst glücklich gewesen ist,

haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn sie gestrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erweckt,) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für sich, noch besondere Schwingungen machen. Einigermaßen läßt sich dieses mit Augen sehen. In dem Holfeldischen Vogenflügel *) habe ich die besondern Schwingungen der Theile der tiefsten Basssaiten gar oft und sehr deutlich gesehen. Man stelle sich, um dieses deutlich zu fassen, vor, AB sey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer ist, als unser C.



Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwinget, so daß sie wechselsweise in die Lage AaB und AbB kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie AC, CB, Ag, gD, DB, u. s. f. und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieses ist die wahre Ursache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erwecken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnismäßiger Zahl seiner Schwingungen 1 nennen wol-

len. Die Hälfte der Sayte macht ihre besondere Schwingungen, AC, AeC, CfB, CdB, in halber Zeit, und erweckt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, sechste und folgende Theile der ganzen Sayte machen, jeder wieder seine Schwingungen, und erwecken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. s. f. Man stelle sich also viel gleichgespannte und gleichdickte Sayten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen:

1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$ u. s. f.

so ist, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zusam-

*) S. Fantastren.

zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die vier oder fünf ersten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Consonanz sind diese in einem Klang enthaltene Töne auf dem Notensystem vorgestellt. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne gerade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt: erst den Einklang 1, denn die Duodecime $\frac{2}{3}$, denn die Duodecime $\frac{3}{4}$ u. s. f.

Wenn wir nun dieses voraussetzen, so läßt sich begreifen, warum der Klang der Sayten, besonders der Basssayten, etwas so volles, das Gehör so vergnügliches hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Es läßt sich aus dieser wichtigen Entdeckung ungemein viel nütliches für die Musik herleiten, wovon bereits in dem Vorhergehenden *) verschiedenes vorkommt. Ein neuerer französischer Schriftsteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Versuch gemacht, fast gar alle Grundsätze der Harmonie, des Gesanges und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen lesen wird **). Sein Versuch verdient weit mehr Beyfall, als der, den Rameau aus der noch unvollkommenen Kenntniß dieser Sache gemacht hat; wovon er, und seine meisten Landsmänner, ein gar zu unbescheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas seltsam ist es, daß unser Tonssystem einige der vorhererwähnten harmonischen Töne einzeln aus geschlossen hat, als den Ton $\frac{7}{8}$, $\frac{1}{11}$ und andre. Der erwähnte französische Schriftsteller, dringet sehr dar-

auf, daß man sie einführe, und in Deutschland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigstens den Ton $\frac{7}{8}$, der in unserm System zwischen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen *).

Ueber die Bedeutung des Wortes Klang merken wir noch an, daß der Schall, in sofern er anhaltend und wol klingend ist, mit dem Worte Klang, der Klang aber, in sofern er hoch oder tief ist, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Ansehung der Reinigkeit sagt man zwar von einer einzelnen Sayte, sie habe einen reinen Ton, (besser Klang,) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin, oder einem Clavier, sie haben einen guten Klang.



Von dem Klange, physikalisch betrachtet, handeln überhaupt: Franz Baco (In seiner Natural History, hat die 2te Centur. im 3ten Bde. s. W. S. 29. Ausg. v. 1740. f. die Ueberschrift Experiments in consort touching Musik. und die dritte: Experiments in consort touching the motion of sounds, in what lines they are circular, oblique, straight, upwards, downwards, forwards, backwards.) — Piet. Mengoli (Speculazione di Musica, Bol. 1670. 4.) — Franc. North (A philos. Essay on Musik, Lond. 1677. 4.) — Dan. Bartoli (Del Suono de' Tremori armonici e dell' udito, Tratt. IV. Rom. 1679. 1681. 4. Bol. 1680. 4. (Der erste dieser Tract. handelt, in 6 Kap. von der Aehnlichkeit der Fortpflanzung und Bewegung des Schalles mit den, durch einen Stein, verursachten Wasserwellen; der zweite, in 7 Kap. von der Aehnlichkeit der Bewegung des Klanges, mit der Bewegung des Lichtes; der dritte, in 8 Kap. von den harmonikalischen Erzitterungen

§ 2

*) S. System.

*) Man sehe die Artikel, Bass; Consonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.

***) Recherches sur la theorie de la Musique par Mr. Jamard à Paris et à Rouen 1769. 8.

rungen und Verhältnissen des Klanges, von sympathetischen Tönen, u. d. m. der vierte in 8 Kap. von der Vermischung der Klänge, von Consonanzen, von Verstärkung der Klänge im eingeschlossenen Raume u. d. m.) — **Marsch** (Discourse on Acoustik; s. Hawkins Hist. of Musik, B. IV. S. 443.) — **Der P. Ludw. Bertrand Castel** (Nouv. Exper. d'Opt. et d'Acoustique in den Mem. de Trevoux, Bd. 69. S. 1444. 1619. 1807. 2018. 2335. 2642 u. f. — Eine Lettre über diese Nouv. Exper. von Rameau, ebend. Bd. 71. S. 1691. — **J. Jacq. D'Ortous de Mairan** (Disc. sur la propagation du son dans les differens Tons qui le modifient, in den Mem. de l'Acad. des Sciences, v. J. 1737. S. 1. und Eclaircissement darüber, ebend. S. 20 u. f.) — **Joh. Mattheson** (Aristoxenii junior. Pthongologia system. oder Versuch einer mathematischen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechtern, Tonarten, Dreyklängen, und auch vom mathematischen Musikanten . . . Hamb. 1748. 8. Die fünf Abtheil. des Werkes handeln, vom Klange, von Klanggeschlechtern, von Singleitern, von Tonarten und ihren Dreyklängen, vom mathemat. Musikanten) — **J. S. Lambert** (Sur quelques Instrum. acoustiques, in den Mem. de l'Acad. des Scienc. de Berlin, v. J. 1763. S. 87) — **Urb. Nathan. Belz** (Abhandl. vom Schalle, wie er entsteht, fortgeht, ins Ohr wirkt, und wie der Empfang des Schalles, Kraft der innern Structur des Ohres hervorgebracht wird, und wie das Hören geschieht . . . Berl. 1764. 4. und in den Mem. der Berl. Acad. von eben diesem Jahre. Der Inhalt findet sich in J. N. Forkels Litterat. der Musik, S. 231 u. f.) — **Christin. L. Wünsch** (Initia novae doctrin. de natura Soni, Lips. 1776. 4. mit K.) — **Will. Sales** (Sonor. Doctrina ratiō, et experimentalis . . . Lond. 1778. 4.) — **Chrl. Ben. Funt** (De Sono et Tono, Dissert. Lips. 1779. 4.

Deutsch in dem Leipz. Magazine zur Naturkunde . . . Dessau 1781. 8.) — **Matth. Young** (An Enquiry into the principal Phaenomena of Sounds and musical Strings, Lond. 1784. 8. Das Werk besteht aus zwey Theilen, von der erste, in 4 Abschn. of the propagation of sound; of the decay of sound; of speaking trumpets, und der zweyte, in 6 Abschn. of the motion of an elastic fibre; of sympathetic tones; of secondary tones; of the acute harmonic tones; of the harp of Aeolus; of the grave harmonic tones handelt, und zur Vertheidigung der Newtonschen Lehre von den Tönen (s. dessen Princ. Lib. II. prop. 47) geschrieben ist.) — **Denis Diderot** (Principes d'Acoustique, worin erwiesen ist, daß das Vergnügen, welches die Consonanzen dem Ohr machen, bloß durch die einfachen Verhältnisse der mit einander consonirenden Töne entsteht.) — **L. Flor. For. Chladni** (Entdeckungen über die Theorie des Klanges . . . Leipz. 1787. 8. Voll neuer und gründlicher Bemerkungen.) — **Vom Klang und Ton insbesond're: Joach. Curaeus** (Libellus physic. contin. doctrinam de natura et differentiis color. sonorum etc. Viteb. 1572. 8.) — Das zehnte Buch des 2ten Vds. von Fre. de Lanis Magister naturae et artis, Brix. 1648. f. handelt de Sono. — **Joh. Boedler** (De Sono, Dissert. Argent. 1673. 4.) — **Jar. Waller** (De Sono, Dissert. Upl. 1674. 4.) — **Gab. Cramer** (Theses de Sono, Gen. 1722. 4.) — **Leonh. Euler** (De Sono, Dissert. Bas. 1727. 4.) — **Jac. Ricati** (Verae et germanae virium elasticar. leges, ex phaenom. demonstratae, bey den Commentar. de Bononiensi scientiar. Instituto, Bon. 1731. 4.) — **G. Matth. Bose** (Hypothes. Soni Perraultiana ac in eam meditatio, Disp. Lips. 1735. 4.) — **Joh. Bannieres** (Traité phys. de la lum. et des coul. des sons et des differens Tons, ums J. 1737 geschr.) — **Joh. G. Dörner**

ner (Sendschr. an S. Mislcr, die Erzeugung des Klanges und der vernehmlichen Töne anbetreffend, Bitterf. 1743. 8. vergl. mit Mislcrs Bibl. V. 3. Th. 2. S. 372.) — Narcissus Bischof zu Ferns (An introductory Essay to the doctrine of sounds, containing some proposals for the improvement of Acoustiks, in dem 14ten Vd. S. 472 der Philof. Transact.) — W. Walker (Some experiments and observat. concerning sounds, in dem 20ten Vd. S. 433 der Philof. Transact.) — D. Grandi (Of the nature and property of sounds, ebend. im 26ten Vde. S. 270.) — Franc. Hauksbee (Experiments conc. sounds, ebend. im 26ten Vde. S. 367 u. f. und im 24ten Vde. S. 1902 u. f.) — G. Christoph. Weizler (Gedanken von den Tönen, im 4ten V. S. 379 von Marpurgs Hist. krit. Venträgen.) — Dan. Christn. Burdach (De vi aeris in sono, Disp. Lips. 1767. 4.) — W. Maxwell (Essai upon Tune being an attempt to free the scale of Musik and the Tune of instruments from imperfection, Edinb. 1781. 8. mit 16 Kpfen.) — Von der Fortpflanzung und Geschwindigkeit des Tones und Klanges: Theod. Moret. (†1667. De magnitudine Soni) — Th. de Cassini (Sur la propagation du Son, in der Hist. de l'Acad. des Sciences vom J. 1738. S. 1. und Nouv. experiences . . . sur la propagation du Son in den Mem. eben dieser Academie, v. J. 1739 S. 126.) — Abt Nollet (Mem. . . sur la transmission des sons dans l'eau, in eben diesen Mem. v. J. 1743. S. 199.) — Giov. Lod. Bianconi (Von s. Due lettere di fisica, Ven. 1746. 8. handelt der eine della diversa velocità del Suono, Deutsch, in einem Auszuge, im 16ten V. S. 476 des Hamb. Magazins) — Leonh. Euler (Conjectura physic. circa propagat. soni . . . Berol. 1750. 4. und Eclaircissement plus détaillé darüber, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin v. J. 1765. S. 335.) — Joh.

Heinr. Winkler Tentamina circa soni celeritatem per aerem atmosph. Lips. 1763. 4.) — J. S. Lambert (Sur la vitesse du Son, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin, v. J. 1768. S. 70.) — Derham (Experiment. and observat. on the motion of Sound, in dem 26ten Vd. S. 2. der Philof. Transact.) — Louis de la Grange (Recherch. sur la nature et la propagation du Son, im 1ten Vd. S. 1. der Miscell. Taurinens.) — Will. Watson (Enquiry concern. the respective velocities of Electricity and sounds, im 45ten Vde. S. 59 der Philof. Transact.) — Vom Echo: Jos. Blancanus (Echometria f. Tractat. de Echo, Mad. 1653. f.) — Jac. Reichmann (De Echo, Disp. Viteb. 1655. 4.) — Mart. Schoënius (De nat. Soni et Echus, Dissert.) — Abt Hautez Seuille (Dissertat. sur la cause de l'Echo . . . Bord. 1718. 18.) — Beaufors (Conjectures sur l'Echo, um J. 1719.) — Ernst Dan. Adami (Bemühtige Ged. über den dreysachen Widershall vom Eingange des Averbachschen Steinwaldes, Siegn. 1750. 4.) — De la manière, dont se forme l'Echo, in dem 35ten Vde. S. 167. der Mem. de Trevoux. — D. Franc. Quesnet (Ein Auszug einer, von ihm verfaßten Schrift, touchant les effets extraordinaires d'un Echo findet sich im 10ten V. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris.) — Walker (The Swiftness of sounds and their reflections on Echoes, in den Philof. Transact. N. 247.) — Vom Mitklingen, oder der Sympathie der Töne: John Willis (A Letter, concerning a new musical Discovery, in dem 12ten V. S. 839 der Philof. Transact. for the Year 1677. Diese, damahls neue Entdeckung betrifft das Mitklingen gleichgestimmter Töne, welches unter der Benennung der Sympathie der Töne bekannt ist.) — Romieu (Nouv. Decouvertes des Sons harmon. graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des Instruments

strumens à vent, in der Assemblée publ. de la Soc. des Sciences de Montpellier, 1751. 8.) — **J. Bapt. Rameau** (Lettre aux Philosophes, in den Mem. de Trevoux, vom Jahre 1762. S. 465.) — Observat. sur les principes d'où Mr. Rameau fait descendre les deux accords parfaits, im Journ. des Scav. v. J. 1769. S. 112. — **Dom. Testa** (De la resonance des corps sonores, in dem 3ten Bd. S. 167. des Rec. des Pieces inter. concern. les Antiquités, les beaux Arts etc. Par. 1788. 8. aus dem Ital. übersetzt.) — Von der Bestimmung eines unwandelbaren Tones: **Denis Diderot** (Sur la determination d'un Son fixe, in der Hist. de l'Acad. des Sciences vom J. 1700. S. 131.) — **Vict. Franc. Stancarius** (De Sono fixo inveniando, s. Matthes. Forschendes Orchester S. 369. Anm. a.) — Von akustischen Phänomenen: **Mar. Mesfenne** Cogitata physico-mathem. . . . de hydraulico-pneumat. phoenom. de Musica theoret. et pract. Par. 1644. 4. — **Casp. Schott** (Mechanica hydraulico-pneumatica, Herbig. 1657. 4.) Auch kommen noch mancherley hieher gehörige musikal. Dinge in s. Curf. mathem. Herbig. 1661. Bamb. 1677. f. in s. Organ. mathem. Herbig. 1668. f. und in s. Magia univ. nat. et artis, ebend. 1676. 4. vor.) — **Althân. Kircher** (Phonurgia nova, s. Conjugium mechanico-physic. artis et naturae . . . qua universa Sonor. natura, proprietates, vires effectuumque prodigiosor. causae . . . enucleantur . . . Campid. 1673. f. mit Kupf. Deutsch, von Gaatho Carione, mit dem Titel: Neue Hall und Chonkunst . . . Nördl. 1684. f.) — **Theod. Kirchner** (Schediasma physic. de viribus mirandis Toni consoni, Viteb. 1672. 4.) — **Dan. G. Morhof** (De Scypho vitreo per certum humanae vocis sonum fracto, Dissert. Kil. 1662. 1682. 4.) — **Gottfr. Dav. Mayer** (Epistola, Censur. in Actis Lud. Lips.

Anni 1712. M. Augusti, de observat. Soni cujusdam in pariete dubii invisibilis automati discut. Lips. 1712. 4.) —

Von der mathematischen Klanglehre: **Jac. Faber** (Musica Lib. IV. demonstrata, Par. 1496. 1514. 1521. 4. Lib. VII. demonstr. 1522. 4. Der Inhalt des Werkes, in den ersten Auf. ist in J. N. Forkels Litterat. der Musik, S. 242 zu finden. Ob die letzte Auflage wirklich aus 3 Büchern mehr besteht, oder der Inhalt nur anders abgetheilt ist, weiß ich nicht mit Gewißheit zu sagen, da ich sie nicht selbst gesehen.) — **Musica speculativa**, Bas. 1508. 8. — **Piet. Mar. Bonini** (Acustic. observat. nobiliss. disciplinar. omnium Musices, Flor. 1520. 8.) — **Lud. Sogliani** (Musica theoretica, . . . in qua quam plures de harmonicis Intervallis, non prius tentatae continentur speculationes, Ven. 1529. f.) — **Willh. Postel** (Tabul. in Musc. theoret. Par. 1552. 4.) — **Job. Lippius** (1) Themata musica, Jen. 1610. 4. bestehen aus drey zu Wittenberg gehaltenen Disputationen. 2) Them. fontem omnium errantium Musicor. operantia, Ien. 1611. 4. 3) Brevicul. error. musicor. vet. et recentior. ebend. 1611. 4. 4) Synopsis Mus. novae omnino verae, atque method. universae, in omnis Sophiae praegustum *παρέργω* invent. disputatae et prop. omnibus Philomusis, Arg. 1612. 8. und in der Philos. verae ac sinc. Praepar. Erphord. 1614. 12.) — **Seint. Baryphonus** oder **Grabsstimm** (Plejades musicae, quae . . . praec. Quae, quae ad Theor. pertinent, et Melopoeiae plurimum inserviunt ex veris fundamentis mathematic. extracta, Theorem. septenis proponunt, exemplis illustrent . . . Halb. 1615. 8. verm. Magd. 1630. 8. Die erste Plejade enthält 7 musikal. Fragen, die zweyte handelt de septem num. harm. radical. per Theor. septem; die dritte enthält sepr.

sept. proport. logísticas, die vierte Conson. sept. per sept. theoremata, die fünfte Disson. sept. per sept. theoremata, die sechste de septem consonantiar. progression. in sept. consonantiar. die siebente de sept. consonantiar. ad Monochord. applicat.) — **Xen. Cartesius** (Mus. Compend. Amstel. 1618. 4. 1656. 4. Traj. ad Rh. 1650. 4. Frzß. von Nic. Jos. Poisson, Par. 1668. 4. Engl. von W. Drounker, Lond. 1655. 4. Der Verf. war der erste, welcher die große Terz unter die vollkommenen Consonanzen aufnahm. Auch von s. Briefen, Lond. 1668. 4. sind viele musikal. Innhalt.) — **Gal. Galilei** (Disc. et demonstrat. mathematiche, Fir. 1635. und im 2ten Bd. s. Opere, Bol. 1655. 4. S. 74 u. f.) — **G. Böhm** (Proposit. mathemat. musurgicæ Prag. 1650.) — **P. Gassendi** (Manuductio ad Theoriam, s. part. speculativ. Mus. im 5ten Bd. s. W. Lyon 1655. f. Die 4 Kap. dieses Aufß. handeln, De proport. universe, et quatenus ad Harm. conferunt; de consonant. earumque partibus ad suas proport. relatis; de generibus Musicae und de Tonis s. modis Cantus.) — **Jacq. de Billy** (De proport. harmonica, Par. 1658. 4.) — **Dyck Rembranz van Hierop** (Wiskonstige Musica, vertoonende de Oorfaeke van't geluyt, de redens der Zangtoonon telkonstigh uytgereeckent, ende het maken en stellen der Speeluygen . . . Amst. 1659. 8.) — **Joh. Wolf. Kentsch** (Dissert. ex Mathem. de Musica, Vit. 1661. 4.) — **Otto Gibernus** (Proposit. (3) mathem. musicae, d. i. Musikal. Aufß. aus der Mathesi demonstrat, Minden a. d. W. 1666. 4.) — **Lemmo Rossi** (Sistema musico, ovvero Musica specul. dove si spiegano i più celebri Sistemi di tutti tre generi, Perugia. f. 1669. 4.) — **Th. Salmon** (A Proposal to perform Musik in perfect and mathematical Proport. Lond. 1688. 4.) — **Jos. Sauveu**: (1) Systême gen. des

Intervalles des Sons et son applicat. à tous les Systemes et à tous les Instrum. de Musique, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1701. S. 297. 2) Applicat. des sons harm. à la compos. des Jeux d'orgues, ebend. vom Jahre 1702. S. 308. 3) Methode générale pour former le systême tempéré de Musique, et du choix de celui qu'on doit suivre, ebend. v. J. 1707. S. 203. 4) Table gen. des Systemes temp. de Musique, ebend. v. 1711. S. 309. 5) Rapport des sons de cordes d'Instrum. de Mus. aux flèches des cordes; et nouv. determination des sons fixes, ebend. v. J. 1713. S. 324. welche in denselben Principes d'Acoustique et de Musique, Par. 4. gesammelt sind. Der Verf. gebraucht zuerst das Wort Akustik, und hat durch s. Untersuchungen so wohl die physikal. als mathemat. Klanglehre, um vieles weiter gebracht.) — **Dehlev Ulvet** (In den Observat. hebdomal. Anni 1707. S. 105 findet sich ein Aufß. von ihm über die musikal. Intervallen oder über ein mathematisch-musikalisches System, welches beweist, daß der Verf. nicht viel von der Sache verstanden hat.) — **Chr. Zensfling** (Specim. de novo suo System. Musico, in dem 2ten Th. des ersten Bds. der Miscell. Berolin. S. 265, frzß. in der Hist. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1711. S. 79. Der Verf. schlug darin eine andre Benennung der Intervallen vor, und wollte die Octave in 50 Theile theilen.) — **Leonh. Euler** (1) Tentam. novae Theor. Mus. ex certiss. Harmoniae princ. dilucide expof. Petrop. 1729. 4. 1739. 4. Das Werk ist in 14 Kap. abgetheilt, welche de sono et auditu; de suavitate, et princip. Harmoniae; de Mus. in genere; de consonantiis; de consonantiar. successione; de feriebus consonantiarum; de varior. intervall. receptis appellationibus; de generibus musicis; de gen. diaton. chromatico; de aliis magis compositis gener. musicis; de consonant. in gen. diaton. chro-

chromatico; de modis et system. in gen. diat. chromatico; de rat. composit. in dato modo et systemate; de modor. et system. permutatione händeln. Eine ausführl. Anzeige findet sich im 3ten Bd. S. 61. 305 und 359 der Mißlerschen Bibl. und eine Beurtheilung in Matthesons Plus ultra. Auch gehören noch G. Andr. Sorgens Anmerkungen . . . im 4ten Jahrg. S. 269 von Hillers wöchentl. Nachrichten hierher. 2) In eben dieses Verf. Lettres à une Princesse allemande, Par. 1768. 8. 3 B. kommen verschiedene hieher gehörige Briefe vor, welche, einzeln, Deutsch, im 4ten Jahrg. S. 237 u. f. der Wöchentl. Nachricht zu finden sind.) — Rob. Smith (Harmonics or the Philosophy of musical sounds 1748. Ein Postscript dazu erschienen 1760. 8. Ein gründl. Beurtheilung des Werkes findet sich in Matthesons Plus ultra.) — Arithmetique de Musique, ou Essai qui a pour objet div. especes de calcul des intervalles; le developpement de plusieurs systemes des sons de la Musique, des experiences pour aider à discerner quel est le véritable, c'est-à-dire celui de la voix; la description de celui qu'on suppose l'être sur quelques instrumens . . . Par. 1754. 8. — Galilimard (La Theorie du Son applicable à la Musique, où l'on demontre dans une exacte precision, les rapports et tous les Intervalles diaton. et chromat. de la Gamme, Par. 1754. 8.) — Friedr. Christph. Vettinger (Die Eulersche und Freicksche Philosophie über die Musik, Neuwied 1761. 8.) — Vallotti (Della scienza teor. et prat. della moderna Musica, Pad. 1779. 4.) — Salvad. Bertezzi (Principj di Musica, Rom. 1780. 12.) — Gius. Pizzati (La Scienza de' Suoni e dell' Armonia, diretta specialmente a render ragione de' Fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima . . . Ven. 1782. f. mit 49 Kupfn. worauf die Beispiele gestochen sind.) — Franc. Gori Pannilini

von Sienna (Eine Lettera von ihm über das vorher gehende Werk findet sich im 48ten Bd. S. 3 u. f. des Giorn. de' Letterati.) — Aless. Barca (Introd. ad una nuova Teoria di Musica, Mem. prima . . . im 1ten Bd. der Saggi scient. e letterar. dell' Acad. di Padova 1786. 4. Der Aufsatz handelt in 2 Kap. dell' Armonia consonante, e delle consonanze come fenomeno, und della semplicità delle ragioni delle consonanze, come principio dell' Armonia consonante e delle consonanze.) —

Mit Rücksicht auf die Natur und den Bau der verschiedenen Instrumente, handelt vom Klange: Louis Carre (Theorie gen. du Son, sur les differens accords de la Musique et sur le Monocorde in der Hist. de l' Acad. des Sciences de Paris, v. J. 1704. und De la proportion que doivent avoir les Cylindres pour former par leurs Sons les accords de la Musique, in den Memoires eben dieser Akademie v. J. 1709. S. 47 u. f. —

Das, von H. Sulzer angeführte, französische Werk des H. Zamard (s. den Art. Harmonie, S. 478. a) ist eine weitere Entwicklung der Theorie de la Musique p. Mr. Batière, Rouen 1764. 4.

Uebrigens kommt die Lehre vom Klange, natürlicher Weise, in mehreren, von der Theorie der Musik überhaupt handelnden Werken, als in des P. M. Merisenne Harmonicor. Lib. XII. . . . Lut. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. (wo die vier ersten Bücher de natura et proprietat. sonorum; de causis sonor. f. de corporibus sonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis, ex quibus fieri solent; de sonis consonis f. Consonantiis überschrieben sind) u. a. m. vor.

Klang.

K l a n g.

(Redende Künste.)

Das menschliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Wesen zu geben, wodurch sie den äußern Sinnen empfindbar werden: eines für das Gehör, das andere für das Gesicht. Jenes ist weit kräftiger als dieses, weil das Gehör stärker empfindet, als das Auge *). Wir betrachten hier den Klang, oder Schall, blos in sofern er ein Mittel ist einzelne Begriffe, oder zusammengesetzte Vorstellungen, andern vermittelst des Gehörs mitzutheilen. Es ließe sich zeigen, daß zu diesem Behuf von unsern Sinnen keiner so tauglich sey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulassen, hier als bekannt annehmen **). Hier zeigt sich also gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in sofern sie Klang ist. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aesthetische einschränken.

Man bedenke, wie schwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir sie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich we-

*) S. Art. Gesang, II Th. S. 370.

**) Wem daran gelegen ist, alles, was hier und da von der ästhetischen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweise ich auf die Vergleichung unserer Sinne, die ich in dem vierten Abschnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende ange stellt habe. Auch wird man in Herrn Zeders Untersuchung über den Ursprung der Sprache, welche den Preis bey der Berlinischen Academie der Wissenschaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

nigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreyerley Art äußern. Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter prägt er einzelne Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesetzte Vorstellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form bringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.

Die Theorie der redenden Künste betrachtet demnach den Klang; in Absicht auf einzelne Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenschaftliche der Töne. Hier schränken wir uns auf den ersten Punkt ein; der andere ist in die Artikel Wolklang und Perioden vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des Lebendigen oder des leidenschaftlichen Ausdrucks vor.

Der Endzweck der Beredsamkeit und Dichtkunst erfordert, daß jedes einzelne Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenschaftliche sieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es schnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erstere erweckt Aufmerksamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorstellung, und das dritte den fort dauernden Besitz derselben. Hieraus läßt sich leicht bestimmen, wie die Wörter der Sprache in Ansehung des Klanges müssen beschaffen seyn, wenn sie den redenden Künsten diese drey Vortheile verschaffen sollen. Ihre erste Eigenschaft ist, daß sie laut und volltönend seyen, und mit gehöriger Stärke gleichsam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerksamkeit ihre Wirkung zu thun. Was dazu gehöre ist leicht zu sehen: viel und volltönende Selbstlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in

der Kehle, noch zu weit vor zwischen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müssen noch starke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbstlauter. Je näher überhaupt die Aussprache einzelner Worte dem Gesänge kommt, je stärker sind sie.

Die zweyte Eigenschaft der Wörter ist ein deutlicher Klang. Den haben sie, wenn die verschiedenen Sylben gut von einander abstecken, daß die einzelnen Theile eines Wortes klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Mensch, der sie zum erstenmal höret, nachsprechen, oder schreiben könnte: diese sind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenschaften, so hat es auch schon das Wichtigste in Absicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol auch in manchen Fällen das leichte Aussprechen noch von andern Eigenschaften herkommen. Der Buchstaben K hat, als ein Mittlauter, den stärksten Klang, ist auch deutlich, aber doch schwer auszusprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuschwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprache erfordere.

Dieses scheinen also die Grundsätze zu seyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum ästhetischen Gebrauch verbessert werden müssen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Despotismus des Gebrauchs unterworfen: so würde es wol der Mühe werth seyn, eigene Veranstellungen für die Verbesserung derselben, in Absicht auf den guten Klang der Wörter, zu machen. Sollte es inzwischen irgend einer deutschen Academie gelingen, Ansehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten: so könnte sie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen stiften. Aber der Gebrauch ist ein schnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müssen die

Verbesserung des Volkklanges der Sprache von Schriftstellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeigt sich die Wichtigkeit blos ergötzender und belustigender Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, wenn die Verfasser vorzügliches Gefühl für den Volkklang haben. Sie sind die besten Mittel den guten Klang der Sprache auszubreiten. So wenig Achtung sie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, so schätzbar müssen sie der Nation wegen dieses Nebennutzens seyn. Einem blos ergötzenden Schriftsteller liegt ob, mit äußerster Sorgfalt volklingend zu schreiben, weil darin sein Hauptverdienst besteht. So ist so gar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und sich dem äußerst mühsamen Geschäft, den höchsten Volkklang zu suchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch sie in einer ihrer schätzbarsten Eigenschaften gewinnt.

Hier ist, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rücksicht auf den Volkklang der Worte, die Einführung fremder, anstatt einheimischer Wörter, nicht nur erlaubt, sondern verdienstlich sey. Haben wir für gewisse nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von schlechtem Klang, und ist ihnen gar nicht aufzuhelfen, so sollte man sie, so oft es angeht, gegen fremde, volklingende vertauschen, und sie blos der gemeinen Rede überlassen. So möchte ichs, um ein Beyspiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen Fama vertauscht würde; und so könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin ist Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit seinem Beyspiel vorgegangen.

Gut würde es auch seyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geschmacks der Nation ankün-

ankün-

ankündigen, besondere Aufmerksamkeit auf den Wohlklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was sie hierüber bemerken, anzeigten. Unfre Sprache ist darin noch großer Verbesserung fähig. Man sollte darum diejenigen, die den Klang eines Wortes durch Weglassung, oder Aenderung irgend eines Buchstabens verbessern, nicht tabeln, noch sie einer Uebertretung der grammatischen Regeln beschuldigen, sondern ihnen vielmehr Dank dafür wissen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache so wol klingend gemacht, als sonst keine neuere Sprache ist. In Deutschland würde der eines kritischen Verbrechens schuldig erklärt werden, der sich unterstände mit einem deutschen Worte eine solche Veränderung vorzunehmen, als die ist, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anstatt Flamma, Flume, gesetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, so kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewissen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unfre Sprache in diesem Stück am meisten zu danken hat, sind unstreitig Klopstock und Ramler. Man hat den letztern sehr ernstlich getabelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieser Sache zu untersuchen; aber dieses kann hier gesagt werden, daß ich es für ein sehr verdienstliches Werk halten würde, wenn Herr Ramler gewisse sehr gute Gedichte, die nicht wol klingend genug sind, nach seiner Art umarbeiten, und anstatt schlechter Worte wol klingende nehmen woltte, wenn sie auch griechischer, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in seiner Sprache zu lesen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

K l a r h e i t.

(Schöne Künste.)

Wir nennen den Gegenstand unfreer Vorstellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, so bestimmt und so kenntlich fassen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenstande zu unterscheiden. Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das Besondere und seine einzelne Theile klar sind.

Die Klarheit eines Gegenstandes wirkt auf mehr als einerley Art so vortheilhaft auf die Vorstellungskraft, daß sie bey der Theorie der schönen Künste in mehreren Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenstand, der bestimmt soll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und so ist sie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen sehen soll. Denn der menschliche Geist hat einen unauslöschlichen Hang, die Sachen, auf die er einmal seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, klar zu sehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns spricht; wenn man uns etwas zeigt, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug sehen können: so werden wir dadurch in merkliche Unruhe gesetzt. Also müßte schon deswegen allein jeder Gegenstand des Geschmacks, den uns die Künste vorstellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der schönen Künste, und jeder Haupttheil, der schon für sich eine bestimmte Wirkung thun soll, muß, wo nicht wie von hellem Sonnenschein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künstler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in sofern es sich auf einmal fassen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile desselben besonders,

sonders,

sonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, ist bey allen Schönheiten einzelner Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzusehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verständliches vorstellt, darum, daß hier und da eine schöne Figur, oder eine schöne Gruppe könnte herausgeschnitten werden, für ein schönes Gemählde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künstler zu sehen, um sie zu erreichen? Was ist in einem Werk der schönen Künste Klarheit des Ganzen?

Am leichtesten ist diese Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieser Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horazische Maxime, *ut pictura poesis*, kann auf alle Künste ausgedehnt werden. Also, wenn zeigt ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unstreitig alsdenn, wenn ein verständiger Beurtheiler seinen Inhalt aus dem, was vor ihm liegt, bestimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks seinen Inhalt erzählt, das Hauptinteresse, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und sagen kann, wie er mit dem Ganzen zusammenhängt, und was er zum Ganzen würkt. Nach diesen wenigen Begriffen ist es leicht, jedes Werk in Ansehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht lesen, oder ein Drama sehen, so dürfen wir nach Vollendung desselben nur versuchen, ob wir diese Fragen beantworten können: Was für eine Handlung war dieses, wodurch veranlaßet, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen diese Wendung nahmen? Was hat dieser, und der von den

handelnden Personen, zu der Sache beygetragen? Woher entstand diese, und diese Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir sehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumständen und Hauptpersonen, wie ein helles Gemählde vor Augen: so fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Constat, so dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Aeußerungen einer bekannten Leidenschaft oder Empfindung übereinkommen; ob sie sich durch das ganze Stück allmählig verstärkt, oder ob sie bey demselben Grade der Stärke verschiedene Wendungen annimmt, wobey wir aber immer dieselbe Leidenschaft, oder Empfindungen sprechen hören. Hat dieses statt, so ist das Concert im Ganzen klar und verständlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerksamkeit eines Liebhabers, ohne hernach sagen zu können, was er vorstellt; was für Empfindungen die Personen dabey geäußert; was für Interesse sie überhaupt und jeder besonders dabey gehabt; durch was für einen Geist getrieben, sie so außerordentliche Wendungen und Gebärden gemacht haben: so laßet uns dreiste sagen, dieses Ballet sey unverständlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es ist für den Künstler äußerst wichtig, seinem Werk im Ganzen die höchste mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies keinen großen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu sagen: aber wir können nur das Vornehmste kurz anzeigen.

Der

Der Künstler untersuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf seines Werks gemacht hat, ob er nun einen genau bestimmten und klaren Begriff von demselben habe; ob die vor ihm liegenden Theile so zusammenhängen, daß das Ganze, was er vorstellen will, wirklich daraus erwächst. Will er sicherer seyn, sich in seinem Urtheile nicht zu irren: so lege er den Entwurf, so kurz gefaßt, als es möglich ist, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das, was er sieht, ihm einen hellen und wolbestimmten Begriff von dem Werke gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringste Ungewißheit bleibet, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menschen, deutlich kann angezeigt werden, so ist es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächst befeißige er sich, seinem Plan nach Maßgebung des Reichthums der Materie, die höchstmögliche Einfachheit zu geben. Die Hauptmittel hiezu sind anderswo an die Hand gegeben worden *). Denn beobachte er die Maximen der besten Anordnung und Gruppierung; insonderheit wenige große Massen, die wol zusammenhängen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe **). Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe nach Maßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, größer, nachdrücklicher, als die weniger wichtigen; die Nebensachen bezeichne er flüchtig, und nur überhaupt, daß sie mehr angezeigt, als ausgeführt seyen.

Hat der Künstler dieses beobachtet, so wird es seinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verständiger Kenner wird bestimmt fassen, was er mit dem ganzen Werk hat sagen wollen.

*) S. Einfachheit, II Th. S. 19 f.

***) S. Anordnung; Gruppe.

Unter den größern Werken der Dichtkunst hat die Aeneis den höchsten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt sich sehr leicht übersehen; und auf welche besondere Stelle dieses reichen Gemähltes man sieht, da erblickt man den Helden, entdeket den Zweck seiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach ist. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und ist nicht in so wenig große Massen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzelnen Gruppen, die keiner größern Masse untergeordnet sind, ist fast unermesslich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerschöpfliches, alles umfassendes Genie, und Virgil als einen feinen Künstler. Von unsern deutschen Epopöen hat der Meßias in diesem Stück mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat diese Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbestimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptsache sey.

In dem Trauerspiel hat Sophokles wegen der größern Einfachheit des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demosthenes mehr, als Cicero. In Gemählten sind Raphael und Corregio in diesem Stück die größten Meister, und in der Musik Händel. In der Baukunst muß man vorzüglich die Alten zu Mustern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern italienischen, als die französischen Baumeister.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch sie jedem einzeln Theile

zu geben. Der Künstler muß jeden kleineren Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er so denkt, einen hellen Ausdruck suchen. Wer sich nicht jedes Schritts, den er thut, bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, was er da zeichnet, oder sagt; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt: der läuft allemal Gefahr etwas unverständliches hinzusetzen. Nur die hellesten Köpfe können gute Künstler seyn; die sich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorstellung verweilen, um sie bestimmt und in völligen Lichte zu fassen. Jeder Mensch von einigem Genie, und ein wahrer Künstler mehr als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht seine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der sich von seinen eigenen Vorstellungen, oder Empfindungen nie Rechenschaft giebt, überläßt sich dabey dem zufälligen Genuß dessen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Mensch will wenigstens das Vornehmste davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt sich selbst, was das ist, das er sieht; wohin das zielt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entsteht die Bemühung alles klar zu sehen; er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau gefaßt hat. Scheinet sie ihm wichtig, so giebt er sich die Mühe länger dabey zu verweilen, sie von mehreren Seiten zu betrachten, sie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er sie in der höchsten Klarheit und Einfachheit gefaßt hat.

Wer so mit seinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in seiner Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie ist hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit

dem, was man im engsten Sinne Verstand und Urtheilskraft nennt, verbunden ist. Ohne langanhaltende Übung entwickeln sich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum ist die Erlernung der Wissenschaften, oder in Ermanglung dessen, ein beständiger Umgang mit den hellesten Köpfen, für den Künstler eine höchst wichtige Sache. Der Verstand ist von allen Eigenschaften der Seele unstreitig die, welche sich am langsamsten entwickelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menschen behilft sich Lebenslang mit confusen Vorstellungen.

Hat der Künstler sich selbst klarer Vorstellungen versichert, ist er sich dessen, was er zeichnen, oder auf andre Weise vorbringen will, in dem Maße bewußt, daß er sagen kann, was es eigentlich vorstellen soll, zu welcher Art der Dinge es gehört, und was er damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruck und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieses kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das bestimmteste weiß, was man sagen oder vorstellen will. Doch muß jede einzelne zusammengesetzte Vorstellung mit eben der Vorsicht behandelt werden, wie das Ganze. Man sieht Gemälde von holländischen Meistern, wo nicht nur jede Gruppe, sondern jede Figur, auch wol jeder einzelne Theil einer Figur in Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Colorit eben so vollkommen, als ein ganzes Gemälde behandelt worden. Dadurch bekommen solche Gemälde auch in den kleinsten Theilen die höchste Klarheit. So muß man auch in andern Künsten verfahren. Der Redner muß jede einzelne Periode besonders bearbeiten, so wie die ganze Rede; nur mit dem Unterschied, daß das Einzelne nicht

nicht die höchste absolute Klarheit, sondern den Grad derselben haben muß, der sich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache schicket. Nach diesen Verhältnissen muß das, was man zu sagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger besondere individuelle Begriffe ausgedrückt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrücke sind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken; und der besondern Ausdruck, der bloß auf einen einzelnen Fall zu gehen scheint, hat die höchste relative Klarheit. So hat, um nur ein Beispiel zu geben, die Aesopische Fabel, in sofern sie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrücken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten ist.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erst alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorstellung stehen soll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrücke zur Vorstellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. sagt, daß die Zeit die Trauer über einen verstorbenen Gemahl lindert, so hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrücken abgefaßt ist, sehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine sagt:

Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La difference est grande *).

Und wenn man sagt, nach einiger Zeit der Trauer haben sich die verliebten Vorstellungen von allerhand Art wieder eingefunden: so hat dieser Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrücke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieser Dichter sagt:

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

En attendant d'autres atours
Toute la bande des Amours
Revient au colombier *).

Hat der Künstler den Gedanken deutlich gefaßt, so suche er vor allen Dingen ihn in der höchsten Einfachheit zu sehen, und lasse ihm nichts, als das Wesentliche. Erst, wenn er ihn in dieser einfachen Gestalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfnis der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß diese nicht heller als die wesentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken seine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmischet; darum muß nur das Nöthigste da seyn, und alle Nebensachen müssen mehr durch allgemeine, als durch besondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdrucks, wenn nur alle wesentliche Begriffe da sind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerksamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfachheit des Gedankens, ist die Kürze des Ausdrucks die schätzbarste Eigenschaft derselben **).

Hiernächst hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzelner Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denselbigen Begriffen, in denselben Ausdruck eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entstehen. Es lassen sich darüber keine besondere Regeln geben. Wem daran gelegen ist, diesen Theil der Kunst recht zu studiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von besonderer Klarheit, den er bey großen Schriftstellern antrifft, Versuche zu machen, die Begriffe anders zu stellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig sollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

**) S. Kürze.

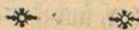
Schüler fleißig darin üben, daß sie Perioden, die etwas verworren sind, ihnen vorlegten, und sie die beste Anordnung zum klaren Ausdruck herausfinden ließen. Wo irgend ein besonderer Theil der Kunst große Uebung erfordert, so ist es dieser.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunctionen), oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben sie uns zu verstehen, ob das Nachstehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden sey, oder in was für einem andern Verhältnis es damit stehe; oder sie ermahnen uns, die Aufmerksamkeit auf etwas neues anzustrengen. In dergleichen Verbindungen ist die griechische Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die französischen Schriftsteller es in diesem Theil am weitesten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derselben den Deutschen, denen es vor kurzem in diesem Stück noch sehr gefehlt hat, bestens empfehlen. In der schweren Kunst der Rede ist kaum etwas, woran man den sehr hell und bestimmt denkenden Kopf leichter entdeckt, oder vermisst, als dieses.

Ueber die Wahl der Wörter wäre in Ansehung der Klarheit noch sehr viel zu sagen. Der eigentlichsie und bestimmteste Ausdruck ist zur Klarheit allemal der beste. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Gesicht zu bringen, sich des figurlichen Ausdrucks, oder gar der Bilder und Gleichnisse bedienen, so müssen diese im höchsten Grade bestimmt und hell seyn.

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beyntrage, ist schon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erste Muster der Klarheit angeführt werden. Für die Beredsamkeit muß Demosthenes, und in dem einfachesten Vortrag Xenophon vor allen andern studirt werden. Von unsern einheimischen Schriftstellern können wir, in Ansehung des klaren profaischen Vortrags, Wieland, Lessing und Zimmermann, als die ersten classischen Schriftsteller empfehlen.



(*) Von der Klarheit des Styles handelt ausführlich J. C. Adelung, im 4ten Kap. des 1ten Bds. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 122 der 3ten Aufl.

Kleidung.

(Zeichnende Künste. Schauspiel.)

Da in den Werken der schönen Künste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmak und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgends etwas anstößiges, oder nur unschilliches, darin vorkomme *): so muß auch überall, wo man uns Personen vor das Gesicht bringt, die Bekleidung derselben von dem Künstler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wissenschaft aus, die sowol zeichnende Künstler, als Schauspieler besitzen müssen.

Umständlich wollen wir uns hier über diesen Punkt nicht einlassen; weil ein paar allgemeine Grundsätze hinlänglich scheinen, einem verständigen Künstler über diese Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schicklich seyn.

Am

*) S. Werke der Kunst.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung absolut schön seyn könnte, einzulassen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn müsse. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweisen verschiedene Moden in denselben, die nur ein völliger Mangel des Geschmacks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorstehenden Spizen, wie vornehme Frauen in dem dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert trugen, sind doch eine absolute Ungereimtheit. Und in diesem Falle befinden sich die steifen und weit herausstehenden Halsfragen, womit an einigen Orten Magistratspersonen und Geistliche prangen; nicht weniger verschiedene feyerliche Niedertrachten des weiblichen Geschlechts, die in einigen Reichstädten und an verschiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, sondern durch neue Zusätze noch abgeschmackter gemacht worden sind. Ueberhaupt rechnen wir hieser alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches efigtes Ansehen giebt. Der Künstler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verstellen, und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfsputz, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist; die ungeheuren Fischbeinröcke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die größere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unansehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles steife und ungelentige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelen-

Dritter Theil.

fig, und zu unendlich mannichfaltigen Wendungen geschickt ist. Diese Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Personen von Geschmack, es sey daß sie sonst nach chinesischer, türkischer oder europäischer Art sich kleiden.

Man schreibt sonst den Künstlern vor, daß sie sich in ihren Vorstellungen nach dem Ueblichen, oder dem sogenannten Costume richten sollen; und es ist gut, daß sie es bis auf einen gewissen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstehenden Geschmack anzeigt, müssen sie das Uebliche verbessern *).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Künstler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zweck seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmackte getrieben werden, wie es die Schauspieler bisweilen thun. Ganz verrückte Köpfe, die man überall ins Zollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht ekelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll. Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, das ganz Alberne und Abgeschmackte an die Stelle des bloß Lächerlichen gesetzt zu sehen. Dadurch aber verfehlt man seinen Zweck ganz.

Die Schiklichkeit der Kleidung erfordert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäfte, oder die Handlung; dar-

*) S. Ueblich.

in sie begriffen sind. In der ganzen Welt ist man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen; und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König mit Krone und Zepter vorstellte, wie bisweilen von Künstlern, die außer der Kunst keinen Verstand zeigen, geschehen ist. Etwas von dieser Unschicklichkeit ist auch aus der ehemaligen Barbarey des Geschmacks hier und da in Schauspielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Personen in völlig feyerlichem Staat sieht, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden sind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauspieler sollten bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung so völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Wirkung, wie ein Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauspieler scheinen zu glauben, daß in dramatischen Stücken von einiger Würde, die Personen nie anders, als in gewissem Staat erscheinen können. In der That ist es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht sagen, daß man auf der Bühne jemand so natürlich im Bette liegen lassen, wie er es etwa in seiner Schlafkammer gewohnt ist. Aber auch die allergewöhnlichste Hauskleidung kann mit Anständigkeit und Würde verbunden seyn; wenn nur der, der diese Sachen angeht, ein Mann von Nachdenken ist und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schicklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteristisch ist. Darauf hat der Künstler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler ist oft in Verlegenheit seine Personen bestimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das

Charakteristische der Kleidung sehr zu statten. Es giebt ganze Kleider, einzelne Theile, sogar Farben des Gewandes, besondere Arten des Schmucks, die völlig charakteristisch sind, und sogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz besondere Verhältniß derselben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Diese muß der Künstler aus der alten und neuen Geschichte, und von mehreren Nationen kennen. Aber dieses schlägt schon in das Uebliche ein *).

Dem zeichnenden Künstler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über diese Materie ein aufmerksames Lesen dessen, was der Herr von Hagedorn über diese Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat **). Von der besondern Behandlung der Kleidung, und der Kunst sie gut zu setzen und zu falten, ist in einem besondern Artikel gesprochen worden †).



Von der Bekleidung in der Malerey (von der Wahl der Draperie und den Farben derselben) handeln, unter mehreren, de Piles in den Elem. de la Peint. Oeuv. Vb. 2. S. 81 u. f. — Richardson in dem Traité de la Peint. Vb. 1. S. 155 u. f. — Laitresse in dem 5ten Kap. des 3ten Buches s. großen Mahlerbuches, V. 2. S. 32 u. f. — Lomazzo, im 56ten Kap. des 6ten Buches S. 454 des Trattato dell'arte della pittura, Mil. 1585. 4. — Hagedorn, in s. Betrachtungen I. 237 u. f. — u. a. m. S. übrigens den Art. Gewänder.

Klein.

(Schöne Künste.)

Man hat in der Theorie der schönen Künste zwey Arten des Kleinen zu betrach-

*) S. Ueblich.

**) Betrachtung über die Malerey, II Buch 1 Abschn. im 16 und 17 Cap.

†) S. Gewänder.

trachten: die eine ist ihrem Zweck zuwider und verwerflich; die andre ist angenehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet sich bey Künstlern, denen es entweder an Verstand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verstandes kommen geringschätzig, jedem, auch nur halbklugen Menschen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; subtile Spitzfindigkeiten, sophistische Urtheile und Wis, der in bloßen Wortspielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühsame und doch nichts bedeutende Gemähde, und die ängstliche Ausbildung kleiner Umstände, alle *difficiles nugae*. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindischen, furchtsamen, oder phantastischen und ausschweifenden Herzen kommen kindische Bewunderung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, List, die alles durch Umwege sucht und sich nie getraut gerade zu urtheilen oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte sowol in dem Künstler, als in den von ihm eingeführten Personen. Es wäre sehr leicht aus dem *Quintilianus* und aus dem *Seneca* Beyspiele fast jeder Art dieses Kleinen anzuführen; und auch aus einheimischen Schriftstellern könnte hierzu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden ist, erhellet, wie es zu vermeiden sey. Der Künstler muß seinen Verstand und sein Herz zum Großen bilden. An mehreren Stellen dieses Werks ist schon erinnert worden, daß zu einem guten Künstler mehr, als nur das eigentliche Kunstgenie erfordert werde; nämlich Verstand und Größe des Herzens. Wiewol nun

die Natur hierzu das Beste thut, so müssen doch noch Erfahrung und Übung dazu kommen. Um also das Kleine zu vermeiden, muß der Künstler sich aus der Sphäre der Menschen, bey denen noch Unwissenheit, Vorurtheile und die gemeinsten Schwachheiten herrschen, in eine höhere Sphäre empor schwingen; er muß genaue Bekanntschaft mit den Menschen haben, die durch Vernunft und große Gesinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichsam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend sollte der künftige Künstler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menschen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieser Hülfsmittel muß er sich eine genaue Bekanntschaft mit den größten und besten Menschen aller Zeiten erwerben. Die Geschichte der Völker und die Beobachtung seines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menschen klein oder groß ist. Dadurch muß er zu einer solchen Kenntniß seiner selbst kommen, daß er beurtheilen kann, ob seine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben ist. Durch diese Mittel muß er ein solcher Beurtheiler und Kenner der Menschen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was seinen Zeitgenossen noch anklebet, zu bemerken im Stande sey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, ist eine Art des Schönen, die Cicero überschen hat, da er nur von zwey Arten spricht *).

D 2 Art

*) *Pulchritudinis duo sunt genera, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem Offic. L. I.*

Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Diese Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen sollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindischen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Ansehen des Aristoteles verhindert, diese Art zu bemerken, weil dieser philosophische Kunstrichter sagt, daß das Kleine nicht schön seyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheiten beygelegt, damit es uns desto sicherer reize; aber sie findet sich auch schon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen ist bloß Annehmlichkeit, und so ist die Schönheit des Kindes.

Zu dieser Gattung rechnen wir alles bloß Angenehme, das sonst zu keinem andern Genuß bestimmt ist, keine Begierde reizt, keine von den würksamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine sanfte in sich selbst begränzte Empfindung erweket. Dieses ist also das Kleine, dessen sich auch die Künste, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunst rechnen wir hier, das was die anakreontische Art unschuldig hat; alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Malerney die Blumen und Fruchtstücke, artige Landschaften, Vorstellungen gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Musik alles bloß Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von eben diesem Charakter; in der Baukunst alles, was zur Annehmlichkeit unsrer Wohnungen veranstaltet wird. Diese ganze Gattung hat keinen andern Zweck, als Anmuthigkeit und sanftes Vergnügen. Sie ist weniger schätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß sie zur Erholung des Gemüths brau-

chen, das immer gewinnt, wenn es, anstatt in völliger Unthätigkeit zu seyn, angenehme Eindrücke von sanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erweckung, das Kleine zur Besänftigung der Leidenschaften; jenes zur Stärkung, dieses zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit, ganz kleine Kinder von schöner Bildung, die naked in ihren Zimmern spielten, zu halten, um sich an der kindischen Anmuthigkeit zu ergößen. Solche sanfte, unschuldige Gegenstände mögen doch bisweilen die durch so manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieser Herren der Welt, auf eine Zeitlang besänftiget haben.

Es gehört ein besonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geschmacks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muster, als in dieser. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geschmack, eine für jeden sanften Eindruck empfindsame Seele hat, würde sich vergeblich in dieses Feld wagen. Ernsthafte, nach großen Gedanken und Empfindungen strebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe seyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter gewesen seyn ein Gemälde vom Weltgericht, als ein schönes Blumenstück zu verfertigen. Doch sehen wir an dem Beispiel des großen Shakespear, daß diese beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechseln. Man hat ehemals geglaubt, daß das Genie der Deutschen für die kleine Schönheit zu roh sey; aber diesen Vorwurf haben sie durch die That von sich abgelehnt. Schon Lagedorn hat fürtreffliche Lieder in dieser Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewie-

bewiesen, daß das deutsche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunstrichter über diese neue Proben des feinem deutschen Witzes empfunden haben, hat sie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyspiel einiger französischen Kunstrichter diesem Kleinen einen so großen Werth beygelegt, daß es scheint, sie halten es für die vornehmste Gattung, wenigstens in der Dichtkunst. Sie haben sich nicht geschauet, einige von unsern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glücklich gewesen sind, unter die größten und verdienstlichsten Männer Deutschlands zu zählen. Das heißt eben so viel, als einen guten Vergulder, oder sogenannten Staffirer, zum großen Baumeister machen. Es zeigt einen großen Mangel des Verstandes an, wenn man Dinge schätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach sie geschätzt werden sollen, zu kennen. Wir lassen gerne dem Kleinen seinen Werth, und erkennen, daß seltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glücklich zu seyn. Wir sind den Künstlern im Kleinen für die Unmuthigkeit des Sonnenscheines, den sie bisweilen über unsre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinstern. Aber wir können sie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtschaffenheit unsrer Gesinnungen zu danken haben. Diese verehren wir als unsre Lehrer und Väter; jene lieben wir als unsre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfordert das Kleine großen Fleiß und den feinsten Geschmak, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man bey dem Großen übersieht. Die Künstler können überhaupt den ausnehmenden

Fleiß der holländischen Mahler für das Kleine zum Muster nehmen.

Knauff *). Capiteel.

(Baukunst)

Der oberste Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberste Ende derselben vorstellt. Wie alle wesentliche Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Ursprung haben, wovon wir anderswo Beyspiele gegeben haben**), so hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die schöne Baukunst entstanden ist, statt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberst am Stamme, wo die Aeste anfangen, abgeschnitten. An dieser Stelle sind die meisten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die ersten ungekünstelten Säulen ihren Knauff. Die corinthische Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert ist, hat ihren Ursprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an diesen Bäumen wachsen am obersten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne diese natürliche Veranlassung, der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, sie zu etwas Ganzen zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben †).

Darum findet man in den ältesten ägyptischen Ueberbleibseln der noch sehr rohen Baukunst, in den ersten

D 3

rohe-

*) Der Ursprung dieser Benennung ist mir unbekannt. Vielleicht kommt sie von dem niederländischen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachsenes Stück Holz bedeutet. Der Knauff stellt allerdings eine an der Höhe eines Baustammes ausgewachsene knotige Verdickung desselben vor.

**) S. Gebälf.

†) S. Ganz.

rohesten Versuchen der nordischen Völker, und in den Gebäuden der Chineser, denen die griechische Baukunst völlig unbekannt geblieben ist, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberste Theil des Knauffs, der Defel, oder die Platte, hat natürlicher Weise den Ursprung, daß man, um den Knauff vor der Masse zu verwahren und dem Unterbalken eine festere Lage zu geben, ein vierseitiges Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geschmak in der Baukunst einzuführen, ist der blos knotige oder beblätterte natürliche Knauff verziert, und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entstanden verschiedene Formen und Größen derselben; und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, setzten einige Formen und Verhältnisse derselben fest, und eigneten jeder Art der Säule, oder der sogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthischen, jonischen und dorischen Knauff; diesen wurden hernach der toscanische und der römische, oder zusammengesetzte, (denn er ist aus Vereinigung des corinthischen und römischen entstanden,) beygefüget. Also sind in der heutigen Baukunst fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, dessen Form, Größe und Verhältniß der Theile in soferne fest gesetzt sind, daß man sie auch bey den verschiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeister für sich daran macht, erkennen kann. Jeder ist in dem besondern Artikel unter seinem Namen näher beschrieben worden. Unser deutscher Baumeister Goldmann, einer der verständigsten und scharfsinnigsten Männer in dieser Kunst, der seine Vorschriften überall aus guten Grundsätzen hergeleitet hat, setzet zweyerley Größen für die

verschiedenen Arten des Knauffs feste. In den niedrigen Ordnungen *) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Model, in den höhern aber $2\frac{1}{2}$ Model.

K n o t e n.

(Schöne Künste.)

In der Kunstsprache wird dieses Wort insgemein gebraucht, um in der epischen und dramatischen Handlung eine solche Verwicklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entstehen, wodurch die handelnden Personen veranlaßt werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um sie zu überwinden, und die Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter diesem Worte alles, was in der Folge der Vorstellungen über eine Sache, eine solche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander streitenden Gedanken bewirkt, wodurch die Vorstellung lebhafter und interessanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber sich entwikkelt. Bey unsern Vorstellungen über gefesehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Untersuchungen, können die Begriffe so auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art, wie sie auf einander folgen, oder auf die Quellen, woraus sie entspringen, Acht zu geben. Alsdenn fließen unsre Gedanken, wie ein sanfter Strom durch nichts aufgehaltener Strohm stille fort. Die Vorstellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet sich hingegen in der Folge der Vorstellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerksam macht; wobey wir gleichsam stille stehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte, zu ver-

*) S. Ordnung.

vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das Folgende entstehen wird: da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken sich zusammen drängen und gegen einander streiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verschafft.

Knoten sind also bey Unternehmungen, wo Hindernisse aufstossen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Untersuchungen, wo sich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anstrengung des Geistes erfordern, um sich aus denselben heraus zu wickeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die wirkende Ursache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewirken. Ein solcher Knoten bewirkt in den bey den Sachen interessirten Personen eine neue bisweilen außerordentliche Anstrengung der Kräfte; bey denen aber, die bloß Zeugen oder Zuschauer dabey sind, reizet er die Aufmerksamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn.

In den Werken der schönen Künste hat der Knoten eben diese doppelte sehr vortheilhafte Wirkung. Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an, ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeigt sich dabey in einem vollen Lichte; der Künstler hat nöthig auch sein Genie stärker anzustringen, um Auswege zu finden: dadurch wird also für den, der das Werk der Kunst genießen soll, alles interessanter und lebhafter. Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläufig einlassen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Acht zu geben: auf die Natur des

Knotens, auf seine Knüpfung, und auf die Entwicklung desselben.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Acht geben, der bey Handlungen, oder bey Untersuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art seyn. Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpft, indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menschen ein höchst schweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter diese Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewirkung des Ausgangs.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hindernissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der wirkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervor gebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermesslichen

Heer

Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg selbst nichts wunderbares; aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so gar überlegne Macht zu streiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich zu machen, erfordert die Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwert, reizt unsre Aufmerksamkeit nur in sofern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerste Freygebigkeit eines Menschen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig scheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menschen, den wir nicht in Ueberfluß glauben, wird uns interessant, wir wollen wissen, wie er zu solchen Entschlüssen komme, die ihm natürlicher Weise sehr viel kosten müssen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menschen ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf sie sich stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstellt.

Er entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstreitender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. Es ist eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer sich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die Sache so vorstellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon sich entzweyten haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß

dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen, daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. s. f. nichts Außerordentliches; aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwicklung der Sachen entsteht. Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Gefners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheint keine Verwicklung zu seyn. Aber wodurch konnte Cain zu einer solchen Muth des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursache finden, den Haß des Mörders nach und nach anzuheben und bis zu dem entschlichsten Uebermaaß wachsen zu lassen, der die Würfung desselben begreiflich macht. Das größte Beyspiel eines Knotens von dieser Art, ist Klopstoks Behandlung des Todes Jesu. Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Hasse seiner Feinde erliegt und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Verwicklung des Ausgangs der Handlung, sondern darin, daß eine gemein scheinende Sache als die größte und wichtigste aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geister Antheil nimmt, vorgestellt würde.

Bey Untersuchungen und andern Gegenständen des Lehrgedichts und der Beredsamkeit hat ebenfalls diese doppelte Art des Knotens statt. Entweder liegen Schwierigkeiten wesentlich in der Sache selbst, und der Redner oder Dichter hat bloß darauf zu sehen, daß er sie deutlich vorstelle; oder die Sache ist an sich zwar leicht und offenbar genug; aber um die Aufmerksamkeit mehr zu reizen, muß sie durch das Genie des Redners in einem sehr wichtigen und interessanten Lichte vorgestellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkeit.

rigkeiten, und erfordert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. voraussetzen, daß bey der dritten Philippischen Rede des Cicero jeder Zuhörer schon einen Abtheil vor dem Antonius habe und geneigt sey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In solchen Umständen muß der Redner den Vorstellungen schlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten oder eine Aufhaltung suchen, daß er seinen Gegenstand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieses vergeblich versucht, so bleibt ihm nichts übrig, als bloß pathetisch und affectvoll zu seyn.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie Hauptknoten nennen kann, sondern auch in einzelnen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzelne Begebenheiten vor, deren jede ihren besonderen Knoten von der einen oder der andern Art hat; und eben dieses macht das Gedicht so durchaus interessant.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kommt die Hauptsache darauf an, daß alle wirkende Ursachen, es sey daß sie Schwierigkeiten veranlassen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich seyen. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkürlich erdichtet werden, wo keine sind; sie müssen keine große Hinderung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Wirkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntniß des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne

uns deutlich merken zu lassen, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolgt. Es ist der Mühe werth hierüber einige besondere Beispiele, zur Erläuterung dieser wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmste Beispiel eines wolgeknüpften und glücklich aufgelösten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten ist die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entsteht auf eine sehr natürliche Weise, aus den Zwistigkeiten zwischen dem hochmüthigen und gebieterischen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äußerst hitzigen, trotzigen und höchst eigenwilligen Achilles, auf dessen Tapferkeit das meiste ankam. Die Entzweyung entstehet aus einer natürlichen Veranlassung, wird, dem Charakter der Personen gemäß, auf das äußerste getrieben; keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon ist, trennet sich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen so sehr geschwächt, daß sie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entsteht die Hauptschwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet sie Ehre, Nationalstolz, heftige Feindschaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umsturz zu rächen; auf der andern Seite zeigt sich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie versuchen das Aeußerste: aber die Gefahr wird immer größer; jedermann erkennet, daß Achilles wieder versöhnt werden, und zum Heer zurückkehren müsse. Aber sein unüberwindlicher Zorn und Eigensinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Ausöhnung anwendet. Man hat das Aeußerste versucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen ist nahe; und wie sollen sie sich nun heraushelfen? Hier scheint der Knoten unauflöslich.

Aber nun fängt er an sich zu entwickeln, und auf eine sehr natürliche und völlig ungezwungene Weise. Achilles hat einen Freund, der so gefällig und nachgebend, als er trotzig und eigensinnig ist. Dieser erhält von ihm die Erlaubniß, sich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verlust seines Freundes auf das Aeußerste aufgebracht; jeder Nerve seiner Seele wird zur Nache gespannt; und igt macht er den Untergang der Trojaner, wenigstens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmsten Beschützers der Angegriffenen, zu seiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in den Streit zurück, und ihm gelingt es igt, was er vorher so lange vergeblich gesucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeiten sind gehoben.

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerspiels eben darin, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde; daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller wirkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften, der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendigt wird.

Diese Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Personen, jeden nach seinem Charakter und nach seiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, seine Verstandes- und Gemüthskräfte in völlige Wirkung zu setzen, und dadurch zu zeigen, wie

merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entstehen.

Man siehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerspiel auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung interessanter wird; wie alle wirkende und gegenwirkende Kräfte auf einen Punkt vereinigt werden; wie jede handelnde Person gereizt wird, ihre Kräfte zusammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächsten Ursachen sich auf eine natürliche Weise zu Bewürkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gehalt, an den es sich stemmet, um alle seine Kräfte aufzubieten und ihnen den Nachdruck zu geben. Ohne Reizung, die von Hindernissen herkommt, zeigt sich das Genie nie in seiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwicklung der Sachen findet; je stärker strengt er sich an, um sie zu übersteigen. Und darum ist man oft dem stark verwundenen Knoten die glänzendsten Wirkungen des poetischen Genies schuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Ursachen entstehet, und sich auch so auflöset, so wird die ganze Handlung weniger interessant. Wie sehr würde nicht das Interesse der Ilias dadurch geschwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber sich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkürlicher göttlicher Befehl, ein Orakelspruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwicklung und Auflösung aus dem Charakter der Personen, oder aus der Natur der Sachen selbst entsteht, jemehr gewinnt das Interesse der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupt-handlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranstaltung der Allmacht war, sich durch Wunder-

der

derwerke hätten heben lassen; aber der Dichter verwarf diesen uninteressanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf interessant zu seyn, so bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt ist. In dieser Epoche war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottlose Welt durch Wasser zu vertilgen, auf der andern Stamm des menschlichen Geschlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten sich Schwierigkeiten in der Sache selbst, und andre wußte der Dichter auf eine höchst natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulösen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem so entsetzlichen Schluß gebracht werden? Diese Frage wird durch die abscheuliche Verderbniß aller damaligen Völker, die der Dichter höchst lebhaft schildert, aufgelöst. Wie konnte die Welt im Wasser untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geschehen lassen; aber dieses Wunder wäre nicht wunderbar genug gewesen; weit wunderbarer und erstaunlicher wird die Sache aus natürlichen Ursachen, aus der Zerrüttung, die ein Komet verursacht. Eine neue schon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie sollen die Noachiden im Stande seyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu lassen, wäre nicht so wunderbar, als die schöne Erfindung, eine Nation ruchloser Riesen, der Noachiden ärgste Feinde, durch Schrecken zu zwingen, das schwerste der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah besteht nur aus Söhnen, und doch soll ein neues Geschlecht der Menschen durch sie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter selbst, aber auf eine höchst natürliche Weise knüpft und wieder auflöst. Nach der ganzen Lage der Sachen war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten sich

von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgesondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewunderungswürdige Weise fanden sie sich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Diese reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Absonderung der beyden Familien so natürlich gemacht hätte.

Beispiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menschen zu außerordentlichen Entschließungen zu bringen, finden wir im Messias an mehreren Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Ischariot, aus denen sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen? Und auch unser Gefner hat in dem Tod Abels den Ursprung und allmählichen Wachsthum des Hasses Cains gegen seinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meisterhafte Weise geschildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es ist sehr schwer zu begreifen, wie ein Vater seine geliebte Tochter mit Vorsatz aufopfern soll. Wer aber alle Umstände, die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieser Art des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdecken. Eine außerordentliche Entschließung, die nicht außerordentliche Veranlassung hat, nicht durch einen großen Kampf starker Leidenschaften entstanden ist, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Wirkung.

Man

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlorenen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; so sehr auch der Dichter sich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es scheint immer seltsam, einen Menschen in einen wichtigen Fehler fallen zu lassen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologischen System des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug diesen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulösen.



Von Knüpfung und Lösung des Knotens in dramatischen Werken, handeln, unter mehreren, Aristoteles, im 18ten Kap. der Poetik. — Aubignac, im 8ten und 9ten Kap. des 2ten Buches s. Prat. du Theatre (De la preparation des incidens und du denouement.) — Cailhava, im 8ten Kap. des 1ten Bandes seiner Art de la Comedie, S. 165 u. f. — Diderot, hinter dem Hausvater S. 189 u. f. d. deutschen Uebers. 2te Aufl. u. an a. St. m. — Von dem Knoten und seiner Auflösung im epischen Gedicht: Le Bossu, im 13ten 15ten Kap. des 2ten Buches s. Traité du P. Epique, S. 149 u. f. Ausg. von 1693.

Kopffstellung.

(Zeichnende Künste.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verschiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, ist ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künste. Auch ein bloß mittelmäßiger Beobachter der Menschen muß entdecken, daß gar oft nicht nur der herrschende Charakter, sondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewisesten und nachdrücklichsten durch die Kopffstel-

lung ausgedrückt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann schon aus seiner Kopffstellung erkannt werden. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigste Theil, aber auch zugleich gewiß der schwerste.

In jeder Figur, die untadelhaft seyn soll, muß die Gestalt und Form des Halses nebst der Kopffstellung nicht nur natürlich und ungezwungen, sondern zugleich dem Charakter der Person und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo sie vorgestellt wird, von ihr erwartet, gemäß seyn. Zu den verschiedenen Wendungen des Halses ist vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie desselben notwendig, weil seine verschiedene Muskeln sich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieses ist das Wenigste. Der Zeichner, der in diesem Stück vorzüglich geschickt seyn soll, muß ein äußerst feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß diese Zeichensprache der Natur vollkommen verstehen, damit ihm von den Wirkungen der Empfindung auf diese vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieses Gefühl, und ist er außerdem ein starker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner: so kann er denn in diesem wichtigen Theil der Kunst, sowol nach der Natur, als nach den Antiken sich nützlich üben. Wir müssen hier wiederholen, was schon an mehreren Orten dieses Werkes gesagt worden, daß der Zeichner in seinem Umgange mit Menschen ein bestän-

beständig zur schärfsten Beobachtung gestimmtes Auge haben müsse. Je mehr Menschen er zu sehen Gelegenheit hat, je empfindsamer diese Menschen sind, und je bestimmter ihr Charakter ist, je mehr wird er auch über diesen Theil beobachten können. Am vorzüglichsten sind die Gelegenheiten, bey öffentlichen Versammlungen aus der Menge der Menschen diejenigen besonders auszusuchen, die dabey das meiste empfinden. Insgemein trifft es sich da, daß man sie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfstellung lebhaft genug in die Phantasie zu fassen, oder sogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit sein Auge zu üben, als in der Academie, oder in seinem Cabinet. Wer sich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret sich. Ein Kopf, der nach einer vorgeschriebenen Stellung sich halten soll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menschen frey sehen, wo sie nicht vermuthen, daß sie beobachtet werden, und wo sie selbst sich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlassen.

Mit diesem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der besten Antiken verbunden werden; weil die Alten besonders auch in diesem Theile bewunderungswürdig sind. Unter den Neuern aber müssen vorzüglich Raphael, und für das Reizende und Sanftleidenchaftliche in den Kopfstellungen Guido, studirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Berichte des Plinius hat ein gewisser Cimon von Cleonä zuerst diesen wichtigen Theil des Ausdrucks ausgeübet *).

*) Cimon Cleonaeus catagrapha invenit; hoc est obliquas imagines et varie formare vultus: respicientes, suspi-

K r a f t.

(Schöne Künste.)

Wir schreiben jedem Gegenstand des Geschmacks eine ästhetische Kraft zu, in sofern er vermögend ist eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geschmack und Geruch ist, das ist die ästhetische Kraft in den Gegenständen, die die Künste den innern Sinnen darbieten. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne schön bemahlter Himmel hat die Kraft ein sanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Also sind die verschiedenen ästhetischen Kräfte die Mittel, die der Künstler braucht auf die Gemüther zu wirken; und nichts ist ihm nöthiger, als die Kenntniß dieser Kräfte, die den Gegenständen, die er uns vorlegt, eigen sind.

Aus dem, was schon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden ist *), erhellet, daß der Gegenstand eine ästhetische Kraft hat, wenn er vermögend ist unsre Aufmerksamkeit von der Betrachtung seiner Beschaffenheit abzulenken und sie auf die Wirkung zu richten, die der Gegenstand auf uns, vornehmlich auf unsern innern Zustand macht.

Diese Kraft kommt entweder von der Beschaffenheit des Gegenstandes, und seinem unveränderlichen Verhältniß gegen die Natur unsrer Vorstellungskraft, oder sie beruhet nur auf zufälligen Umständen. So haben die meisten Speisen einen unveränderlichen natürlichen Geschmack der sie uns angenehm macht; hingegen hat das Wasser gar keinen Geschmack; aber bey merklichem Durst

cientes, despicientesque Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 8.

*) S. Begeisterung I Th. S. 350 f. und Empfindung II Th. S. 54.

ist es höchst angenehm. Jene von der Beschaffenheit des Gegenstandes herkommende Kräfte kann man wesentliche, die andern aber zufällige ästhetische Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der ästhetischen Gegenstände können nicht alle bestimmt werden, weil es nicht wol möglich ist alle zufällige Umstände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weise gleichgültig sind, interessant machen können. Die gewöhnlichsten zufälligen Kräfte sind das Neue, das Unerwartete, das Ausserordentliche, das Große, und das Wunderbare. Aber die wesentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung seyn: sie entstehen aus Vollkommenheit, aus Schönheit und aus Güte, oder aus den, diesen entgegengesetzten Eigenschaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder wesentliche Wirkung gefallen soll, muß unsern Verstand, oder unsern Geschmack, oder unsere Neigungen befriedigen; und alles, was notwendig mißfallen soll, muß das Gegentheil thun. Was den Verstand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden; und so kann man überhaupt schön nennen, was dem natürlichen Geschmack, und gut, was den natürlichen Neigungen des Herzens angemessen ist. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengesetzten Eigenschaften zurücktreibende Kräfte zuschreiben.

Die gute Wirkung, die jedes Werk der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen hat, kommt also von den verschiedenen in denselben liegenden antreibenden, oder zurückstossenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Bösen abgeschreckt werden; und die genaue Kenntniß dieser ästhetischen Kräfte ist ein wichtiger Theil

dessen, was der Künstler zu wissen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derselben einlassen.

Die erste Quelle der ästhetischen Kraft ist also Vollkommenheit. Wir haben der Entwicklung dieses Begriffs einen eigenen Artikel gewidmet, aus welchem erhellet, daß zu dieser Quelle, außer dem, was man im ersten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieser Eigenschaften bestehe, findet sich an gehörigen Orte hinlänglich bestimmt. Dieses setzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Also entsteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weise die Vollkommenheit, die wir in den verschiedenen Gegenständen des Geschmacks entdecken, in uns wirken? Ein gemeiner Grad derselben befriediget. Wenn alles, was wir sehen und hören, durchaus so ist, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollständigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen sehen läßt, so sind wir damit zufrieden. Aber ein größerer und unerwarteter Grad dieser Eigenschaften thut mehr; er erweckt das Gefühl des Vergnügens. Unser Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, sondern erhöht, und aus dieser Erhöhung entsteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu übersehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenstand zu erkennen: so werden wir durch ein hinlängliches, ob schon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget; aber besonderes Ergötzen und Vergnügen entsteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenschein einbricht, der einige Gegenstände in mehr als gewöhnlicher

Klar

Klarheit zeigt, und die ganze Gegend in wolgeordnete Massen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieses zeigt uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Also muß zwar in Gegenständen unsrer Erkenntniß, welche die schönen Künste behandeln, ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrschen, damit uns nichts anstößig sey; alles falsche, unrichtige, unvollständige, dunkle, muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merbliche Empfindung in uns erweckt, sondern bloße Befriedigung. Um diese höher zu treiben, müssen die vornehmsten Gegenstände durch vorstreckende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äußerste Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, sich von den übrigen unterscheiden. Alldem können wir sagen, daß dieses Werk durch ästhetische Vollkommenheit auf uns würke. Diese Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit ist eigentlich das, worauf die Künste in Gegenständen der Erkenntniß zu arbeiten haben, weil der Künstler sich dadurch von den bloß gemeinen Lehrern unterscheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geschmacks das Vollkommene außer dem besondern unmittelbaren Zweck, den der Künstler dadurch zu erreichen sucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menschen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, sondern auch merklich zu verstärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verstand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen lesen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unserm Interesse liegt; denn sie unterhalten und erhöhen den heilsamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunst

einen von seinem Inhalt selbst unabhängigen Werth haben könne.

Hier ist der Ort nicht zu zeigen, wie der Künstler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es ist genug ihn zu erinnern, daß er ihn suchen soll, und überhaupt Künstler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenstände unsrer Erkenntniß in den Werken des Geschmacks nur von solchen Künstlern, die vorzüglichen Verstand und Scharfsinnigkeit haben, glücklich können behandelt werden.

Aber dieses müssen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der ästhetischen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die vorzüglichste scheint. Freylich ist dem Menschen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig; vor allen Dingen aber muß er einen starken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinste Geschmack am Schönen mit dem besten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verstand, oder eine starke Beurtheilung ist die Grundlage der wahren Größe des Menschen.

Die zweyte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter diesem Namen verstehen, ist an seinem Orte nachzusehen. Es ist ein Gegenstand der sinnlichen und confusen Erkenntniß, und erweckt unmittelbar und auf eine fast unerklärliche Weise Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenständen des Gesichtes und des Gehörs, es sey daß sie sich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darstellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen statt, in denen eine Anordnung, es sey nach Zeit oder Raum, ist; weil in der Anordnung Annehmlichkeit statt hat. So kann die Fabel einer sonst unbedeutenden Handlung

*) S. Schön.

lung auf eine so vortheilhafte Weise angeordnet seyn, daß sie dadurch allein schon gefällt.

Das Schöne würkt auch in dem gemeinsten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der schönen Künste ihrer Natur nach, sowohl im Ganzen, als in ihren einzelnen Theilen, sich uns in wolgefälliger Gestalt darstellen müssen, so muß jedes Werk sowohl im Ganzen, als in einzelnen Theilen Schönheit haben; weil es sonst seines Zwecks, den es in Absicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Wirkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlt; aber es ist doch dem Zweck der schönen Künste gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Diese Art der Kraft muß also in allen Theilen der Werke des Geschmacks liegen, so wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die sich auf die deutliche Kenntniß beziehen. Alles, was gesagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den schönen Künsten dargestellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigstens gefällig wird. Also ist die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeinste, die man in den Künsten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenstand unsre Aufmerksamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenstand erweket, müssen die Theile haben, auf die das Wesentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünschter zu werden. Selbst das Böse, wovor der Künstler uns Abscheu erweken will, muß sich, dem

Außerlichen nach, in einer Gestalt zeigen, die unser Auge anlocket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unsre Aufmerksamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, so würde der Künstler seines Zwecks verfehlen. Darum muß auch das Laster mit den lebhaftesten Farben geschildert werden: nicht daß ihm seine innere Häßlichkeit benommen werde; sondern, daß es für die Aufmerksamkeit, die nöthig ist es kennen zu lernen, nichts abschreckendes habe. Darum hat Milton den bösesten Wesen, die er uns zum Abscheu schildert, noch die äußerste Schönheit gelassen. Aber dem Laster ein durchaus reizendes Wesen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzweck der schönen Künste handeln.

Die Kraft des Schönen bewürkt also zuerst ein Wolgefallen an der Vorstellung der Sache, und durch dieses wird schon ein Werk der Kunst in gewissem Sinn interessant, daß wir uns der Wirkung der übrigen darin liegenden Kräfte desto sicherer überlassen. Dieses ist der erste und allgemeinste Nutzen dieser Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey sonst gleichgültigen Gegenständen allemal noch eine vortheilhafte Wirkung, daß es überhaupt unsre Art zu empfinden verfeinere. Man kann ohne feinen Geschmack ein Liebhaber des Wahren und des Guten seyn; aber mit Geschmack ist man es lebhafter. Der sonst gute Mensch, der roh und ohne Geschmack ist, verdienet unsre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für sich selbst auch glücklicher, wenn diese guten Eigenschaften mit feinen Sitten und mit schönem Anstand begleitet sind. Dieses gehört unstreitig mit zu der menschlichen Vollkommenheit.

Deswegen sind auch die blos angenehmen Werke der schönen Künste,
die

die einen an sich gleichgültigen Stoff schön bearbeitet darstellen, schon schätzbar. Nur muß man sie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an sich wichtiger Stoff schön behandelt wird, nicht in einen Rang setzen. Ein schöner gesellschaftlicher Tanz ist immer etwas artiges, und es kann seinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geschmak verbundene Lustbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Musik begleiteten Aufzuges belegen; und das schönste Blumenstück eines de Seem muß nicht mit einem historischen Gemählde Raphaels in eine Linie gesetzt werden.

Die dritte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Guten. In diesen Begriff schließen wir alles ein, was wir äußerlich oder innerlich besitzen, in sofern es ein Mittel ist, das uns in den Stand setzt, die Absichten der Natur zu erfüllen, und unsre wahren Bedürfnisse zu befriedigen; oder alles, was unser inneres und äußeres Vermögen, der Natur gemäß wirksam zu seyn, befördert. Es läßt sich ohne Weitläufigkeit einsehen, daß die wichtigsten Güter des Menschen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte bestehen; was von außen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieser Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenste Mensch ist ohne Zweifel der Mensch von den höchsten Gaben des Geistes und Herzens. Alles was diese Gaben erhöht, oder stärket, muß als wesentlich gut angesehen werden; und was von außen die Wirksamkeit dieser innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut, wenn es gleich sonst gleichgültig wäre.

In den schönen Künsten zeigt sich das Gute durch die Schilderungen der Gesinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menschen, und in allem dem, was sich darauf beziehet:

Dritter Theil.

das Gefühl unsrer innerlichen Kraft und Wirksamkeit macht uns sehr aufmerksam auf alles, was sie reizet. Darum interessirt uns auch in den Werken der schönen Künste nichts mehr als die Gegenstände, durch welche das Gefühl des Guten oder Bösen rege gemacht wird. Aus welchem Gesichtspunkt man immer die Künste betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böse der interessanteste Stoff derselben sey. Selbst Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute interessant. Das Gute bewürkt die antreibenden, und das Böse die zurütreibenden Kräfte; und je mehr wir diese Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Bösen üben, je mehr stärken sie sich.

Dadurch also werden die schönen Künste höchst wichtig, daß sie unsre Seelenkräfte durch lebhaftere Schilderung des Guten und Bösen in einer sehr vortheilhaften Wirksamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigste Kraft dieser Künste. Hierüber ist man so durchgehends einig, daß es unnöthig ist, diese Sache ausführlicher zu entwickeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künstler vorzüglich besorgt seyn soll, diese Art der Kraft in sein Werk zu legen. Die dramatische und die epische Dichtkunst können dieses in dem weitesten Umfange thun, und sind deswegen die wichtigsten Zweige der Kunst. Nach ihnen kommt die lyrische Gattung, die so vorzüglich geschickt ist, jede Empfindung des Guten und Bösen rege zu machen. Die Musik aber dienet hauptsächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel uns durch den Körper sehr tief in das Innere der Seele blicken zu lassen; und die Empfindungen des Guten und Bösen, die sie dadurch in uns erwecken kann, sind

E

sind

sind ebenfalls höchst lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menschen, die aus dem Gefühl des Guten entsteht, als die Verzweiflung, die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels desselben entspringt, werden schwerlich durch irgend eine Weise lebhafter empfunden, als durch den Ausdruck dieser Gemüths-lagen, den wir in Gesicht, Stellung und Bewegung der Menschen sehen. Selbst in den Werken der Kunst, darin die leblose Natur geschildert wird, sie seyen Werke der Rede, oder des Pinsels, kann man beyläufig sich dieser Art der Kraft bedienen. Dieses haben Thomson und Kleist mit großem Vortheile gethan.

Bei Gegenständen dieser Art, erfordert der Zweck der Künste eine lebhaftere Schilderung des Guten und Bösen, ihrer Natur so angemessen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abscheu vor dem andern entstehe. Also fodert die Kunst in ihren wichtigsten Arbeiten nicht nur einen großen Künstler, der seinen Gegenstand auf das lebhafteste darstelle, sondern auch einen rechtschaffenen Mann, der selbst eine große Seele habe, die jedes Gute und Böse kenne, und nach Maaßgebung seiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurück, die in den Werken der schönen Künste liegen, so begreifen wir, daß nur die größten Menschen vollkommene Künstler seyn können. Es giebt Menschen, die sich einbilden, daß ein feiner Geschmack an dem Schönen den Künstler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier gesagt worden, daß dieses allerdings eine nothwendige Eigenschaft desselben sey, zugleich aber, daß sie allein gerade die niedrigste Classe der Künstler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Bestand allein kann den Philosophen

und den zu Ausrichtung der Geschäfte brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmack am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zusammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.

Kragstein.

(Baukunst.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunst, das auch von deutschen Baumeistern oft mit dem französischen Namen Console genannt wird. Der Gebrauch der Kragsteine hat einen doppelten Ursprung. Entweder werden sie gebraucht um wesentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Gesimse sind, zu unterstützen, oder nur einzeln, zur Zierrath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu setzende Dinge zu tragen.

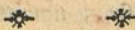
Von der ersten Art trifft man bisweilen die großen Kragsteine an ionischen oder corinthischen Friesen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieser Absicht setzet man sie auch unter die Fensterbänke, oder unter die Gesimse, die von oben den Fenstern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung größer ist, als die Höhe, so bekommen sie im Französischen den Namen Corbeaux.

In diesen Fällen sind sie als verzierte Köpfe der herausstehenden Balken anzusehen, so wie die Triglyphen am dorischen Fries. Sie werden so bearbeitet, daß sie oben, wo die Last darauf liegt, breit und zum Tragen geschickt, unten aber gegen die Wand zu, schmal auslaufen. Sollen sie recht zierlich seyn, so lasse man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und so wird auch die Aushöhlung von unten in eine kleine Volute gedreht. Außerdem aber wird in ganz reichen Gebäuden noch Blumen- und Laubwerk daran geschnitzet. Man setzet sie auch inwendig

dig

dig in prächtigen Zimmern an Deckengesimse, die nach Art eines Gebälks gemacht sind, und verguldet sie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Wo sie zum andern Gebrauch an glatte Wände gesetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Brustbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugespitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung überläßt man dem Geschmak oder Eigensinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Consolen auf tausenderley Art ausschweifen.



(*) Von Kragsteinen handelt, unter mehrern: Blondel, in s. Cours d'Architecture, Bd. 1. S. 352. und im 2ten Bde. S. 49 f. Distribution des Maisons de Plaisance. —

Einzelne Zeichnungen zu Kragsteinen hat, unter mehrern, der junge Voucher (Consoles avec leurs profils, f. 6 Bl.) herausgegeben.

K r a n z.

(Baukunst.)

Wird auch bisweilen das Hauptgesims genennt, weil er oft das oberste Gesims ist, womit das ganze Gebäude gekrönt wird. Der Kranz ist der oberste, am weitesten auslaufende Theil des Gebälks, der die ganze Ordnung bedeket (*). Die Baumeister sind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Ge-

bälks der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes ansehen. Die beyden untersten Glieder in der nachstehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet sind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber schon zum Kranz gerechnet.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigsten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälks betragen; man nimmt sie aber gemeiniglich noch etwas größer an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältnisse derselben sind so bestimmt, daß nicht jeder Baumeister darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verschiedenen Ordnungen so genau bestimmt, und jedem seinen besondern Charakter so bezeichnet, als Goldmann.

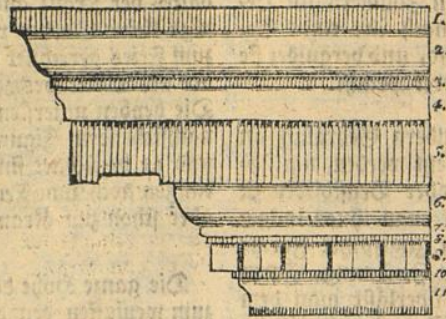
Nach diesem Baumeister gehören drey Theile wesentlich zum Kranz: der Wulst (in der Fig. mit 6 bezeichnet *); die Kranzleiste 5; die Rinneleiste 2, mit ihrem Ueberschlag 1. Die Kranzleiste muß nun nothwendig von der Rinneleiste durch kleinere Glieder 3, 4, abgefondert werden; und durch die Beschaffenheit dieser Glieder bezeichnet Goldmann die Kränze der verschiedenen Ordnungen.

E 2

In

*) S. Gebälk II Th. S. 311. wo das, was zwischen den Linien c f und b g liegt, zum Kranz gehöret.

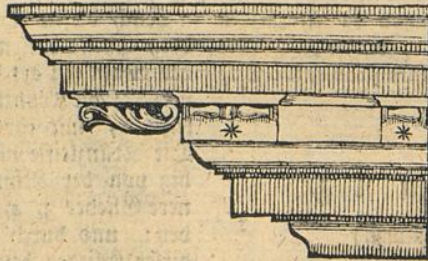
*) Dieses Glied findet man sonst bey allen Kränzen. In dem Gebälk, das über den drey schönen corinthischen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino stehen, nimmt eine Kehlleiste die Stelle des Wulstes ein.



In dieses Baumeisters tuscanischer Ordnung ist das nächste Glied unter der Kinnleiste 2, ein Band, und unter diesem kommt ein Riemlein über der Kranzleiste. In der dorischen sind diese Glieder ein Riemlein mit einer Hohlleiste; in der jonischen ein Riemlein mit einer Kehlleiste, wie hier in der Figur 3, 4; in der römischen ein Wulst zwischen zwei Riemlein; und in der corinthischen ein

Riemlein, darunter eine Kehlleiste, und unter dieser ein Stab.

In der vorstehenden Figur liegt die Kranzleiste 5 unmittelbar über dem Wulst 6; aber die meisten Baumeister setzen zwischen diese Glieder Dielen- oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthischen Kranz der Branca vorstellenden Figur bey * * zu sehen ist *).



Unter dem Wulst werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8 *), oder auch Zahnschnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler stehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeister binden sich dabey nicht so genau an ihre Regeln und Ver-

hältnisse der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt sein Hauptansehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

*) Es ist im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk ist verwiesen worden, anstatt daß diese Figur hätte sollen angeführt werden.

***) In der ersten Figur.

(*) Von dem Kranz handelt, unter mehreren, Blondel in s. Cours d'Archit. Vd. 1. S. 271 und 327 u. f. —

Einzelne hat Ser. Audran, nach Charmeton, Deux Livres de Corniches, f. 30 Bl. herausgegeben.

Kranz-

Kranzleiste.

(Baukunst.)

Ein großes wesentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der ersten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet ist. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und ist etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu sehen ist, damit das Wasser abtropfe. Dieses Glied wird insgemein ganz glatt gemacht; doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehöhlt, wie an dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoninus und der Faustina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, die daselbst im Campo vaccino stehen.

Von dem Abtropfen des Wassers, welches durch dieses Glied hauptsächlich soll befördert werden, hat es vermuthlich den französischen Namen Larmier bekommen; und eben daher ist die Gewohnheit entstanden, an dem Kinn der Kranzleisten in der dorischen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Wassertropfen nennt.

Kreuzgang.

(Baukunst.)

Ein bedeckter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderstoßende Flügel eines großen Gebäudes eingeschlossen wird. Dergleichen Kreuzgänge sind fast allezeit bey alten Klöstern. Sie können dem Gebäude ein schönes Ansehen und auch große Bequemlichkeit geben, da man trocken um dasselbe herum gehen kann. In Rathhäusern, Vorsefen und dergleichen Gebäuden, sollten sie allezeit angebracht seyn, damit sie bey schlechtem Wetter zum Spazierengehen könnten gebraucht werden.

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als Bogenstellung,

oder auf die schlechteste Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. In einigen Orten sind die Bogen mit Fenstern beschlossn, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin spazieren könne. Es ist nicht wol abzusehen, warum sie in neuern Gebäuden seltener, als ehedem gesehen, angebracht werden, da sie sowohl die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

Krinnen.

(Baukunst.)

Schmale halbcylindrische Vertiefungen des Säulenstammes, die senkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet sie insgemein auch in Deutschland mit dem französischen Namen Caneluren. Winkelmann nennet sie unrichtig Streifen*), weil dieses Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt ist.

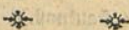
Man findet die Krinnen schon an den ältesten dorischen Säulen, denen sie anfänglich eigen gewesen zu seyn scheinen. Man hat sie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es ist ein seltsamer Einfall des Vitruvius, daß sie Falten vorstellen sollen: da man nicht absehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand sollten behangen werden. Sie geben dem Säulenstamm ein zierliches Ansehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft sich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreyßig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwischen zwey Krinnen, wird ohngefähr den vierten Theil so breit gelassen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefähr auf den fünften

E 3

Theil

*) Von der Baukunst der Alten S. 21.

Theil eines Modells bestimmt wird. Man kann die Aushöhlung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es ist kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiänische Baumeister in dorischer Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen lassen. Auch nicht, wie einige französische Baumeister gethan, an dem untersten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieses scheint dem guten Geschmak entgegen zu seyn.



(*) Ausführlichen Unterricht von den Krinnen, giebt, unter andern, Blondel, in s. Cours d'Architecture, Bd. I. S. 246 u. f.

Kröpfung.

(Baukunst.)

Wird auch Verkröpfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunst die Brechung eines sonst gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil desselben weiter hervorsteht als die übrigen, und folglich eine Art des Kröpfes macht. Man sieht an neuern Gebäuden nur gar zu oft Beyspiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeister, die Wandsäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen so angelegt ist, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht austritt. Weil auf diese Weise die Säulen gar nichts zu tragen hätten, so kröpfen sie das ganze Gebälke über den Säulen, und begeben dadurch einen der ungereimtesten Fehler, die man in der Baukunst begeben kann. Denn was ist ungereimter, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was seiner Natur nach gerade gestreckt seyn sollte, wie ein Balken, zu kröpfen, nur damit es scheine, daß die unnützen

Säulen etwas zu tragen haben? Die alten Baumeister aus der guten Zeit waren weit entfernt, solche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römischen Baumeister unter den Kaisern haben sie schon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kaiser zu sehen ist; und von diesen schlechten Mustern sind die Verkröpfungen in der neuen Baukunst beyhalten worden.

Sie sind nicht nur, wie schon angemerkt worden, völlig ungereimt und den wesentlichsten Regeln entgegen, sondern geben auch den Gebäuden ein sehr überladenes gothisches, oder vielmehr arabisches, Ansehen, weil das Auge nicht gerade über ein Gebälke weglafen kann, sondern alle Augenblicke an Ecken anstößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kaisers Sept. Severus ist, und noch mehr die sonst prächtige Fassade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schloßes ist, sind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt sich nicht begreifen, wie es kommt, daß man diese Würkung eines verdorbenen Geschmaks nicht schon längst gehemmt hat.

Kühn.

(Schöne Künste.)

Die Kühnheit ist nur vorzüglich starken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen ist unter allen Ausserungen der Seelenkräfte nichts, das unstre Hochachtung so stark an sich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden ist. Selbst alsdenn, wenn ein kühner Geist in seinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, versagen wir ihm unstre Hochachtung nicht, wenn

wenn wir nur sehen, daß er seine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menschen muß unstreitig nur aus der Größe und Stärke seiner Seelenkräfte geschätzt werden. Dieses fühlen wir so überzeugend, daß wir uns oft nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden sind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit selbst, in sofern sie eine Wirkung des innern Gefühls seiner Kraft ist.

Darum gehöret das Kühne unter die größten ästhetischen Schönheiten, weil es Bewunderung und Hochachtung erweckt; zugleich aber hat es noch den höchst schätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unsrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtsamen Gefahr läuft furchtsam zu werden; so wird man unter kühnen Menschen auch stark. Wenn ein Künstler von hohem Geist und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, so wird man in Gedanken und Gesinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künstler sehen.

Diese Kühnheit äußert sich sowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menschen von vorzüglichem Verstand und ausnehmender Beurtheilungskraft, sehen bey verwickelten und schweren Umständen viel weiter, als andre; sie entdecken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen ist, und dieses giebt ihnen den Muth, Dinge zu versuchen, wo minder scharfdenkende nichts wüßten unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Gesinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Mensch von großer Sinesart, entdeckt in schweren leidenschaftlichen und sittlichen Angelegenheiten, in seinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen

sind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt also eine Kühnheit des Genies, die sich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeigt, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich scheineth. Diese Kühnheit des Genies hat Pindar besessen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, vor dem sich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchsten Ton der feyerlichen Ode zu besingen, und ist darin glücklich gewesen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Mischmasch der Mythologie in den Verwandlungen im Zusammenhang vorzutragen. Aber er hat sich mehr durch Spitzfindigkeit und List, als durch Genie herausgeholfen. Diese Kühnheit des Genies zeigt sich auch in der Baukunst, da große Meister unmöglich scheinende Dinge glücklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliskus unter Pabst Sixtus dem V aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeigt sich in glücklicher Behauptung großer, aber allen Anschein gegen sich habender Wahrheiten; wovon uns Rousseau so manches Beyspiel gegeben hat. Daher entstehen also kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht selten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeigt sich in edler Zuversicht auf die Stärke seiner Gesinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themistokles die höchste Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf seinen Kopf gesetzt hatte, sich an den persischen Hof zu begeben und seine eigene Person seinem ärgsten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieser Kühnheit des Herzens sind tausend

Beispiele in der Ilias, in den Trauerspielen des Aeschylus, im verlohrnen Paradies, in dem Messias, und in Shakespears Trauerspielen. Aus der Kühnheit entsteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Gesinnungen und in Handlungen. Mit- hin gehört es zu dem wichtigsten ästhetischen Stoff.

Künste; Schöne Künste.

Der, welcher diesen Künften zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge besteht, die durch gemeine Kunst erfunden worden. In der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die bloß nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wohlklang angenehmer zu machen.

Also hat ein feineren Seelen angebohrner Trieb zu sanftern Empfindungen, alle Künste veranlaßt. Der Hirte, der zuerst seinem Stok, oder Becher eine schöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geschnitzt hat, ist der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glücklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schickliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden. Der sich zuerst bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu sagen, ist unter seinem Volke der Urheber der Beredsamkeit.

In dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendigen Dinge, und nicht in einer unbestimmten Nachah-

mung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.

Aus jenen schwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menschliche Verstand durch wol überlegte Bearbeitung nach und nach die schönen Künste selbst heraus getrieben, und zu fürtrefflichen, mit den herrlichsten Früchten prangenden Bäumen gezogen. Es ist mit den Künften, wie mit allen menschlichen Erfindungen. Sie sind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem ersten Anfange sehr geringe; aber durch allmähliche Bearbeitung bekommen sie eine Nutzbarkeit, die sie höchst wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine sehr rohe Feldmesserey, und die Astronomie eine aus bloßer Neugier entstandene Beschäftigung müßiger Menschen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den diese Wissenschaften dem menschlichen Geschlechte leisten, sind sie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer ursprünglichen Anlage gestiegen.

Wenn wir also gleich mit völliger Zuversichtlichkeit wüßten, daß die schönen Künste in ihren Anfängen nichts anders, als Versuche gewesen, das Auge oder andre Sinnen zu ergötzen, so sey es ferne von uns, daß wir darin ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchsten Zweck suchen sollten. Wir müssen, um von dem Werthe des Menschen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der ersten Kindheit, sondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier ist also zuerst die Frage zu untersuchen, was die Künste in ihrem ganzen Wesen seyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menschen zu erwarten sey. Wenn schwache, oder leichtsinnige Köpfe uns sagen, sie zielen bloß auf Ergötzlichkeit ab, und ihr letzter Endzweck sey die Belustigung der Sinne und Einbildungskraft,

Kraft, so wollen wir erforschen, ob die Vernunft nichts größeres darin entdecke. Wir wollen sehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunst gebohrner Menschen alles reizend zu machen, und die bey allen Menschen sich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es ist nicht nothwendig, daß wir uns, um diese Absicht zu erreichen, in tief sinnige und weitläufige Untersuchungen einlassen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir suchen, zu entdecken. Sie ist die erste Künstlerin; und in ihren wunderbaren Veranstellungen entdecken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daß das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden. Jedes zu unserm Gebrauch dienende Wesen hat außer seiner Nuzbarkeit auch Schönheit. Selbst die, welche uns nicht unmittelbar angehen, scheinen blos darum, weil wir sie täglich vor Augen haben, nach schönen Formen gebildet und mit schönen Farben bekleidet zu seyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuströmenden Annehmlichkeiten unsere Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindsamkeit bilden, wodurch das rauhe Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Die Schönheiten sind einer in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruck, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns regt, Geist und Herz werden geschäftiger, und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir

mit den Thieren gemein haben, sondern auch die sanften Eindrücke werden in uns wirksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsre Thätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge interessant finden; es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte; wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Wesen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unsrer thierischen Bedürfnisse, sondern zu einem feinern Genuß und zu allmählicher Erhöhung unsers Wesens eingerichtet.

Aber bey dieser allgemeinen Verschönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden lassen. Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glückseligkeit am nöthigsten sind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem giebt sie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, daß wir es verabscheuen. Was ist zum Glück des Menschen und zu Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung nothwendiger, als die gesellschaftlichen Verbindungen mit andern Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft werden? besonders die selige Vereinigung, wodurch der auch in der größern Gesellschaft noch einzelne Mensch eine, ihm so unentbehrliche Mitgenossin aller seiner Güter findet, die seine Freuden durch den Mitgenuß vergrößert, seinen Kummer mildert, und alle seine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menschliche Gestalt, wodurch die stärksten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchsten Reizungen der Schönheit finden sich da, wo sie, um

die seligsten Verbindungen zu bewirken, am nöthigsten waren. Die stärksten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geistes und Liebenswürdigkeit des Herzens, sind der todten Materie selbst eingepräget *).

Aber auch dieses müssen wir nicht übersehen, daß die Natur dem, was unmittelbar schädlich ist, eine widrige zurücktreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geist erdrückende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat sie mit ebenso eindringenden, aber Ekel oder Abscheu erwekenden Zügen, auf das menschliche Gesicht gelegt, als die Güte der Seele. Also greift sie unser Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weise an; sie reizet uns zum Guten und schreckt uns vom Bösen ab.

Dieses Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muß er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her zu verschönern. Ihr kommt es zu, unsre Wohnungen, unsre Gärten, unsre Geräthschaften, besonders unsre Sprache, die wichtigste aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, so wie die Natur allem, was sie für uns gemacht hat, sie eingepräget hat. Nicht bloß darum, wie man sich vielfältig fälschlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, sondern daß

*) S. Schönheit.

durch die sanften Eindrücke des Schönen, des Wolgereimten und Schiflichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber ist es, daß die schönen Künste auch nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glückseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuschließen. Cicero scheint irgendwo *) den Wunsch zu äußern, daß er seinem Sohne das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt darstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde. Diesen wichtigen Dienst können in der That die schönen Künste uns leisten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuschließen haben.

Auch darin müssen sie ihrer großen Lehrmeisterin nachfolgen, daß sie allem, was schädlich ist, eine Gestalt geben, die lebhaften Abscheu erwekt. Bosheit, Laster, und alles, was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsre Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davor zu bekommen. Dieses unvergleichliche Kunststück hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann sich enthalten, Menschen von recht verworfener Phyzionomie, mit eben der neugierigen Aufmerksamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit selbst haben? Die Lehrerin der Künstler wollte, daß wir von dem Bösen das Auge nicht eher abwenden sollten, als bis es den vollen Eindruck des Abscheuens erregt hätte.

In

*) De Officiis L. I.

In diesen Anmerkungen liegt alles, was sich von dem Wesen, dem Zweck und der Anwendung der schönen Künste sagen läßt. Ihr Wesen besteht darin, daß sie den Gegenständen unsrer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen; ihr Zweck ist lebhaftere Nahrung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieser drey Punkte verdient näher bestimmt und erwogen zu werden.

Daß das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe, zeigt sich in jedem Werke der Kunst, das diesen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menschen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähltes? das anhaltende Klingeln eines Instruments den Namen eines Tonstücks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunst? Jedes dieser Dinge wird alsdann von den schönen Künsten als ihr Werk angesehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künstlers unsre Vorstellungskraft mit sinnlichem Reize an sich lofet. Der Geschichtschreiber erzählt eine geschehene Sache nach der Wahrheit, wie sie sich zugetragen hat; der Dichter aber so, wie er glaubet, daß sie nach seinen Absichten uns am lebhaftesten rühre. Der gemeine Zeichner stellt uns einen sichtbaren Gegenstand in der völligen Wichtigkeit vor Augen; der Mahler aber so, wie er unsre Äußern und innern Sinnen auf das kräftigste reizet. Wenn der gemeine Mensch die in ihm sitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebärden äußert; so giebt der Tänzer diesem Gang und diesen Gebärden Schönheit und Ordnung. Also bleibet über das Wesen der schönen Künste kein Zweifel übrig.

Eben so gewiß besteht ihr unmittelbarer erster Zweck in einer lebhaften Nahrung. Sie begnügen sich nicht damit, daß wir das, was wir uns vorlegen, schlechtweg erkennen, oder deutlich fassen; es soll Geist und Herz in einige Bewegung setzen. Darum bearbeiten sie jeden Gegenstand so, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meisten schmeichelt. Selbst da, wo sie schmerzhaftestacheln in die Seele stecken wollen, schmeicheln sie dem Ohr durch Wohlklang und Harmonie, dem Auge durch schöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen selbst da, wo sie unser Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen sie uns, uns den Eindrücken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Sirenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag.

Aber diese Fesselung der Gemüther ist noch einem höhern Zwecke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkräfte der schönen Künste erreicht wird. Ohne diese Lenkung zum höhern Zweck wären die Musen verführerische Bühlerinnen. Wer kann einen Augenblick daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des sinnlichen Reizes unserm Geist nicht in einer höhern Absicht gegeben, als uns zu schmeicheln, oder uns bloß zum unüberlegten Genuß desselben zu lofen? Wenn sich kein Mensch untersteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Absicht gegeben habe, uns zu quälen: so muß man sich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen bloß einen vorübergehenden Küßel zur letzten Absicht habe. Nur schwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würksamkeit abzielt. Und nur durchaus leicht:

leichtfinnige Künstler können sich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn sie ohne ein höheres Ziel die sinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall ist sie das Zeichen und die Lockspeise des Guten. So bedienen sich auch die schönen Künste ihrer Reizungen, um unsre Aufmerksamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für dasselbe zu rühren. Nur durch diese Anwendung werden sie dem menschlichen Geschlecht wichtig und verdienen die Aufmerksamkeit des Weisen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorsorge einer weisen Politik werden sie die vornehmsten Werkzeuge zur Glückseligkeit der Menschen.

Man setze, daß die schönen Künste in der Vollkommenheit, deren sie fähig sind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden seyen, und überlege, was für mannichfaltige Vortheile ihm daher zustießen würden. Alles was man in einem solchen Lande um sich sieht, und was man hört, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menschen, ihre Häuser, alles was sie brauchen, was sie um sich und an sich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, seine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, ist hier durch den Einfluß des guten Geschmacks und Bearbeitung des Genies schön und vollkommen. Nirgend kann sich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schicklichkeit gerührt werden. Alles reizt den Geist zu Beobachtung solcher Dinge, wodurch er selbst seine Ausbildung bekommt, und alles stößt

set dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenstand erweckt werden, ein sanftes Gefühl ein. Was in den paradiesischen Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die schönen Künste da, wo sie sich in ihrem unverdorbenen Schmutz zeigen *). In dem Menschen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine Entwicklung und allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben so wild war, als irgend ein anderes, wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.

So wenig es erkannt wird, so wahr ist es, daß der Mensch das wichtigste seiner innern Bildung dem Einflusse der schönen Künste zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundere, womit die alten cynischen Philosophen unter einem durch den Mißbrauch der schönen Künste in Ueppigkeit und Weichlichkeit versunkenen Volke, wieder gegen den ursprünglichen Zustand der rohen Natur zurückgekehret sind: so erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die schönen Künste meinen Unwillen. Woher hattest du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger so schneidend verspottetest? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn sie auch die völlige Gestalt der Weisheit an sich hatte, so lebhaft zu empfinden gab? Wie konntest du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurück zu lehren? Ist es nicht offenbar widersprechend

*) S. Baukunst.

sprechend, in einem Lande, wo die schönen Künste ihren vollen Einfluß schon verbreitet haben, ein Cyniker seyn zu wollen? Erst hättest du durch einen Trunk aus dem Lethæ in deinem Geist und in deinem Herzen jeden Eindruck der schönen Künste auslöschten sollen; alsdann aber hättest du nicht mehr unter den Griechen leben können, sondern hättest dein Faß bis zu der kleinften und verächtlichsten Horde der scythischen Völker hinwälzen müssen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundsätzen denken und leben könntest. Und du besserer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewunderungswürdiger Rousseau, hättest den Mufen erst alles zurüke geben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrächtest. Dann würde sie gewiß niemanden gerührt haben. Dein sonst großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken hast, die du des Landes verweisen wolltest.

Diese Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinste Wirkung der schönen Künste überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geschmack am Schönen nennt, besteht. Und dieses allein wäre schon hinlänglich, den dankbaren Menschen zu vermögen, den Mufen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geschmack am Schönen besitzt, besteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menschen, als das, welches den Einfluß des Geschmacks noch nicht empfunden hat.

Und doch ist dieser höchst schätzbare Einfluß der schönen Künste nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzusehen; sie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf diesem durch den Geschmack bearbeiteten Boden wachsen können *). Ein Volk, das glücklich seyn

*) S. Geschmack.

soll, muß zuerst gute, seiner Größe und seinem Lande angemessene Gesetze haben. Diese sind ein Werk des Verstandes. Dann müssen gewisse Grundbegriffe, gewisse Hauptvorstellungen, die den wahren Rationalcharakter unterstützen, jedem einzelnen Bürger, so lebhaft als möglich ist, immer gegenwärtig seyn, damit er seinen Charakter beständig behaupte. Bey größern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenschaft sich der Pflicht widersetzen, müssen Mittel vorhanden seyn, dieser höhern Reize zu geben. Diesen Dienst können die schönen Künste leisten. Sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erwecken und unauslöschlich zu machen; und nur sie können, bey jenen besondern Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, vermittelst besonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtschaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder, wenn sie ihre Zauberkräft anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darzustellen, wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen?

In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist. Der Philosoph darf nur die von ihm entdeckten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Gesetze, der Menschenfreund seine Ent-

Ent-

Entwürfe, dem Künstler übergeben. Der gute Regent kann ihm seine Anschläge, dem Bürger sein wahres Interesse werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Mufen lieben, wird, wie ein anderer Dryheus, die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem liebenswürdigem Zwange, zu fleißiger Ausrichtung alles dessen bringen, was zu ihrer Glückseligkeit nöthig ist.

Also müssen wir die schönen Künste als die nothwendigen Gehülften der Weisheit ansehen, die für das Wohlfeyn der Menschen sorget. Sie weiß alles, was der Mensch seyn soll; sie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glückseligkeit. Aber die Kräfte, diesen oft steilen Weg zu besteigen, kann sie nicht geben; die schönen Künste machen ihn eben, und bestreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichsten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderstehlich anlocken.

Und dieses sind nicht etwa rednerische Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblick täuschen und wie leichter Nebel verschwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es ist der menschlichen Natur gemäß; der Verstand würckt nichts als Kenntniß, und in dieser liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit wirksam werden, so muß sie in Gestalt des Guten nicht erkannt, sondern empfunden werden; denn nur dieses reizt die Begehrungskräfte. Dieses sahen selbst die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu Vernunft zu machen *). Dennoch war ihre Physto-

logie *) voll von Bildern und Erfindungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen sollten; und keine andre Sekte war sorgfältiger als diese, die Aussprüche der Vernunft mit ästhetischer Kraft zu beleben. Der rohe Mensch ist blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thierische Leben abzielt; der Mensch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Wesen: der aber, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beyden gerade in der Mitte; seine Sinnlichkeit besteht in einer verfeinerten innern Empfindsamkeit, die den Menschen für das sittliche Leben wirksam macht.

Aber wir müssen alles gestehen. Die reizende Kraft der schönen Künste kann leicht zum Verderben der Menschen gemißbraucht werden; gleich jenem paradiesischen Baum, tragen sie Früchte des Guten und des Bösen, und ein unüberlegter Genuß derselben kann den Menschen ins Verderben stürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wenn sie nicht unter der beständigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausschweifungen der verliebten, oder politischen, oder religiösen Schwärmereyen, der verkehrte Geist fanatischer Sekten, Mönchsorden und ganzer Völker, was ist er anders, als eine von Vernunft verlassene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die sybaritische Weichlichkeit, die den Menschen zu einem schwachen, ver-

*) Verbanne die Einbildung, sagt der große Marcus Aurelius, so bist du gerettet. In diesen Worten liegt der ganze Geist der stoischen Phisiosophie.

*) In der Philosophie der Alten wurde das System der Lehren vom Ursprung, der Regierung und dem endlichen Schicksal der Welt und besonders des Menschen, das, was wir in Deutschland gegenwärtig, mit Ausschluß der Ontologie, die Metaphysik nennen, Phisologie genennt.

wöhnten und verächtlichen Geschöpfe macht. Es ist im Grunde einerley Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet.

Und wann die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödlichen Bistte, weil die liebenswürdige Gestalt der Tugend auch dem Laster eingeprägt wird. Dann lauft der betrogene Mensch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er seinen Untergang findet. Darum müssen die Künste in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundschaft der Vernunft stehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen sie von der Politik durch alle ersinnliche Mittel unterstützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben diese Politik sie in ihren Verrichtungen einschränken. Schon allein in Rücksicht auf die Vortheile des guten, und den Schaden des schlechten Geschmacks, sollte eine wahrhaftig weise Gesetzgebung keinem Bürger erlauben, durch seine Häuser oder Gärten, wo von außen und innen anlockende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unschicklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrscht, den Geschmak seiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künstler sollte erlaubt seyn seine Kunst zu treiben, bis er außer den Proben seiner Kunst, auch Proben von Verstand und rechtschaffenen Gesinnungen gegeben hat *). Es muß dem Gesetzgeber eine wichtige Angelegenheit seyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, sondern jeder sichtbare Gegenstand, selbst aller mechanischen

Künste, das Gepräge des guten Geschmacks trage; so wie man dafür sorgt, daß nicht nur das Geld, sondern auch die metallenen Geräthschaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiser Regent forget nicht blos dafür, daß öffentliche Feste und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, sondern selbst jedes häusliche Fest, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der schönen Künste kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würke.

Vornehmlich aber verdient das allgemeinste und wichtigste Instrument unsrer vornehmsten Verrichtungen, die Sprache, eine besondere Aufmerksamkeit derer, denen die Besorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertraut ist. Es ist einer ganzen Nation höchst nachtheilig, wenn ihre Sprache barbarisch, ungelentig, zum Ausdrucke seiner Empfindungen und scharfsinniger Gedanken ungeschickt ist. Wächst nicht Vernunft und guter Geschmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerade in dem Maasse erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemessen wird? Denn im Grunde ist sie nichts anders, als Vernunft und guter Geschmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum sollte denn eine so gar wichtige Sache dem Zufall überlassen oder gar der Verpfuschung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden? Wenn es wahr ist, daß die so berühmte Academie der Bierziger in Paris blos darum gestiftet worden, daß durch die Verbesserung der Sprache der Ruhm der französischen Nation sollte ausgebreitet werden, so hat der Stifter die Sache in dem schwächsten Lichte gesehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen: Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geschmacks für die ganze Nation

*) Einige besondere hieher gehörige Anmerkungen finden sich in dem Artikel Künstler.

tion *). Fast alle Künste vereinigen ihre Wirkung in den Schauspielen. Daraus allein könnte das trefflichste aller Mittel, den Menschen zu erheben, gemacht werden; und doch ist es an den meisten Orten gerade das, was Geschmak und Sitten am meisten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälschung der Kunst Strafgesetze gemacht seyn, wie gegen die Verfälschung des Geldes? Wie können die schönen Künste ihre wahre Nutzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt ist, sie zu mißbrauchen?

Wenn sie, so wie sie in ihrer Natur sind, als Mittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit sollen gebraucht werden: so muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeinsten Bürger dringen, und ihre Anwendung als ein wesentlicher Theil in das politische System der Regierung aufgenommen werden; und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitsamkeit des Volks, zu Bestreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zusammen getragen werden.

Dieses wird freylich manchen vermeynten Staatsweisen wenig einleuchten, und Philosophen selbst wer-

*) Die Nachlässigkeit der deutschen Regenten in diesem Stücke ist unglücklich. Das wichtigste aller Mittel, die Menschen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts gehalten. Man läßt jeden unsinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache schwagen, die voll Unsinn und Barbaren ist. Selbst der Majestät der Monarchen, wenn sie in Mandaten und Verordnungen mit dem ganzen Volke, dessen Väter und Führer sie sind, sprechen, legt man nicht selten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeheuerlichkeit ist, und wo auch die kleinste Spur des guten Geschmacks und der Ueberlegung vermißt wird.

den solche Vorschläge für Hirngespinnste halten. In der That sind sie es, so lange wir den gegenwärtigen Geist der meisten politischen Verfassungen, als etwas in seinen Grundsätzen unveränderliches voraussetzen. Wo äußere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erste Angelegenheit des Staates gehalten werden, so rathen wir die schönen Künste zu verbannen, und rufen denen, die die Geschäfte des Staates verwalten, mit dem römischen Dichter zu:

O! Cives, cives, quaerenda pecunia primum est,
Virtus post nummos.

Es kann von einigem Nutzen seyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schicksals der schönen Künste und ihres gegenwärtigen Zustandes machen, und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derselben so eben entworfen haben.

Man muß sich nicht einbilden, daß die Künste, wie gewisse mechanische Erfindungen, durch einen glücklichen Zufall, oder durch methodisches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und sich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie sind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwicklung gekommen ist, einheimische Pflanzen, die ohne mühsames Warten hervorzuwachsen; aber so, wie die Früchte der Erde, nehmen sie nach Beschaffenheit der Himmelsgegend, wo sie aufkeimen, und der Wartung, die auf sie gewendet wird, sehr verschiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unansehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verstand gehabt hat, sich aus der ersten Wildheit herauszuwinden, Musik, Tanz, Beredsamkeit und Dichtkunst kennen, so ist es ohne Zweifel in allen Zeitaltern

tern gewesen, seitdem die Menschen zu einer vernunftmäßigen Besonnenheit gekommen sind. Man hat nicht nöthig, um die schönen Künste in ihrem ersten Ursprunge und in ihrer rohesten Gestalt zu sehen, durch die Geschichte der Menschen, bis in das finstere Alterthum herauf zu steigen; sie sind bey den ältesten Aegyptern und Griechen das gewesen, was sie noch ist bey den Sironen sind. Der allgemeine Hang der Menschen, die Gegenstände sinnlicher Eindrücke, die sie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, ist jedem Beobachter des menschlichen Genies bekannt. Wie dieser durch natürliche und zufällige Veranlassungen die ersten rohen Versuche in jedem Zweige der Kunst hervorgebracht habe, läßt sich leicht begreifen, und ist in einigen Artikeln dieses Werks, besonders in denen über die einzelnen Künste*), etwas näher entwickelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der schönen Künste, wenigstens im ersten Keime, sondern sogar einzelne Sproßlinge derselben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinschaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineser ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und selbst die ehemaligen Einwohner in Peru hatten diese doppelte Art des Schauspiels, da sie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorstellten**). Die Griechen, die der Nationalstolz zu großen Prahlereyen verleitet hat †), schreiben sich die Erfindung aller Künste zu; aber einer der verständigen Griechen warnet uns, ihnen in Ansehung der ganz alten Nach-

*) S. Baukunst I Th. S. 314 ff. Dichtkunst I Th. S. 619 ff. Malieren, Musik, Tanzkunst, Vers, Gesang.

***) Histoire des Yncas de Garcil, de Vega Lib. II. cap. 27.

†) Graeci omnia sua in immensum tollunt. Macrob. Saturn. L. I. c. 24.

Dritter Theil.

richten zu trauen*). Es ist leicht zu erachten, daß die Griechen, die sich noch von Eichen genährt haben, als andre Völker schon in großem Flor waren, die Künste gewiß nicht zuerst getrieben haben.

Ob wir aber gleich den ersten Keim der Künste unter allen Völkern anzutreffen glauben, so ist doch der Weg von den ersten Versuchen darin, die der noch rohen Natur zuzuschreiben sind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodisch zu werden, und wo die Künstler anfangen sie als eine erlernte Kunst zu treiben, so weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerst gemacht hat.

Aber wir haben von dem Ursprunge, von den Einrichtungen und den Künsten der ältesten Völker zu wenig Nachrichten, als daß diese Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverlässigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die ersten, welche die verschiedenen Zweige der zeichnenden Künste methodisch getrieben haben. So viel ist gewiß, daß sowol bey diesen Völkern als bey den Peruriern die schönen Künste schon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geschichte der Menschen wissen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor gewesen. Zu Abrahams Zeiten scheinen die zeichnenden Künste in Chaldäa schon aufgekeimt zu haben; und in Aegypten war die Baukunst unter der Regierung des Sesostris, der um die Zeiten des Jüdischen Gesetzgebers

*) Strabo, der sehr vernünftig anmerkt, daß die ältesten Sammler der Nachrichten durch die griechische Kabellehre zu sehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλα και μη όντα λεγουσιν οι άρχαιοι συγγραφεις, συντετραμμενοι τω ψευδει δια της μυθουγραφιας. Lib. VIII

gebers Moses gelebt hat, in großem Flor *).

Wie weit diese Völker vor den Griechen die schönen Künste getrieben haben, läßt sich nicht bestimmt sagen. Die Aegypter und die Perser haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigstens an äußerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdische Volk hat fürtreffliche Proben der Beredsamkeit und Dichtkunst aufzuweisen, die älter als die griechischen Werke dieser Art sind.

Das eigentliche Griechenland scheint die schönen Künste erst durch seine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben. Jonien hatte sie ohne Zweifel von den benachbarten Halbdäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Petruriern bekommen **). Die Ueberbleibsel der ältesten griechischen Baukunst in dem alten Poestum scheinen einen ägyptischen Geschmack anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunst einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und selbst von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen sey.

Ob aber gleich die Künste als ausländische Früchte auf den griechischen Boden verpflanzt worden: so haben sie unter diesem glücklichen Himmelsstriche und durch die Wartung des bewundernswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geschmack bekommen, den sie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der schönen Kunst hat Griechenland im höchsten Flor und in der größten Schönheit gesehen, auch

Jahrhunderte lang darin erhalten; und es könnten tausend Beispiele zum Beweis angeführt werden, daß sie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zweck angewendet worden. Darum kann dieses Land immer als das vorzügliche Vaterland derselben angesehen werden.

Nachdem dieses an allen Gaben des Geistes und des Herzens außerordentliche Volk seine Freyheit verloren hatte, und den Römern dienstbar worden war, haben auch die Künste ihren Glanz verloren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfall der griechischen Staaten einige Jahrhundert lang das herrschende Volk in der Welt gewesen, war zu roh, um die Künste in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechischen Künstler und Kunstwerke mitten unter dasselbe verpflanzt worden waren. Dieses Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Besonnenheit der menschlichen Vernunft besessen, weil die Begierde zu herrschen allezeit das Uebergewicht in seinem Charakter behauptet hat. Also war die Cultur der schönen Künste dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlassen. Die Musen sind nie nach Rom gerufen, sondern als dahin geächtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwar scheint Augustus sie in seinen Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der geheimten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern wirkte, noch zu unruhig, um den Künsten die griechische Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menschen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenstände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrschende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächsten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche

*) S. Winkelm. Gesch. der Künste des Alterthums, 1 Theil I Cap.

***) Statuas Thusci primum in Italia invenerunt. Cassiodor.

welche die Unterdrückung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt; und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen sich in so viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieser Parthey war das Genie zur Kunst, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht sicher genug befestigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künstler an, die Tyranny mit Annehmlichkeit zu bekleiden; und durch ihren Befehl wurde die Aufmerksamkeit desjenigen Theils des Volks, der sich blos leidend verhielt, von der Freyheit abgelenket, und auf Lustbarkeiten gerichtet. Dieses mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künste nicht nur von ihrem wahren Zwecke mußten abgeführt, sondern auch in den Grundsätzen, auf denen ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieser Zeit an also wurden sie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher sie so viele Jahrhunderte geblieben sind, und aus der sie sich jetzt noch nicht wieder empor geschwungen haben.

Zwar blieben sie diese ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor; das Mechanische jeder Kunst erhielt sich in den Werkstätten der Künstler; aber Geist und Geschmak verschwanden allmählig daraus; die Künstler in jeder Art pflanzten sich fort; für die zerstörten Tempel heidnischer Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Musik wurde von der Schaubühne in die Kirchen versetzt, und die Beredsamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kan-

zeln. Kein Zweig der schönen Künste fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis sie ein Ansehen gewannen, aus dem man sich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewissen Feyerlichkeiten, die in ihrem Ursprunge wichtig und sehr bedeutend gewesen, allmählig aber sich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was ist die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden sind, das waren in diesen Zeiten die Künste gegen das, was sie in alten Zeiten gewesen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunst nicht nur an äußerlicher Schönheit, sondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftsteller sprechen von der Geschichte der Kunst auf eine Art, die uns glauben machen könnte, sie seyen Jahrhunderte durch völlig verloren gewesen. Aber dieses streitet gegen die historische Wahrheit. Von den Zeiten des Augustus, bis auf die Zeiten Pabst Leo des X, ist kein Jahrhundert gewesen, das nicht seine Dichter, seine Mahler, seine Bildhauer, Steinschneider, Tonkünstler, und seine Schauspieler gehabt. Es scheint sogar, daß in zeichnenden Künsten hier und da ein glücklicheres Genie Versuche gemacht, Schönheit und Geschmak wieder in die Künste einzuführen *). Aber die Würfung

§ 2

davon

*) Ich habe vor einigen Jahren in Herforden ein Diploma vom Kaiser Heinrich IV gesehen, auf dessen Siegel der Kopf dieses Kaisers so schön ist, als wenn er zu den Zeiten der ersten Kaiser wäre geschnitten worden. Und an alten Kirchenbüchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geschnitzene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlt. Noch unerwarteter als dieses war mir eine Nachricht von

von

davon erstreckte sich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem fast unbegreiflichen Grade herabgefallen, so waren auch die schönen Künste in ihrer Anwendung unter alles, was sich igt begreifen läßt, niedergesunken. Man trifft in Gemälden geistlicher Bücher, in Bildschnitzereyen, womit Kirchen und Kanzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die gegenwärtig an Dörtern, wo die wildeste Unzucht ihren Sitz hat, anstößig seyn müßte. Aber veremuthlich war dieser Mißbrauch unschädlich, weil es diesen Mißgeburten der Kunst an allem ästhetischen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieser Barbarey die Morgenröthe eines bessern Geschmacks in einigen Zweigen der Künste hier und da aus. Dieses erhellet aus dem, was über die Geschichte der Dichtkunst und der Bau-

von der Geschicklichkeit, die ein nordisches Volk von Slawischem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künsten besaßen. In einem so eben herausgekommenen Werke *) finde ich solches, das aus einer alten Lebensbeschreibung des heil. Otto, Bischoffs von Bamberg, genommen ist. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von diesen war mit bewundernswürdiger Kunst und Fierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig sowol als auswendig Schnitzwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menschen, Vögel und andere Thiere mit einer so genauen Nachahmung der Natur vorstellte, daß man fast glauben sollte, daß sie athmeten und lebten.“ Der Geschichtschreiber, der dieses erzählt, hatte die Sachen selbst gesehen, und war ein Mann, der den kaiserlichen Hof gesehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290 und 291 des angezogenen Buches.)

*) Hummans Untersuchungen über die Geschichte einiger nordischen Völker. Berlin 1772, 8.

kunst angemerkt worden *). Aber erst mit dem sechszehnten Jahrhunderte erschien der helle Tag wieder, und verbreitete sein Licht über den ganzen Umfang der schönen Künste. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den sich verschiedene italiänische Freystaaten durch Handlung erworben, sie auf einige Zweige der angenehmen Künste aufmerksam gemacht. Stücke von griechischen Werken der Baukunst und Bildschnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, besonders nach Pisa, Florenz und Genua gebracht; und man fieng an die Schönheit daran zu fählen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Wirkung thaten die Werke der griechischen Dichtkunst und Beredsamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da sah man die Früchte des Geschmacks dieser Zweige der Kunst wieder in ihrer Reife; und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu suchen. Der Geschmak der Künstler wurde wieder geschärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhielten, zündete auch in andern das Feuer der Nach-eiferung an; und so erhoben sich die Künste wieder aus dem Staub empor, und breiteten sich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunst die Muster wären, an die man sich zu halten hätte, um allen schönen Künsten ihre beste Gestalt wieder zu geben. Da zugleich eine gesündere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen sie eine

*) S. Baukunst I Th. S. 314 ff. Dichtkunst I Th. S. 625. Geschnittene Steine; Bildhauerkunst.

eine größere Festigkeit gegeben hatte, so nahm auch die Liebe zu den schönen Künsten dadurch zu; und so bekamen sie allmählig den Flor, in welchem wir sie gegenwärtig sehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Aussicht über den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste haben, müssen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurückkehren.

Wir haben gesehen, was sie in ihrer vollen Kraft seyn können; die eigentlichsten Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit wirksam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen schädlichen Unternehmungen zurück zu halten, — und überhaupt ihn, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewirkung desselben in seine Seele zu legen.

Daß sie jemals unter irgend einem Volke diese Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit gewesen sey, wo sie sich derselben genähert haben, scheint gewiß. Die Griechen hatten von den schönen Künsten den richtigen Begriff, daß sie zu Bildung der Sitten und zu Unterstützung der Philosophie, und selbst der Religion dienen. Darum ließen sie es auch an Aufmunterung der Künstler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung nicht ermangeln. In einigen griechischen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchsten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Gesetzgeber und Regenten sahen große Dichter als wichtige Personen an, die den Gesetzen selbst Kraft geben könnten. Homer wurde für den besten Rathgeber

des Staatsmannes und des Heerführers, und für den besten Hofmeister des Privatmannes angesehen; und in dieser Absicht schrieb Lyfurgus die zerstreuten Gesänge dieses Dichters in Kreta zusammen. Eben dieser Gesetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieser Insel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch seine Gesänge die Gesetzgebung erleichterte *). „Die Alten, sagt ein griechischer Philosoph **), hielten dafür, daß die Dichtkunst einigermassen die erste Philosophie sey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weise, und auf eine angenehme Weise Sitten, Empfindungen und Thaten lehre †); die unsrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weise sey.“ Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerst in der Dichtkunst unterrichten lassen. Keinesweges zur Belustigung, sondern zur Bildung des Gemüthes. Dieses Verdienstes rühmen sich auch die Tonkünstler; — sie halten sich für Lehrer und Verbesserer der Sitten; — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeister. Ueberhaupt kann man von den Griechen sagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von seinen Vorältern rühmet, daß sie alle Künste zum gemeinen Besten angewendet haben ††).

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtshaffenen Künstlern zu Theil geworden, sind die Nachrichten in den Schriften der Alten so bekannt, daß es unnöthig
ist,

§ 3

*) Plutarchus im Lyfurgus.

**) Strabo Lib. I.

†) διδασκαλίαν ἤδη καὶ παιδῶν, καὶ πρᾶξις.

††) Nullam majores nostri artem esse voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. Lib. VI.

ist, hier besondere Fälle anzuführen *).

Man brauchte sie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranstaltung, jedes wichtige öffentliche Geschäfte zu unterstützen. Die öffentlichen Berathschlagungen, die durch Gesetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienste des Staats verloren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöser Feste, die mit so viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauspiele, die zu einigen dieser Feste gehörten, und auf die von Seiten der Regierung so viel Sorgfalt gewandt und so großer Aufwand gemacht worden: alles dieses verschaffte den Künstlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen in voller Wirkung zu zeigen. Es wurden Gesetze gemacht, um den guten Geschmak zu befördern, das Einreißen des schlechten Geschmaks und die noch schädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen **).

Eben so aufmerksam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künste auf die Sitten zu befördern. Wir wissen zwar wenig von den politischen Verfassungen dieses durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibsel der hetruskischen Künste beweisen hinlänglich, wie unmittelbar sie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt gewesen seyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in seinem Hause kaum etwas vor sich gesehen, oder in die Hand genommen habe, das

*) Eine Menge hieher gehörige Anekdoten hat Junius gesammelt. Man sehe besonders in seinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

***) G. Baukunst I Th. S. 314. auch Musf.

nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künste ihn auf eine nützliche Weise an seine Götter und an seine Helden erinnert, und das nicht seiner Religion, und seinen patriotischen und Privatgestimmungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den schönen Künsten in den goldenen Zeiten der griechischen und hetruskischen Freyheit beschaffen. Aber so, wie sich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlstand verloren; wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatinteresse von den Angelegenheiten des Staats absonderten; als Liebe zum Reichthum, und Geschmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geschwächt hatten: wurden die schönen Künste von dem öffentlichen Dienste des Staats abgerufen, bloß als Künste der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlor man ihre Würde aus dem Gesichte. Es ist für das Beyspiel unserer Zeiten wichtig, daß dem Leser der erstaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den schönen Künsten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Versuchung fühle darüber weitläufiger zu seyn, als es sich hier schicken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abschilderung davon, die ein verständiger Engländer verfertigt hat, zu geben *). „Da die Athenienser, sagt er, sich von dem Feinde, der sie so sehr in Athem gehalten hatte **), befreyt sahen, überließen sie sich dem Genuße der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feste. Dieses trieben sie bis zur größten Ausschweifung, und für die Schaubühne hatten sie eine Leidenschaft, bei alle Staatsgeschäfte hemmte, und alle Empfindung

*) G. Temple Stannan's Geschichte von Griechenland, III Buch, Cap.

***) Von dem Epaminondas.

des Ruhms erstikte. Dichter und Schauspieler genossen allein die Gunst des Volkes, und ihnen gab man den frohlockenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere bestimmt gewesen, wurden auf Schauspiele verwandt. Tänzer und Sängern führten das wollüstige Leben, da die Heerführer darben, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käse und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war so groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorstellung eines Trauerspiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekostet hat, als der Krieg gegen die Perser. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerste Nothdurft des Staates, mit dem Befehle der Todesstrafe für den, der sich unterstehen würde, eine Veräußerung desselben anzutragen, zurüke gelegt worden.“

Was also in seinem Ursprunge bestimmt war, die Gemüther der Menschen mit patriotischer Kraft zu erfüllen, diente jetzt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beste gerichteten Gedanken zu unterdrücken. Bald hernach hatten die Großen Künstler um sich, wie sie Köche um sich hatten; die Künste, die vorher stärkende und heilende Arzneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in diesem Zustande trafen die Römer die schönen Künste in Griechenland und in Aegypten an, als sie diese Länder eroberten; darum behielten sie diesen Geist auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunst gab der edle Gebrauch derselben dem Künstler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauspieler, war zugleich Archon in Athen: aber schon

zu Cäsars Zeit hielt sich ein römischer Ritter mit Recht für gebrandmarkt, da er sich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward *).

Wenn man die schwachen Versuche ausnimmt, die Augustus machte, die Künste wieder zu ihrer edlern Bestimmung zurück zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, so fielen sie unter seinen Nachfolgern in die tiefste Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters, oder Tonkünstlers, oder Schauspielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und so verschwand in Griechenland und Rom die Würde der schönen Künste allmählig aus dem Gesichte der Menschen. Der Liebe zur Pracht und Ueppigkeit ist man in den neuern Zeiten die Wiederherstellung der schönen Künste selbst schuldig; und man wird schwerlich finden, daß ihre neuen Beschützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum sind sie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten dessen, was sie seyn könnten. Ueberhaupt sind ihnen nach den heutigen Verfassungen viele von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unfern politischen Festen fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künste sich in ihrem besten Lichte zeigen könnten. Selbst unsre gottesdienstlichen Feste fallen nicht selten sehr ins Kleine. Es geschieht blos zufälliger Weise, daß der ursprünglichen Bestimmung der schönen Künste bey gottesdienstlichen Festen etwas übrig geblieben ist. Die Art aber, wie es geschieht, verräth doch allemal ein ganzliches Verfehlen ihres wahren Zwecks. Gelinget es einem Künstler, welches nur gar zu selten geschieht, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der

F 4

Kunst

*) S. Aul. Gell.

Kunst sich zeigt, so ist es mehr eine Wirkung seines zufälliger Weise von Vernunft geleiteten Genies, als die Absicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Also kommen die Künste bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann scheint es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verloren habe. Der deutlichste Beweis hiervon ist die sogar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unsern Schaubühnen sieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben so viel Dank, wenn er eine abgeschmackte, und nicht selten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte wenn nur die Arbeit gut ist; und so denkt man auch über andere Zweige der Kunst. Sogar in den Kirchen. — Was sind die meisten Gemählde der römischen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die gesunde Vernunft freitet, als die heidnische?

Um sich von dem Geiste, der gegenwärtig die Künste mehr schwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unsern Schauspielen betrachten, bey dem sich doch eigentlich alle schönen Künste vereinigen, die Oper. Ist es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeschmackteres und dem Zwecke der Künste weniger entsprechendes zu sehen? Und doch könnte das Schauspiel, das ist kaum der Aufmerksamkeit der Kinder würdig ist, gerade das erhabenste und nützlichste seyn, was

die Künste hervorzubringen im Stande sind *).

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Palästen der Großen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zweck desto sicherer zu erreichen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit sie den Ekel elend ausgefonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In sofern sie dazu dienen, werden sie geschützt und genährt; aber wo sie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Bestimmung sich einfinden, bey dem Gottesdienste, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauspielen, da werden sie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, sie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unsern Schaubühnen etwas Gutes gesehen wird; wenn unsre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zweck arbeiten: so geschieht es doch ohne alle Mitwirkung öffentlicher Veranstaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unsere Gebäude und Wohnungen, unsre Gärten, alles um uns, woran die schönen Künste ihren Antheil haben, und sage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieser Dinge in irgend einem Menschen Erhöhung seines Geschmacks, Erhebung seiner Sinnes- und Gemüthsart bewürken könne? In diesem Gesichtspunkte betrach-

*) S. Opera.

betrachtet, wird Rousseau in seinem Unwillen gegen die schönen Künste den Beyfall der Vernunft behalten; und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato sagen läßt, er wolle lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum schreiben und lesen gekonnt, als unter dem Augustus, da die Künste blüheten *).

Wir sind in Ansehung der Talente und des Kunstgenies nicht so weit hinter den Alten zurücke, als man uns bisweilen zu bereden versucht. Das Mechanische der Künste besitzen wir, und in manchem Theile besser als die Alten. Der Geschmack am Schönen ist bey manchem neuen Künstler eben so fein, als bey dem besten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt ist durch die Ausbreitung der Wissenschaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menschen über erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Also sind die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumt sie zu ihrem wahren Zwecke zu lenken, oder sie gar bloß zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet: so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmanu; er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und dem reichen Müßiggänger die Zeit vertreibt.

Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht sie zu ihrem großen Zwecke zu führen, so sind auch die einzelnen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen

*) S. Littletons Todtengespräche.

Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzelne Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künstler kennt, nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glücklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? Woher soll es seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt; und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit karger Hand, als den Alten, ausgeheilet hat, meist ungebraucht liegen.

Würde der Künstler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieser nichts als ein Privatmann ist, sondern an den Thron gerufen, um dort einen eben so wichtigen Auftrag zu hören, als der ist, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey beforget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die schönen Künste zum Gehorsam der Gesetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Gesetzgebers eingewebet; so würden sich alle Kräfte des Genies entwickeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke sehen, die die besten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet sich also der Weg, der zur Vollkommenheit der schönen Künste führt. Will man große Künstler haben, und wichtige Werke der Kunst sehen, so darf man nur Veranstellungen machen, daß solche Werke bey einem ganzen Volke aufsehen erwecken können; daß der Künstler von Genie Gelegenheit bekomme,

sich

sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den reblichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, ist edeln Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzustrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künstler zu haben.

Dieses sey über die Natur, die Bestimmung und den Werth der schönen Künste gesagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derselben eröffnet werden. Sie entsteht aus der Auflösung dieser psychologischen und politischen Aufgabe: „Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet, und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?“ In der Auflösung dieser Aufgabe findet der Künstler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künste immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es ist hier der Ort nicht, diese Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit ist ohne Zweifel der schwerste Theil der Philosophie. Ein deutscher Philosoph hat zuerst unternommen, sie als einen neuen Theil der philosophischen Wissenschaften unter dem Namen Aesthetik zu bearbeiten *). Es ist zur Ehre der Nation zu wünschen, daß sie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß sie einem andern Lande die glückliche Ausföhrung einer so wichtigen Wissenschaft überläßt, wodurch der Philosophie der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeigt wird.

*) S. Art. Aesthetik.

So viel verschiedene Wege in der Natur sind den Menschen durch sinnliche Vorstellungen zu erhöhen, so viel sind auch Hauptzweige der Kunst; und so vielerley Gattungen und Arten der ästhetischen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in so viel Nebenwege theilet sich jede Kunst. Wir wollen versuchen, ob nach diesen Grundsätzen ein allgemeiner Stammbaum der schönen Künste könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt ist nur ein Weg in die Seele zu bringen, nämlich die äußern Sinnen; aber er wird durch die verschiedene Natur dieser Sinnen vielfach. Eben dieselbe Vorstellung, oder derselbe Gegenstand scheint seine Natur zu verändern, und ist in seiner Kraft mehr oder weniger wirksam, nach Beschaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigsten Erläuterungen hierüber habe ich an einem andern Orte gegeben *).

Die höchste Kraft auf die Seele haben die niedrigern gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geschmak und der Geruch; aber diese Wege auf die Menschen zu wirken sind für die schönen Künste unbrauchbar, weil sie allein den thierischen Menschen angehen. Wären die schönen Künste Dienerinnen der Wollust, so müßten die vornehmsten Hauptzweige derselben für diese drey Sinnen arbeiten, und die Kunst,

*) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abschnitts, in welchem von den Empfindungen der äußern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieser Theorie hier zu vieles angeführt werden, um das, was von der verschiedenen Wirksamkeit der Sinnen zu merken ist, verständlich oder einleuchtend zu machen; darum setze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgerragen wird, völlig fassen will, die angeführte Stelle erst nachlese.

Kunst, eine wolchmeckende Mahlzeit zurichten, oder Salben und wolriechende Wasser zu machen, würde den ersten Platz einnehmen. Über die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menschen erhöht wird, ist von edlerer Art; sie muß uns nicht bloße Materie, sondern Seele und Geist empfinden lassen. Nur bey besondern Gelegenheiten können die schönen Künste vermittelst der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben so grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung sinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsre Seelen schicket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden; und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrücke machen. Da fängt also das schöne Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Musik. Zwar wirken auch die redenden Künste auf das Ohr; aber seine Nührung ist nicht ihr Hauptzweck. Ihr Gegenstand ist von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt; aber der Klang der Rede ist eines der Nebenmittel, wodurch sie ihren Vorstellungen eine Beykraft, oder einen stärkern Nachdruck geben. Die Hauptkraft der redenden Künste liegt nicht in dem Schalle, sondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Gesicht, dessen Eindrücke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit sie überreffen. Das Auge bringt ungleich weiter als

das Ohr in das Reich der Geister herein; es kann beynabe alles, was in der Seele vorgeht, lesen. Das Schöne, das einen so vortheilhaften Eindruck auf die Seele macht, ist ihm fast in allen Gestalten sichtbar *); aber es entdeckt auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Gesichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers lesen? Diesen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künste auf sehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeigt werden.

Das Gesicht gränzet in vielen Stufen so nahe an das bloß Geistige (Intellektuelle), daß die Natur selbst keinen Mittelsinn zwischen dem Gesichte und den innern Vorstellungen gezeiget hat; oft sehen wir, wo wir bloß zu denken glauben, ohne uns des Ausdrucks eines körperlichen Gefühls bewußt zu seyn. Also ist für die Künste kein Sinn mehr übrig. Aber das menschliche Genie, durch göttliche Vorsehung geleitet, hat sich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele einzudringen. Es hat Begierde und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die sich durch die Sinnen durchschleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelst des Gehörs oder des Gesichts, jede Vorstellung in die Seele bringen, ohne daß diese Sinnen sie verstellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Gestalt geben. Weder in dem Klange eines Wortes, noch in der Art, wie es durch die Schrift sichtbar wird, liegt die Kraft seiner Bedeutung. Also ist es etwas bloß Geistiges in einer zufälligen körperlichen Gestalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieses bewunderungswürdigen Mittels bedienen sich die redenden

*) S. Art. .rast; Schön.

den

den Künste. An äußerlicher Kraft stehen sie den andern weit nach, weil sie, wo es nicht zufälliger Weise geschieht, daß sie das Gehör erschüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber sie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruck der Sinnen, selbst der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen selbst fühlbar machen.

Darum erstreckt sich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künsten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können sie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorstellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künste allemal die Mittel dar. Dann haben sie noch über die andern Künste den Vortheil, daß man sich vermittelt der wunderbaren Zeichen, deren sie sich bedienen, jeder Vorstellung auf das leichteste und bestimmteste wieder erinnert. Darum sind sie zwar an Lebhaftigkeit der Vorstellungen die schwächsten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorstellungen zu erwecken, die wichtigsten. Dieses sind die drey ursprünglichen Gattungen der Künste. Man hat aber Kunstwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereinigt werden. Im Tanze vereinigen sich die Künste, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Gesange vereinigen sich die redenden Künste mit der Musik; und in dem Schauspielen können gar alle zugleich wirken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menschen zu erheben, das vollkommenste werden *).

*) S. Schauspiele.

Jede Kunst hat wieder ihre vielfachen Nebenweige, die vielleicht am füglichsten durch die Gattungen der darin behandelten ästhetischen Kräfte könnten bestimmt werden. So giebt es besondere Nebenweige in jeder Kunst, wo bloß auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Absicht haben, als den Geschmack am Schönen zu ergötzen: in der Dichtkunst artige Kleinigkeiten; in der Malerey Blumenstücke, Landschaften, die bloß schön sind, ohne bestimmten leidenschaftlichen Charakter; in der Musik Stücke, worin außer Harmonie und Rhythmus wenig Bestimmtes zu merken ist. Andere Nebenweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künsten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der äsopischen Fabel und andere Arten. Noch andere Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenschaftlichen Stoff, und bringen Leidenschaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und diese sind allemal die wichtigsten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, sondern auch eine besondere Gemüthsfassung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird: so könnte man vielleicht in dieser Stimmung, die der Künstler zu glücklichem Fortgange seiner Arbeit nöthig hat, die Nebenweige jeder der schönen Künste mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Als ein Versuch hiervon kann das angesehen werden, was wir über die verschiedenen Gattungen des Gedichtes gesagt haben *).

Die äußerlichen Formen, unter denen die schönen Künste ihre Werke zeigen, haben so viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch

die

*) S. Art. Gedicht II Th. S. 325.

die bestimmtesten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künste nicht hinlänglich sind, darüber etwas feste zu setzen. Wer wird, um nur ein Beispiel anzuführen, alle Gestalten bestimmen, in denen sich die Ode oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß sich in solchen Untersuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künstler keine Schranken vorschreiben *). Auf diese Weise kann man die schönen Künste und ihre Zweige entdecken.

Das allgemeine Grundgesetz, wornach der Künstler sein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieses seyn: „daß das Werk, sowol im Ganzen, als in seinen Theilen, sich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhaftesten einpräge, um so viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieses kann nicht geschehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geschmacks hat. Der Mangel an dem, was zum Geschmack gehört, ist wirklich der wesentlichste Fehler eines Werks der Kunst; aber nicht allemal der wichtigste.

Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf die Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend seyn.

Man würde diesen Grundsatz unrecht verstreken, wenn man ihn so einschränken wollte, daß die Kunst keinen andern, als unmittelbar sittlichen Stoff bearbeiten solle: er verbietet dem Künstler nicht, eine Trinkschaale, oder etwas dieser Art zu be-

*) S. Werke der Kunst.

mahlen: sondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruck, von welcher Art er sey, mache.

Den wichtigsten Nutzen haben die Werke der Kunst, die uns Begriffe, Vorstellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unser Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menschen oder als Bürger an unserm Werthe zu verlieren, nicht missen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht statt haben, so hat der Künstler schon genug gethan, wenn unser Geschmack am Schönen durch sein Werk befestigt oder erhöht wird. Der Mahler also, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausrichtete, daß die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall, wo ich hinsche, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch losbenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenstand etwas erblicke, das meinen Geschmack am Schönen bestärkt oder erhöht.

Hieraus erhellet auch, daß die schönen Künste nicht nur auf guten Geschmack, sondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des sittlichen Menschen, und auf Redlichkeit, seine Talente auf das Beste anzuwenden, gegründet seyen.



Ueber den, in diesem Artikel, den schönen Künsten zugeschriebenen Zweck, und, in wie fern darauf die Theorie derselben (vorzüglich der Dichtkunst) gegründet werden könne, s. J. J. Engels Philosophen für die Welt, Th. 2. S. 65 der 1ten Aufl. — Ueber den, eben darin, aufgestellten Grundsatz der sch. Kste. s. einen Auszug im 1ten Bd. S. 139 der Philosophischen Unterhaltungen, Jena 1790. 8. (Der

(Der

(Der Verf. wendet ihn nur auf die bildenden Künste, vorzüglich die Malerey an, und sucht zu zeigen, daß nicht so wohl die Wahl des Inhaltes, als die Ausführung, oder die beobachteten Regeln der Kunst, ein Werk zu einem Werke der schönen Kunst mache.) — Uebrigens gehören zu eben diesem Artikel, im Ganzen noch, von den Schriften des H. Sulzger selbst: *Pensées sur l'origine et les differens emplois des sciences et des beaux Arts*, Berl. 1757. 8. Deutsch, Königsb. 1762. 8. und im 2ten Th. f. Verm. Phil. Schriften S. 110 u. f. und seine Abhandl. *De l'Energie dans les ouvrages des beaux arts*, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, vom Jahre 1765. Deutsch in iten Th. f. Verm. Phil. Schriften S. 124, Aufl. v. 1782. — Und von den schönen Künsten überhaupt handeln: *L'Esprit des beaux Arts* p. Mr. (Pierre) Esteve, Par. 1753. 12. 2 B. Eben diesem Verf. werden noch die *Nouv. Dial. sur les Arts*, P. 1755. 12. zugeschrieben. — *Spectacle des beaux arts, ou Considerations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets, et leurs règles principales; avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, et sur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner*, p. Mr. (Jacques) Lacombe, Par. 1758. 12. 1765. 12. (Die Veranlassung dazu hat der Verf. aus des Pluche *Spectacle de la Nature* genommen; und er will darin nicht so wohl das Mechanische der sch. Künste, wie er sich ausdrückt, lehren, als die Gegenstände derselben darstellen, ihre Grundsätze anwenden, u. s. w. Das Werk besteht aus drey Theilen, wovon der erste, in 6 Kap. Betrachtungen über die schönen Künste im Ganzen enthält, und de l'objet des beaux arts; des difficultés exterieures aux beaux arts pour leurs etablissements et pour leurs progrès; des causes de la decadence du gout dans les beaux arts; des avantages que procurent les beaux arts; und

des epoques principales dans lesquelles les beaux arts ont fleuri, der zweyte Theil, in 28 Kap. von der Poesie und ihren verschiedenen Gattungen, der dritte, in 14 Kap. von der Musik, als des choses sensibles que la Musique peut representer à l'imagination; des tableaux de moeurs et de caractères; de l'expression du sentiment et de la passion; de la melodie; du motif ou sujet du chant; de l'Harmonie et de l'accompagnement; de la mesure; des signes de la Musique; de la voix et des Instrumens; des Solo, des Duo, des Choeurs; de la Musique sur des Paroles religieuses; de l'opera und du Recitatif, ziemlich oberflächlich handelt. Uebrigens ist das Werk nicht, wie in der ersten Ausg. dieser Zusätze, im Vertrauen auf Anderer Anzeigen, gesagt war, in Gesprächen abgefaßt. Ob die Fortsetzung, welche der Verf. davon verspricht, erschienen ist, weiß ich nicht. Daß sein *Diction. portatif des beaux Arts* . . . Par. 1752 u. f. 8. 3 B. 1759. 8. dem H. Sulzger die Veranlassung zu seiner Theorie gegeben, ist besannt.) — Ueber den Zweck der schönen Künste, eine Abh. in dem 2ten Hefte von Deutschlands achtzehnten Jahrhundert, 1782. 8. — Ueber den Unterschied der nachahmenden und zeichnenden Künste, ein Aufs. von J. A. Eberhard, in f. Verm. Schriften, Halle 1784. 8. S. III. — Kurze Uebersicht der Künste, von H. Hoffstätter, in dem 2ten St. des ersten Bds. des *Magaz. für Wissenschaften und Pitteratur*, Wien 1785. 4. —

Von dem Nutzen und dem Einfluß der schönen Künste, ihrem Verhältnisse zu den Wissenschaften, u. d. m. in lateinischer Sprache: *De elegantior. art. ac studior. usu et fructu ad discipl. acad. publ.* eine Rede von C. G. Heyne, gehalten im J. 1766. im iten Bd. f. *Opuscul.* S. 268. — In französischer Sprache: *Des rapports que les belles lettres et les sciences ont entre elles* von La Nauze, in dem

13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Sur l'utilité des belles lettres . . . von ebend. Ebend. im 16ten Bde. — De l'influence des belles lettres sur la Philosophie von Vitaube, in den Mem. de l'Acad. de Berlin vom J. 1767. — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, Rousseaus berühmter Discours, (im 13ten Bd. f. W. Zweybr. Ausg.) mit den mancherley erschienenen Widerlegungen desselben. — In englischer Sprache: An attempt to show that a taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to Morals von Sam. Hall, in dem 1ten Bd. S. 223. der Mem. of the Litter. and Philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. Deutsch, in der Uebers. dieser Schriften, Leipz. 1788. 8. — In deutscher Sprache: Von dem Einflusse der schönen Wissensch. auf das Herz und Sitten, eine (ursprünglich lateinisch gehaltene, aber, so viel ich weiß, nicht so gedruckte) Rede von Christn. F. Wellert, im 5ten Th. S. 76 f. Schriften, Aufl. von 1775. — Wie kann die Seele, durch das Studium der sch. Wissensch. und Künste zum wahren Guten gelenkt werden? von Aug. Fr. Voeck, Stuttg. 1771. 8. — Abhandl. von den Ursachen des geringen Einflusses der schönen Künste auf die Denkungsart und Sitten des Volkes, von For. Westenrieder, in den Bayerischen Beitr. zur schönen und nützlichen Lectüre, München 1779. 8. — Ueber den Einfluß der schönen in die höhern Wissenschaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayerischen Akademie Th. 1. S. 139. München 1781. 8. — Vom Einflusse der schönen Künste auf Staaten, von Klem, im 5ten St. S. 216. des 1ten Bds. der Monatschr. der Berliner Acad. der Künste. — Ueber den Nutzen der bildenden Künste für die Gesellschaft, Eben- daselbst im 2ten Bde. S. 169. — —
 Von der Geschichte der schönen Künste überhaupt: *Essai sur l'hist. des belles lettres, des sciences et des arts*, p. Mr. Juvenel de Carleucas, Lyon 1744. 12. 4 Th. verm. 1749.

Deutsch, mit einigen Zus. und Verb. von J. F. Kappe, Leipz. 1749: 1752. 8. 2 Th. — *L'Origine et les progrès des arts et des sciences*, p. Mr. Noblot, Par. 1746. 8. — *Kernhistorie aller freyen Künste und schönen Wissensch. vom Anfange der Welt bis auf unsre Zeiten*, Leipz. 1748: 1749. 8. 3 Th. — *Considerations sur les Revolutions des Arts* . . . Par. 1755. 12. von Guill. Alex. Mésangan (Der Verf. hat f. Werk in achtzehn Zeitalter eingetheilt, deren jedes er, nach den wichtigsten dahin gehörigen Personen, benennt und schwätzt nun allerhand von der Verbindung der Künste mit den verschiedenen Staaten und ihrem Einfluß auf einander; von den Ursachen ihres Entstehens und ihres Unterganges; von den Quellen ihrer Erneuerung; von dem Grade ihrer Vollkommenheit; von ihrer Beschätzung; von der Achtung, welche sie genossen, u. d. m.) — *De l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens Peuples*, Par. 1758. 4. 3 B. Hays 1758. 12. 3 Bde. von Jv. Goguet; Deutsch, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — *Vom Ursprunge der Künste, besonders der schönen*, von J. Ad. Schlegel, bey f. Bataleur, Th. 2. S. 131. Aufl. von 1770. — — *De l'amour des beaux arts, et de l'extrême consideration que les Grecs avoient pour ceux, qui les cultivoient*, von Caylus, in dem 21ten Bd. S. 174. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. Deutsch, im 1ten Bd. S. 92 von dessen Abhandl. zur Gesch. und Kunst, Altenb. 1768. 1769. 4. 2 B. — *Man der Geschichte der Poesie, Veredsamkeit, Musik, Malerey und Bildhauerkunst unter den Griechen*, von C. E. v. Hirschfeld, Kiel 1770. 8. — — *Considerations sur l'origine et les progrès des belles lettres chez les Romains et les causes de leur decadence*, p. l'Abbé (Henry) le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutsch, Han. 1755. 8. —

S. übrigens die, von jeder der Künste besonders handelnden Artikel. —

Kunst;

Kunst; Künstlich.

Man braucht diese Wörter oft, um in den Werken des Geschmacks dasjenige auszudrücken, was bloß von der Ausübung der Kunst abhängt, das ist, was zur Darstellung des Werks gehört. In verschiedenen Orten dieses Werks ist angemerkt worden, daß jedes Werk des Geschmacks aus einem Urstoff bestehe, der einen von der Bearbeitung der Kunst unabhängigen Werth habe, und daß dieser Urstoff durch das, was die Kunst daran thut, desto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Wirkung zu thun, die der Künstler zur Absicht hatte. Darum unterscheidet man sowohl in dem Künstler, als in seinem Werke, die Natur von der Kunst. Daß ein Mensch in seinem Kopfe Vorstellungen bilde, die werth sind andern mitgetheilt zu werden, ist eine Wirkung der Natur, oder des Genies; daß er aber diese Vorstellungen durch Worte, oder andere Zeichen so an den Tag lege, wie es seyn muß, um andre am stärksten zu rühren, ist die Wirkung der Kunst.

Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen. Man kann, ohne ein Maler zu seyn, die fürtrefflichsten Bilder in der Phantasie entwerfen, und sie im schönsten Licht und in den reizendsten Farben sehen; aber nur die Kunst kann solche Bilder äußerlich darstellen. Darum werden zur Bildung eines Künstlers zweyerley Dinge erfordert: Natur, oder welches hier gleichbedeutend ist, Genie, das den Urstoff des Werks innerlich bildet; und Kunst, um denselben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was bloß der Kunst zugehört, werden gewisse Na-

turgaben erfordert. Nicht jeder, der sich eine gehörige Zeitlang in Darstellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunst erlernt hat, wird ein guter Künstler. Um es zu werden, muß er auch das besondere Kunstgenie, das ist, die Tüchtigkeit besitzen, das, was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Mensch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewisse Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhängen, leicht auszuüben. Dieser hat alsdann ein Kunstgenie.

Horaz sagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunst anwenden) durch Natur, oder durch Kunst schätzbar werde:

Natura fieret laudabile carmen an
arte,

Quaeritur est.

Er antwortet darauf, daß beydes zusammen kommen müsse; eine Entscheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunst an, wo nur Kunst, andre, wo nur Natur herrscht; aber solche Werke sind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländischer Maler nennen, die die Kunst in einem hohen Grad der Vollkommenheit besessen haben, denen aber die Natur das Genie, große Vorstellungen in der Phantasie zu bilden, versagt hat. Ihre Werke sind als bloße Kunstfachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunst. Im Gegentheil sieht man auch oft Dichter und Tonsetzer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Kunst fehlet, sie vollkommen auszudrücken; ihr Ausdruck ist unharmonisch und hart.

Werke, an denen sich die Kunst in einem beträchtlichen Grad zeigt, darin man aber die Natur vermißt, werden

den

den bloß künstliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es ist doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunstregeln zu handeln. So hat man Ursache ein Blumen- oder Fruchtstück, das der Mahler bloß nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrückt. Zu dieser vollkommenen Darstellung eines in der Natur vorhandenen Gegenstandes gelanget doch kein Künstler bloß durch Befolgung der Kunstregeln; er muß nothwendig das Genie seiner Kunst besitzen.

Es giebt auch Werke, die so bloß Kunst sind, daß auch nicht einmal das besondere Künstlergenie dazu erfordert wird; die bloß durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Mensch lernen kann, ihre Wirklichkeit erlangen. So ist eine nach allen Regeln der Perspektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Diese kann jeder Mensch machen, der sich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterste Classe der Kunstwerke aus; oder vielmehr gehören sie gar nicht mehr zu den Werken der schönen Künste, weil sie bloß mechanisch sind. Die schönen Künste erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloße Darstellung oder Bearbeitung Genie und Geschmak erfordert, weil sie nicht nach bestimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geschmak ein guter Coloriste werden.

Bei Vergleichung der Natur und der Kunst kann man bemerken, daß dasjenige, was man bloß der Natur zuschreibt, sich in einem Werk findet, ohne daß der Grund, warum es da ist, erkannt wird; die Kunst aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen sie handelt. Der Künstler, der in dem Feuer der Begeisterung seine Arbeit entwirft,
Dritter Theil.

findet jeden einzelnen Theil des Werks, ohne ihn lange zu suchen; die Gedanken drängen sich in seinem Kopf und bieten sich an Ort und Stelle von selbst dar *); der Entwurf wird fertig und ist oft fürtrefflich, ohne daß der Künstler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß ist Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung seinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beschaffenheit des Ganzen und der einzelnen Theile überlegt und dabey findet, daß dieses oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders seyn müßte, um dem Werk eine größere Vollkommenheit zu geben, und diesem zufolge die Aenderung macht: so ist dieses Kunst. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künstler mit seinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des bloß durch Genie entworfenen Werks. Also giebt die Kunst ihm die wahre Vollkommenheit, auch schon ohne Rücksicht auf seine äußerliche Darstellung. Das Gemälde, das nur noch in der Phantasie des Mahlers liegt, hat schon die Wirkung der Kunst erfahren, wenn Theile darin sind, die er aus Ueberlegung und Bewußtseyn gewisser Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieses Verfahren der Kunst giebt man die Regel, daß es so viel wie möglich müsse versteckt werden; dieß heißt so viel, als: daß die durch Kunst in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern, den Charakter und das Ansehen der Natur haben müssen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müssen das, was die Kunst darin gethan hat, von dem andern nicht unterscheiden können, sie müssen nirgend den Künstler erblicken, damit die Aufmerksamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in diesem Falle thut es seine volle
Wür-

*) S. Begeisterung.

Wirkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos seine Gestalt, seine Stellung, sein Leiden und die äußerste Bestrebung seiner Kräfte erblicken. Sollten wir bey dem Anblit dieses Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künstlers, seine mühsamen Veranstellungen, seinen Theil dieses wunderbaren Werks im Marmor darzustellen, gewahr werden: so würde die Aufmerksamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß desselben durch Nebenvorstellungen gestöhrt werden. Horaz sagt von den Erdichtungen, sie müssen der Wahrheit so nahe kommen, als möglich: *ficta sint proxima veris*; und so muß man von dem, was die Kunst thut, sagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzosen nennen gewisse Wörter in gekünstelten Versen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, sondern blos da sind, um dem Vers seine mechanische Vollkommenheit zu geben, des chevilles, Nägel, um den Vers zusammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüste des Kunstgebäudes gehörige Dinge hat zwar jeder Künstler zu seiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spur derselben ausgelöscht seyn. Dieses ist oft sehr schwer: darum sagt man, es sey die größte Kunst, die Kunst zu verbergen. Dieses hat selbst Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man schwerlich irgendwo die Kunst des Dichters entdecken. Ueberall sieht man nur die Gegenstände, die er mahlt, und hört nur die Personen, die er redend einführt. So wird man selten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spur der Kunst gewahr, die man in Rembrandts Stücken fast überall entdeckt.

Nirgend ist es wichtiger die Kunst zu verbergen, als im Drama, und besonders in der Vorstellung desselben;

und doch wird auch von sehr guten Dichtern und Schauspielern nur gar zu oft gegen eine so wesentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher gesprochen werden *).

Bisweilen trifft man Werke der Kunst an, die so ganz Kunst sind, daß man die Natur darin vermist. Man fühlt die Mühe und. (wenn dieses zu sagen erlaubt ist,) riecht beynähe den Schweiß, den es dem Künstler ausgetrieben hat. Man sieht gleichsam das Recept, das er vor sich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen. Dieses begegnet den Künstlern ohne Genie, die blos die Regeln studirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterstützt werden. Anstatt der Begeisterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die sie ausgestanden, die Theile des Werks zusammen zu bringen.

Der beste Rath, den man dem Künstler geben kann, den Zwang der Kunst zu verstreken, ist dieser: daß er zum Entwurf seines Werks die Stunde der Begeisterung erwarte, und zur Ausarbeitung desselben sich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar oft macht die Eil, daß man sich mit der Kunst aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

K u n s t g r i f f.

(Schöne Künste.)

Ein feines Mittel den Zweck zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig scheinende Unvollkommenheit zuzulassen. Bey Verfertigung eines Werks von Geschmak können sich Schwierigkeiten von verschiedener Art zeigen, die sich nicht alle beschreiben lassen; daher

*) Im Artikel Natur.

her sind auch die Kunstgriffe mannichfaltig. Der Künstler, dem es an Genie und Schläuigkeit fehlt, Kunstgriffe zu erfinden, wird selten glücklich seyn. Eigentlich sind die Kunstgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunst entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weise in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunstgriffe giebt; solche, die durch ungewöhnliche Wege helfen, und solche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der ersten Art ist der Kunstgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für sie aufs höchste treiben, aber geradezu konnte er sie nicht unglücklicher machen, als sie nach unserer Empfindung schon war. Daher bedient er sich eines Kunstgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglück das größte ist, was man erdenken kann, gegen sie als glücklich vorstelle.

O felix una ante alias Priameia
virgo
Hostilem ad cumulum Troiae sub
moenibus altis
Jussa mori *).

Auf diese Weise hat auch Homer den Achilles, außer dem, was er geradezu großes von seinem Heldenmuth sagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten so gelobte Kunstgriff des Timanthes, der in dem Gemälde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Gesicht unter dem Mantel verbergen lassen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Gesichtern schon erschöpft hatte **). Auf diese Weise verfahren die Mahler; wenn sie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höhe-

res Licht nöthig haben: so verdunkeln sie das übrige, und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyspiel eines Kunstgriffs der andern Gattung kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenschaft dieser Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Er setzt voraus, daß sie sich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit sich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden schließen müssen, daß sie einen großen Haß gegen ihren Stiefsohn Hippolitus habe. Daher sagt die Hofmeisterin ganz natürlich: du wirst durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrschen wird; sie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weise, was sie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den Kunstgriff gebraucht, wodurch Cressistratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdeckt hat *).

Der dramatische Dichter hat vornehmlich solche Kunstgriffe nöthig, um die Auflösung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatische Kunst sehr vortheilhaft seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, aus den besten Werken die Kunstgriffe zu sammeln und deutlich an den Tag zu legen. In der Musik sind die enharmonischen Rükungen eigentliche Kunstgriffe, um schnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen **). Die Mahlerey hat mancherley Kunstgriffe, die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

§ 2

Die

*) Aen. III. 321.

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

*) S. Plut. im Leben des Demetrius.

***) S. Enharmonisch.

Die wahren Kunstgriffe sind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunst, die ihre Erfindung nur erleichtert, indem sie die Anwendung und den Gebrauch dessen, was das Genie entwirft, möglich macht.

K ü n s t l e r .

Die Schilderung eines vollkommenen Künstlers ist ein so schweres Werk, daß dieser Artikel einen bloßen Versuch enthält, die Umrisse zu diesem Gemälde zu entwerfen, dessen völlige Ausführung nur von einer Meisterhand zu erwarten ist.

Das Wichtigste, was zu Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben; sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwickeln, und dann müssen noch von außen zufällige Veranlassungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Nührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben: so scheint eine vorzügliche starke Empfindsamkeit der Seele die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlt, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erwecken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äußere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft in uns fühlen, sind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrücken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen,

muß vorher von dem Künstler empfunden werden.

Darum kann er als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, seine Empfindung, nach Maaßgebung der Kunst, auf die er sich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonsetzer durch unartikulirte Töne. Die Menschen also, die stärker, als andre, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die erste Anlage zur Kunst.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten ist, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue psychologische Betrachtung dieser lebhaften Empfindsamkeit einlassen wollten. Wir müssen uns auf das einschränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie setzet scharfe und feine Sinnen voraus. Wer schwach höret, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerührt, als der, der ein feines Ohr hat; und so ist es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler schon in dem Bau der Gliedmaßen des Körpers. Dazu muß eine sehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch diese bekommen die sinnlichen Eindrücke, wenn der Gegenstand, von dem sie abhängen, auch nicht vorhanden ist, eine Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erweckt worden. Der Mahler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand gesetzt ihn zu mahlen *).

Ferner wird diese Empfindsamkeit des Künstlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterstützt. Menschen, deren Genie auf die deutliche Entwicklung der Vorstellungen geht, abstrakte Köpfe, die den Gegenständen

*) E. Einbildungskraft.

den der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um bloß mit dem Auge des Verstandes das Einfache darin zu fassen, sind zu strengen Wissenschaften aufgelegt; zu den schönen Künsten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfordert. Dieser macht, daß wir uns das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen, daß wir sichtbare Gestalten bilden, in denen wir das Abstrakte sehen. Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter wirken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler ein Dichter; die vornehmste Kraft seines Genies wird angewendet, die Vorstellungen des Geistes in körperliche Formen zu bilden. Dieser Hang zeigt sich nirgend deutlicher, als bey den Künstlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abstrakte Vorstellungen mit Sinnlichkeit bekleiden, weil sie mehr, als andre Künstler, mit solchen Vorstellungen zu thun haben. Daher kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand ist.

Es ist ebenfalls eine Wirkung dieser Dichtungskraft, und dieses Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geistliche in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künstlers ist; daß man in bloßer Mischung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in bloß körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Anordnung der leblosesten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geistliches, oder sittliches, oder leidenschaftliches entdeket, ist eine Wirkung dieser Sinnlichkeit; wie

wenn Hagedorn' zu einer Schönen sagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieser Glur.
Sey stets wie dies Gefilde
Schön durch Natur,
Erwünschter, als der Morgen,
Hold wie sein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieses Thal.

In dieser Empfindsamkeit, die wir für die Grundlage des Künstlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künstler so nothwendigen Begeisterung. Diese bringet die schönsten Früchte hervor, und trägt, wie schon anderswo bemerkt worden ist*), das meiste zur Erfindung und lebhaften Darstellung der Sachen bey, indem die Seele des Künstlers durch die Stärke der Empfindsamkeit in einen hohen Grad der Wirkksamkeit gesetzt wird.

Aber mit dieser Anlage zum Künstlergenie muß ein reiner Geschmack an dem Schönen verbunden seyn, der die Sinnlichkeit des Künstlers vor Ausschweifungen bewahre. Denn nichts ist ausschweifender und zügelloser, als eine sich selbst überlassene lebhafteste Einbildungskraft. Der Künstler ist einigermassen als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausschweifungen.

Wie ein Mensch, der es in der schönen Tanzkunst zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf seine Bewegungen nicht Acht hat, und selbst in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er sich selbst vergißt, noch immer angenehmere und besser gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, so wird auch ein Künstler, dessen Geschmack am Schönen einmal festgesetzt ist, in dem größten Feuer der Begeisterung sich nie so weit vergessen,

§ 3

*) S. Begeisterung.

daß

daß er sich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieser Geschmack muß die Phantasie überhaupt immer begleiten, damit die Vorstellungen des Künstlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der sie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach interessant macht*). Diese schätzbare Gabe ist nicht allemal mit der lebhaften Empfindsamkeit verbunden; sie muß als eine besondere für sich selbst bestehende Eigenschaft angesehen werden.

Diese beyden Eigenschaften verbunden können schon einen feinen Künstler bilden; aber der große Künstler, dessen Werke von Wichtigkeit seyn sollen, muß noch andere Gaben besitzen. Der beste Blumenmaler ist darum noch nicht ein großer Mahler; und der in der Dichtkunst die artigsten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann sich darum nicht auf die Bank setzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz sitzen**). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß desselben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen †). Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Interesse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Werth geben. Horaz sagt, der sey der vollkommene Künstler, der das Nützliche in das Angenehme mische; aber es ist dem höchsten Zweck der Künste gemäßer, diesen Satz umzukehren, und den für den wahren Künstler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche mischt. Soll aber das Nützliche die Grundlage der besten Werke der Kunst seyn, so muß der Künstler einen vorzüglichen Geschmack an dem Vollkommenen und Guten haben. Es ist

*) S. Schön.

***) S. Klein.

†) S. Kraft.

nicht die Sinnlichkeit mit dem Geschmack am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles, und Phidias und Raphael, in der Reihe der Künstler den ersten Rang behaupten; diesen erwarben sie sich dadurch, daß sie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geist und Gemüth ein großer Mann ist, wer eine starke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieser Größe noch jene sinnliche Empfindsamkeit und den Geschmack am Schönen hat, der ist auch der große Künstler.

Also müssen fast alle große Gaben des Geistes und Herzens zusammenkommen, um das große Kunstgenie zu bilden. Deswegen darf man sich nicht wundern, daß die Künstler vom ersten Range in so kleiner Anzahl sind, und nur von Zeit zu Zeit erscheinen.

Und doch ist es mit diesen Talenten noch nicht ausgerichtet; sie machen den Künstler fähig, den Stoff zu seinem Werk in seiner eigenen Vorstellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden sind. Diese bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menschlichen Angelegenheiten. Das größte Kunstgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, so lange es ihm an dieser Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlt. Zur Beredsamkeit ist es nicht genug, das Genie des Demosthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieses Genie an wichtigen Gegenständen zu versuchen.

Die Talente sind also einigermaßen todte Kräfte, so lange der Kopf des Künstlers leer an Vorstellungen ist, die sein Genie bearbeiten kann. Also muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechischen Künstler alle andere übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern Genie

Genie her, sondern von diesem Zufälligen, weil sie mehr Gelegenheit als andre gehabt haben, große Dinge zu sehen *). Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn interessirt, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe in ihm rege wird, und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundschaft, ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, größere Gegenstände zu bearbeiten! Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künstlers gehört, so muß auch das Glück ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehreren interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besitzt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntniß des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunst vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler also kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum

*) S. die Alten.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie jeder benutzbar sey. Dieß ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des großen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenschaften das Meiste. Wer ihre wundervollen Wirkungen kennt, müßte diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolf haben den Eingang zu diesen Feldern eröffnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele, und dem Künstler das sürnehmste Werkzeug die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung desselben, erfordern eine gute Erfindungskraft: ein Genie, zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichsten Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann, der die Mittel, das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glückliche Genie besitzen, den zur Führung des Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden und auszudrücken im Stande seyn. Was Virgil von einem großen Redner sagt: regit dictis animos et pectora mulcet *), das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande seyn.

G 4

*) Er lenkt die Gemüther durch sein Zureden, und besänftigt die Wuth der Leidenschaft.

seyn. Dazu wird aber unstreitig ein Genie von der ersten Größe erfordert. Darum verkennen die, welche dem Künstler seinen Rang neben dem Handwerksmann anweisen, die Natur und den Zweck der Künste gänzlich. Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.

Zu diesen Gaben, Fähigkeiten und Kenntnissen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunst trägt vielleicht zur Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen ist eine beständige und tägliche Uebung dem Künstler höchst nöthig. Darum ist die Maxime, die man dem Apelles zuschreibt, keinen Tag, ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu lassen, sehr gut. Man wird in der Geschichte der Künstler fast durchgehends finden, daß vorzüglich große Künstler auch die größte Arbeitsamkeit gehabt haben. Mit dieser Arbeitsamkeit und täglichen Uebung in dem Mechanischen der Kunst, muß auch ein anhaltendes Studium der besten Kunstwerke verbunden werden. Dieses hilft dem Genie am meisten zu seiner völligen Entwicklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beständige Uebung desselben ist *).

Dem Künstler ist zu rathen, daß er seinen Ruhm nicht auf seine Talente, sondern auf den edlen und großen Gebrauch derselben stütze. Er kann, wie wir anderswo **) deutlich gezeigt haben, seiner Nation die wichtigsten Dienste leisten, die von menschlichen Gaben zu erwarten sind. Er kann sich so viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menschen erleuchtende Philosoph. Beh ihm, wenn er sich selbst durch

unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieser Ehre beraubet!

Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners, wovon an seinem Orte gesprochen worden *), auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzt, dem es also, um ein Künstler zu seyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunstwerks; aber überdem weiß er noch, wie der Künstler zum Zweck gekommen ist; er kennt alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdeckt die nächsten Ursachen der Unvollkommenheit desselben. Sein Urtheil geht nicht bloß auf die Erfindung, Anlage und die Wirkung eines Werks, sondern auf alles, was zum Mechanischen der Kunst gehört, und er kennt auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum ist er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehöret, und der beste Rathgeber des Künstlers; da der Kenner bloß dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunstrichter auftreten will, muß sowohl den Kenner als den Künstler zurechte weisen können. Wenn jener mehr verlangt, als von der Kunst zu erwarten ist, muß er ihm sagen, warum seine Erwartung nicht kann befriediget werden; und wenn dieser gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntnisse zu einem wahren Kunstrichter gehören, so wird man leicht begreifen, daß er eben so selten als ein guter Künstler seyn müsse.

*) S. Studium.

**) Im Artikel Künste.

*) S. Künstler.

Es ist wahr, die Künste sind ohne Hülfe der Kunstrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen. Aber dieses beweiset nicht, daß im Reiche der Künste der Kunstrichter eine überflüssige Person sey. Der Geist des Menschen hat von der Natur einen, keine Gränzen kennenden Trieb nach immer höher steigender Vollkommenheit, zum Geschenke bekommen. Wer wird sich also unterstehen ihm Schranken zu setzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit sieht, kann niemand sagen, daß er über die Kräfte der Kunst reich.

Doch kann auch dieses nicht geläugnet werden, daß die Künste meistens ihrem Verfall am nächsten gewesen, wenn die Critik und die Menge der Kunstrichter aufs höchste gestiegen sind. Die griechischen Dichter, die später als Aristoteles gelebt haben, scheinen weit unter denen zu seyn, die vor diesem Kunstrichter gewesen sind. Und wer wird sich getrauen zu behaupten, daß die lateinische Dichtkunst nach Horaz, oder die französische nach Boileau höher gestiegen sey, nachdem diese Kunstrichter das Licht der Critik haben scheinen lassen?

Aber dieses beweist nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunst mögen immer älter als sie seyn, so wie die edelsten Thaten der philosophischen Kenntniß der Sittenlehre können vorhergegangen seyn. Man hat große Heerführer und große Kriegsthaten gesehen, ehe man über die Kriegskunst geschrieben hat, und vor der Philosophie gab es große Philosophen. Dieses beweist bloß, daß die Bestrebungen des Genies nicht von Theorien und Untersuchungen abhängen, sondern ganz andere Veranlassungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die hellste Critik nicht ersetzt werden; und wenn auch dieses vorhanden ist, so wird

es nicht durch Kenntniß der Regeln, sondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in Wirklichkeit gesüßt. Der Mensch, dem die Natur alles gegeben hat, sinnreich und erfindend zu werden, wird es doch erst dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibt, seine Kräfte zusammen zu nehmen. Diese Bestrebung entsteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeschylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunst dem Genie seine Stärke giebt *). Aber diese Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächsten Weg einzuschlagen, der zum Zweck führet.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunstrichter entstehen können, als bis große Künstler gewesen sind. Denn aus Betrachtung der Kunstwerke entsteht die Critik. Daß aber die Künste fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Ursachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunst kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falsche und spitzfindige Critik den Künsten selbst sehr schädlich werden, wie eine spitzfindige Moral einen sehr schlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es ist tausendmal besser, daß die Menschen von gutem sittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundsätzen und Lehren einer sophistischen Sittenlehre handeln. Und in diesem Falle sind auch Künstler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine spitzfindige Critik. Nur so lange als sie aus ächten Grundsätzen, ohne Zwang und Sophistery, natürliche Folgen zieht, wird sie unfehl-

§ 5

bar

*) Τεχνη δ' ἀναγκαιῶς ἀδυνατοῦ μακροῦ. Prometh. v. 513.

bar dem Genie der Künstler nützlich werden.

Aber sie ist der Gefahr auszuarten, und den Künsten zu schaden, ausge-
setzt, so bald sie zu einem gewissen
Grad des Glors und äußerlichen An-
sehens gestiegen ist. Die ersten Kunst-
richter widmeten ihr Nachdenken der
Theorie der Künste, weil die Natur
ihnen das besondere Genie zu Unter-
suchungen dieser Art gegeben hatte;
was sie bemerkten und entdeckten, hat-
te das Gepräge der Gründlichkeit,
ob es gleich noch nicht allgemein
und vollständig genug war. Nach-
dem einmal die Critik durch derglei-
chen Bemerkungen mit Sätzen so weit
bereichert worden, daß es der Mühe
werth war, sie in ein System zu
sammeln: so wurde sie zu einer Wis-
senschaft, die nun auch mittelmäßi-
gen und feichten Köpfen in die Au-
gen leuchtete. Nicht nur Männer
von Genie, sondern auch bloße Lieb-
haber ohne Talente widmeten ihr
ihre Zeit. Diese bildeten sich ein,
man könne sie lernen, weil die Kunst-
sprache, und die einmal in die Wis-
senschaft aufgenommenen Sätze sich
leicht ins Gedächtniß fassen lassen.
Was also im Anfange die Frucht des
wahren Genies war, wurde nun zur
Modewissenschaft, auf welche sich
Leute ohne Genie und Talente legten.
Jeder feichte Kopf, der sie ohne Ver-
stand bloß durch das Gedächtniß ge-
faßt hatte, versuchte sie mit seinen
eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern,
an denen das Genie keinen Antheil
hatte, zu bereichern; und so wurde
die Critik zuletzt zu einem Gewäse,
in welchem man nur mit großer Mü-
he die von den wahren Kunstrichtern
gemachten Entdeckungen noch wahr-
nehmen konnte. Wenn nun zugleich
auch Menschen ohne natürlichen Ver-
ruf sich auf die Künste legen: so glau-
ben sie dieselben aus den Theorien
lernen zu können; und so werden
Künste und Critik zugleich verdorben.

Dieses Schicksal haben unter den
Griechen die Rhetorik und zugleich
die Beredsamkeit gehabt. Aristote-
les, der als ein Mann von Genie
über diese Kunst geschrieben hatte, be-
kam tausend Nachfolger ohne Genie,
welche nach und nach die Theorie der
Kunst in einen beynahen leeren Wort-
kram verwandelten, so daß man zu-
legt in einem einzigen Worte aus der
Ilias acht verschiedene rhetorische
Figuren entdeckte, deren jede ihren
besondern Namen hatte. Und nun
gab es auch schwache Köpfe, die aus
den Rhetoriken die Beredsamkeit er-
lernen wollten. Auf diese Weise
musste die Kunst durch die Critik zu
Grunde gehen. Dieses Schicksal ha-
ben die schönen Künste mit den Wis-
senschaften gemein: so ist es der Lo-
gik, der Metaphysik, der Sittenlehre,
und überhaupt der ganzen Philoso-
phie gegangen. Die schätzbarsten
Erfindungen des menschlichen Genies
werden allmählig verdorben, nach-
dem sie so weit gekommen sind, daß
sie durch ihren äußerlichen Glanz die
eitele Ehrsucht schwacher Köpfe reizen.
Diese wollen denn das Ihrige auch
dazu beytragen; da es ihnen aber
an Genie fehlt, so besteht ihr Bey-
trag in einem leeren Wortgepränge
und einer Menge willkürlicher und
sophistischer Sätze, die sie für Wahr-
heiten ausgeben; und so fällt die
ganze Erfindung in eine finstere Bar-
barey. Der, welcher zuerst auf die
Gedanken gekommen ist, einen wil-
den Baum durch Verpflanzung in
bessern Boden, durch Wartung und
durch Beschneiden zu verbessern, war
ein Mann von Genie, der Erfinder
der Pflanzkunst; der aber, der end-
lich, um auch etwas Neues in dieser
Kunst zu erfinden, den kindischen Ein-
fall gehabt, dem Baume durch Be-
schneiden die Form einer Säule, oder
eines Thieres zu geben, hat den Ruhm,
der Kunst den letzten tödtlichen Streich
versetzt zu haben.

Man

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunstrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunstrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem rathen auf seine Stimme zu horchen. Zwar scheint es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfordert: so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebohrnes Genie, (und ein solches muß der Kunstrichter seyn,) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäftigt, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

Kunstwörter.

Die Künstler und Kunstrichter bedienen sich, wenn sie von Kunstfachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wissenschaften sonst nicht oder wenigstens nicht in der Bedeutung, die sie in der Kunstsprache haben, vorkommen, und deswegen Kunstwörter genannt werden. Man hat so wenig Ursache sich über die Kunstwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl so lange vermehren sollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Künste vorkommende klare Begriff sein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu oft statt der Gedanken bloße Wörter sagt. Es ist in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunstsprache, wenn sie in die Hände solcher Köpfe kommt, eben so geht, wie der wissenschaftlichen Sprache der

Metaphysik, die unter den Händen der Scholastiker zu einem leeren Geschwätz geworden ist.

Ein anderer schlimmer Mißbrauch der Kunstsprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunst, sondern für alle Leser überhaupt geschrieben sind, in der Kunstsprache reden, und dadurch unverständlich werden. Die Künste sind für alle Menschen; und diejenigen, die sich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müssen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunst, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch so gar sie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun sie es aber in der Kunstsprache, so ist ihr Unterricht vergeblich, weil der gemeine Leser sie nicht versteht, oder gar auf den Bahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunstwerke von einer Menge schwer zu verstehender Wörter abhänge.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit selbst den gemeinen Mann, den er bey dem Schauspiel spricht, auf das Gute und Schlechte desselben aufmerksam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunstsprache geläufig ist, vor sich hat. Diesem könnte er vermittelst der Kunstwörter sehr kurz seine Beobachtungen mittheilen. Aber mit dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen sprechen, davon er nichts versteht. Er muß eben das, was die Kunstwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrücken.

Unter Kennern sind die Kunstwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; sie machen, daß man sich gar vieler den Künsten wesentlicher Begriffe, die ohne

ohne

ohne besondere Zeichen nicht genug helfen würden, versichert. Der, dem die Kunstsprache geläufig ist, denkt, bloß weil er außer den Begriffen der Sachen die Töne der Wörter besitzt, weit bestimmter und ausführlicher an alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunstwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetorischen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beim Anschauen eines Gemähltes gleich alle naherliche Kunstwörter einfielen, dessen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemählde erforderliche Eigenschaft entgehen. Es ist kaum zu glauben, wie viel uns sonst bekannte Begriffe da, wo man sie nöthig hätte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch sie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, bloß im Verstande liegt, verschwindet wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äußern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, sieht an demselben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunst in die Augen fallen. Aber alles was er sieht, fließt in dem Kopfe des Unwissenden in einen unförmlichen Klumpen zusammen: er kann nichts davon beschreiben und also auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelt der Kunstwörter alle diese Begriffe von einander abgesondert sieht, und folglich das Gebäude seiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunst allerdings sehr gut, daß die Kunstwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen sie sind, in die gemeine Sprache übergetragen würden. Und der würde gewiß ein nützlich Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den schönen Künsten gehörigen Wörter, mit richtiger Be-

stimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künste selbst bleibt in Absicht auf die Kunstwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder, wie man in der Metaphysik spricht, transcendend, mache. Die Künste sind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenstände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunst hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künsten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Hellbunkeles, ihre Gruppierungen, wie die Mahlerey. Nur sind diese Dinge in einer Kunst eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entstehen Kunstwörter, die man anfänglich nur in einem Zweige der Kunst braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künste ist nöthig, daß man jede besonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— Alterius sic

Altera poscit opem. —

Alsdenn werden die, sonst einzeln Künsten eigene Kunstwörter allgemein gemacht.

Kupferdrucker.

Die Kupferstecherkunst verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleinsten Nebenzweigen, zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferstecher hat das Seinige gethan, wenn er seine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil seiner Arbeit geht verloren, wenn dieselbe nicht gut abgedruckt, oder gar durch ungeschickte Behandlung bald verdorben wird. Es gehören wieder andre Geschicklichkeiten und Sorgen zu diesem Abdrucken; darum ist der Kupferdrucker einer besondern, dem Kupferstecher untergeord-

geordneter Künstler. Wenigstens ist es in Frankreich so, wo diese Kunst auf das höchste gestiegen ist; und unsere deutsche Kupferstecher vom ersten Range haben Ursache darüber verdrießlich zu seyn, daß der Mangel an guten Kupferdruckern ihnen einen Theil ihrer Kunst zernichtet, oder doch beschwerlich macht.

Der Kupferdrucker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers besitzen; muß das Einweichen desselben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farbe, und des Druckens selbst vollkommen verstehen. Wo ihm eines dieser Stücke fehlet, liefert er entweder schlechte Abdrücke, oder er verderbt in kurzem die Platte. Das meiste kommt auf die Farbe und das gute Ein- und Abreiben derselben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabstichels oder der Nadel, so fein er auch seyn mag, sich richtig abdrucke, sondern auch jeder im Abdruck die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruck gerade so, wie in der Platte selbst sind, so ist das Kupfer nicht so, wie es nach der Absicht des Kupferstechers seyn sollte.



Zu dem Abdrucken der Kupfer finden sich, unter andern, Anweisungen in dem, bey dem Art. Ketzkunst (S. 65. 2) angeführten Werke des Abr. Vosse, so wie in Faithorne's Art of graving and Etching. . Lond. 1702. 12. und in den Miscell. Artistischen Innhalts, von Hrn. Meusel, S. 135.

Kupferplatte.

Die kupferne Platte, auf welche eine Zeichnung geätzt oder gestochen werden soll, oder gestochen ist.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht so kostbar als Silber, nicht so weich als

Zinn, und nicht so spröde und schiefericht als Messing ist. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es sich durch die Arbeit des Abdruckens stark abnutzet, so daß man nicht so viel Abdrücke von einer Platte machen kann, als man wünschte: die feinsten Striche löschen sich aus, oder werden doch zu schwach, nachdem wenige hundert Abdrücke gemacht worden. Vielleicht ließe sich eine Vermischung machen, die, ohne spröde oder schiefericht zu seyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit sehr reinem Zink vermischt, macht einen Tombak, der etwas härter ist als Kupfer, aber ein eben so feines Korn hat. Es ist zu bedauern, daß eine so schöne Kunst der Unvollkommenheit unterworfen ist, nur so wenig gute Abdrücke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künstler Jahre lang beschäftigt hat.

Man sucht zur Arbeit des Stechens und des Legens das feinste Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feste zu machen. Die Dike der Platte richtet sich nach ihrer Größe: wenn sie so ist, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit ist, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik geblieben, so scheint sie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, so wird sie auf einem glatten Schleiffstein geschliffen, bis sie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu sehen sind. Wenn man damit fertig ist, so wird sie noch einigemal mit Bimsstein, den man immer feiner nehmen muß, abgeschliffen, wodurch sie eine vollkommenerere Glätte bekommt.

Hiernächst wird sie zuerst mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeschliffen, daß auch die feinsten Striche des Bimssteins verschwinden, und

und endlich mit dem Polirstahl vollkommen polirt. In diesem Zustande kann der Stecher oder Lezer seine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil soll geätzt werden, so wird sie, nachdem sie auf vorbeschriebene Weise zurechte gemacht worden, gegründet. Diese Zubereitung ist in einem besondern Artikel beschrieben worden.

Kupferstecher.

Man giebt diesen Namen im eigentlichen Verstande nur den Künstlern, welche vornehmlich mit dem Grabstichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten äßen, so nennen wollte: so würde der Name einer großen Anzahl Mahler müssen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferstecher zu setzen. Das Äßen ist eine Kunst, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meisters bald lernt; aber die Kunst des Grabstichels erfordert weit mehr Übung, und würde ohne Anleitung schwerlich so zu lernen seyn, wie die berühmten Meister dieselbe besitzen.

Der Kupferstecher sollte, so wie der Mahler und der Lezer, ein guter Zeichner seyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande sey ein Gemälde, das er stechen soll, erst zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er sich allenfalls von einem andern machen lassen; sondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Besonders ist ihm derjenige Theil der Zeichnungskunst nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruck des äußerlichen Charakters der sichtbaren Gegenstände betrifft. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte; und bald jede besondere Gattung der Gegenstände erfordert eine ihr beson-

ders angemessene Manier des Zeichners. Eben dieses scheint das schwerste der Kunst zu seyn, und einen Mann von Genie zu erfordern.

Die ersten Studia hat der Kupferstecher mit allen andern zeichnenden Künstlern gemein. Er muß ein so guter Zeichner seyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferstecher gegeben hat, die in diesem Theile schwach gewesen sind, so haben sie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen gestochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferstecher sich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Haupttheil der Kunst ist, nach Gemälden zu arbeiten, indem sie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichsten Werke des Pinsels gebraucht wird: so muß der künftige Kupferstecher sich fleißig im Zeichnen nach Gemälden üben, damit er lerne das Charakteristische in der Behandlung des Mahlers ausdrücken. Es würde ihm so gar vortheilhaft seyn, sich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemälde jeden Pinselstrich.

Wenn er sich in allen diesen Theilen fleißig geübt hat, so wird ihm auch dieses sehr vortheilhaft seyn, daß er Kupferstiche von schönen Gemälden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunst, ein Gemälde in den Kupferstich gleichsam zu übersetzen, in ihrer höchsten Vollkommenheit fassen.

Die Führung des Grabstichels ist also der kleinste Theil der Kunst. Ein Mahler, der ein großer Zeichner ist, kann den Kupferstecher um mehr als dreyviertel seiner Kunst ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferstecher und die Übung. Ein angehender Kupferstecher muß sich durch die Beispiele der Künstler,

ler, die, ohne viel Zeichnung zu besitzen, blos durch die Fertigkeit im Grabstichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen lassen. Der sicherste Weg in seiner Kunst groß zu werden ist doch der, der durch die ganze Kunst der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleystift oder der Feder jeden Gegenstand in seinem natürlichen Charakter auszudrücken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabstichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich seyn die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweisen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferstecher, der ein Gemählde in Kupfer bringen will, fast keine einzige Stelle desselben so behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferstichs wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künstler die Art der Behandlung, die jedem Gegenstand vorzüglich angemessen ist, durch Führung des Grabstichels lernen, der sehr langsam und zum Theil mit Furcht arbeitet: so wird sein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er sucht. Mit dem Bleystift und der Feder geht die Arbeit geschwind von statten; sieht man, daß eine Behandlung für gewisse Gegenstände nicht schicklich genug ist, so kann man funfzig andre versuchen, ehe man mit dem Grabstichel zweyerley Manieren versucht hat.

Während der Zeit, daß der künftige Stecher sich im Zeichnen übet, kann er auch schon die ersten Uebungen mit dem Grabstichel vornehmen, um sich eine feste Hand und einen freyen Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich bestimmt sind, nach Gemählde und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Striche, aller Schraffirungen,

aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs, die gleichsam das Alphabet der Kupferstecherkunst ausmachen, verbunden werden.

Ein höchst wichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunst wäre es, wenn man eine von einem guten Meister oder Kenner gemachte Sammlung der besten Kupferstiche derjenigen Künstler bey der Hand hätte, durch welche die Kunst wirklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Diese Sammlung müßte so gemacht seyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunst durchgehends angenommen worden. Diese Stücke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. B. diese Behandlung am besten sey das Rafende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und seidenen Stoffe; diese eine leichte und warme, jene eine schwere und kalte Luft auszudrücken, u. s. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabstichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewisse Fertigkeit erlangt haben, alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferstichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferstecher zur Vorstellung der unendlichen Verschiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als schwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde: so wird man begreifen, was für erstaunliche Schwierigkeiten die Kunst hat, und was für Genie ist erfordert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen ist, jede Sache natürlich darzustellen, und beynahe die Farben der Gegenstände errathen zu lassen.

In diesen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum selten ein Kupferstecher in allen Theilen der Kunst

Kunst

Kunst zugleich groß seyn kann, und warum es gut ist, daß sich jeder auf einen Zweig derselben: dieser auf das Portrait; ein anderer auf das historische Gemälde; ein dritter auf Landschaften, einschränke. Denn es wäre wirklich zu viel gefodert, daß ein Mensch in allen Arten stark seyn sollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferstecher, in welcher Art er sich hervor-
thut, weder in Ansehung des Genies und der Talente, noch in Absicht auf die durch Übung erworbenen Geschicklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künstler kömme nachgesetzt werden. Wer wird z. B. sich unterstehen zu leugnen, daß zu einem Kupferstecher, wie Massons Jünger zu Emaus nach Titian *), weniger Genie und Kunst erforderlich gewesen seyen, als zur Verfertigung des Gemäldes selbst? Ein kühner Strich und zierliche Schraffirungen machen so wenig den guten Kupferstecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich ist, einen wol klingenden Vers zu machen.



Diejenigen Werke, welche von Kupferstechern, Nachrichten und Lebensbeschreibungen enthalten, finden sich, bey dem Art. *Nezkunst*, S. 67 u. f. angezeigt. — Auch finden sich dergleichen, zum Theil, noch, in den, bey den Art. *Bäumeister* (S. 345.) *Bildhauerey* (S. 424.) *Mahlerey* angeführten biographischen Werken. — Zu ihnen kommt noch das *Diction. histor. des Artistes*, p. Mr. (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8.

*) In der Sammlung der Kupferstiche, die der französische Hof unter Ludwig dem XIV. nach den in dem königl. Cabinet befindlichen Gemälden hat verfertigen lassen. *Cabinet des estampes du Roy de France*. Diese Sammlung ist selten zu haben, weil der Hof sie blos zu Geschenken bestimmt hatte.

2 B. — Auch finden sich noch, bey Jos. Harzheim Biblioth. Colon. Colon. 1747. f. *vitae pictor. chalcographorum . . . nostrat.* — Und ein neues, weitläufiges italienisches Werk der Art ist, im 45ten Bd. S. 303. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. angekündigt worden. —

Erklärungen und Abbildungen der, von den Kupferstechern gebrauchten Zeichen (*Monogrammen*) finden sich in dem, bey dem Art. *Nezkunst*, S. 68. angezeigten *Abecario pittor.* welche, unter dem Titel: *Repertor. Sculptile-Typicum: or a complete collection and explanat. of the several Marks and Cyphers, by which the prints of the best Engravers are distinguished . . .* Lond. 1730. 12. gedruckt worden sind. — Eben dergl. *Erklär. und Abbildungen bey der Sculptura Histor. Technica . . .* Lond. 1747. 1770. 8. (in der letztern Aufl. von 202 dergl. Zeichen.) — Joh. Friedr. Christ *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen, auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andre dergl. Künstler, auf ihren Werken sich verborgen haben*, Leipz. 1747. 8. Franz. von Cellius, mit Zusätzen von dem jüngern d'Argenville, Par. 1750. 8. — Eine ähnliche *Anzeige und Erklärung, bey des Papillon Traité histor. et prat. de la Gravure en bois . . .* Par. 1766. 8. — Eine ebendergl. bey dem *Chronol. Ser. of Engravers . . .* Cambr. 1770. 8. (von 172 Künstlern.) — Die, von H. v. Murr in s. *Bibl. de Peint.* Bd. 1. S. 141. als ein, hieher gehöriges Werk angeführte, und bereits *Lipl. 1679. 8.* erschienene *Tacheographia des C. A. Ramsay*, enthält nichts, als Verkürzungszeichen zum Abschreiben oder Nachschreiben. —

Zu den berühmtesten Kupferstechern (zu welchen allerdings auch die Erfinder und Urheber der Kunst, in so fern sie bekannt sind, gehören, von welchen aber hier größtentheils die in der *Nezkunst* und in der

Schwarz

Schwarzen Kunst berühmtesten aus-
geschlossen werden, weil von diesen Zwei-
gen der Kunst in besondern Artikeln gehan-
delt worden ist) werden gezählt: Mart.
Schönaauer, oder Schön († 1486. S. den
folgenden Artikel Tommaso Finiguerra
(Wenn Hr. v. Heinecke, in der N. Bibl.
der sch. Wissensch. Bd. 20. S. 238. aus der
in ein silbernes, von diesem Künstler ums
J. 1460 verfertigtes, Gefäß der Johannes-
kirche zu Florenz, eingeriebenen schwar-
zen Farbe schließt, daß deswegen eben so
frühe Abdrücke gemacht worden seyn müß-
ten: so scheint er nicht zu erwägen, daß
aus der jetze darauf befindlichen Farbe,
sich für jene Zeiten nichts schließen läßt.
Kann sie nicht später eingerieben worden
seyn? Würde sie, wenn sie Damahls
wäre eingerieben worden, jetzt nur noch
darauf seyn können? Und sind nicht ähn-
liche Betrügereyen oft genug gespielt wor-
den? Die, in den Neuen Nachr., von
Künstlern und Kunststücken, S. 281 be-
schriebenen 24 Bl. tragen immer noch kei-
ne unwiderlegliche Zeichen, daß sie von
ihm sind. Uebrigens s. in Betref seiner,
und der Ansprüche der Italiener, in Rück-
sicht auf die Erfindung der Kunst, Va-
sari *Vite de' pittori*, B. 4. S. 264. der
neuen Ausg. und des Dom. Mar. Manni
Werk, *De Inventis Florentinis*. Kap.
40. S. 78. welcher die Erfindung schon in
das J. 1490 setzt, und Blätter aus der
Leidensgeschichte, welche jährlich in der
Johanniskirche zu Florenz zum Küssen
ausgetheilt werden, als die ersten gestoches-
nen nennt; ferner des Giac. Gimma Istor.
Litter. d'Italia, Bd. 1. S. 376. so wie
in des Marq. d'Argens *Examen crit.* die
48te Anm. S. 339. und die *Lettere sulla
pittura*, Bd. 2. S. 230. nebst den schon
angef. Neuen Nachr. des H. v. H. S. 276
u. f. *Palmer (histor. of Printing*, S.
393) wil einen Stich von ihm gesehen ha-
ben; vergl. mit Meermanns *Origin. Ty-
pogr.* S. 252. N. dq.) — Israel von
Mecheln, B. und S. (1450, 1523. S.
über ihn die *Idée générale d'une Col-
lect. d'Estampes* S. 224 u. f. Pomazzo
in dem, seinem *Trattato dell' arte della*
Dritter Theil.

pittura, angehängten Verzeichnisse von
Künstlern, nennt ihn, S. 690. Israel
Metro und Inventore del tagliar le
carte di rame.) Vacio Valdini (Ihm,
oder dem Sandro Boticeffi, werden drey
in der Ausgabe des Libro intitolato
Monte sancto . . . Flor. 1477. 4.
und zwey, in der *Comedia des Dante*
vom J. 1481. befindliche Kupferstiche zuge-
schrieben, welches die ersten sind, welche
man mit Gewisheit von ital. Künstlern
kennt. S. *Catal. de la Bibl. du Duc
de la Val.* Par. 1783. 8. S. 255.
Nouv. Mem. de l'Acad. de Dijon
pour l'année 1782, Dij. 1783. 8.
Nachrichten von Künstlern und Kunststü-
cken, 1. S. 280, *Murr's Journ.* 2. S.
246. und das *Dict. des Artistes* Art.
Boticello) Mich. Wohlgemuth († 1519.
S. *Idée gen. d'une coll. d'est.* S. 233.
N. Bibl. der schönen Wiss. Bd. 20. S.
246. *Murr's Journ.* zur Kunstgesch. 2.
238.) Alb. Dürer († 1528. Seine, mit
dem Grabstichel verfertigten Werke belau-
fen sich auf etznige neunzig. Nachrichten
von ihm liefern die, bey dem Art. Deutsche
Schule S. 606. b. angezeigten Werke.)
Albr. Altorfer (1511) Andre. Montegna
(† 1517) Marc. Ant. Raymondi (1527. In
dem vorher angeführten Werke des San-
dellini findet sich ein Verzeichniß seiner Ar-
beiten.) Agostino Veneziano, de Mussis
gen. (1514) Noel Garnier (1520. Wird für
einen der ersten französischen Kupferstecher
gehalten.) Nic. Vesini, da Modena (1530)
Giov. Ghisi, Montovano gen. (1530)
Luc. Dammesz, oder von Leyden († 1533)
Giov. Giac. Caraglio (1540) Marco da
Ravenna (1540) Giul. Bonafone (1547.
S. des Malvasia *Felsina pittrice*, Bd. 1.
S. 74.) Eneas Vico (1550) Georg Pens
(1550) Heine. Aldegraf (1551) Hs. Seb.
Wdym († 1550) Adrian und Joh. Collaert
(1555) Aldamo und Giorg. Ghisi (1560)
Lamb. Suteremann (1560) Girol. Fagivoli
(Von ihm sind die ersten bekannten, mit
dem Punzen gearbeiteten, oder vielmehr
damit nachgeholfenen Blätter, wahrschein-
licher Weise ums J. 1560 gemacht. Ich
verbinde damit die ähnlichen Künstler Joh.
Stef.

Stef. de Laune, aus Strassburg, ums J. 1582, und Hier. Vang und Paul Flynt, ums J. 1592. Janus Lutma n. a. m. S. Moehsens Verzeichniß einer Sammlung von Bildnissen, S. 39 u. f.) Bart. Franco (1561) Virgil Solis († 1562) Cornelius Cort († 1568) Mart. Nota (1569) Giovb. Cavaliere (1574) Ger. Jode († 1591) Theod. v. Wey (1596) Conr. Jode († 1600) Joh. Sadeler († 1600) Franz Aspruck (1601. Ueber seine mit dem Punzen gehämmerten 14 Bl. s. Moehsens Samml. von Bildnissen berühmter Aerzte, S. 39.) Agost. Caracci († 1602) Joh. Saenredam († 1607) Nic. v. Bruyn (1610) Phil. Galle († 1612) Dan. Kellertaler (1613. Wegen seiner gehämmerten Kupferstiche s. Stettens Kunstgeschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 416) Ehr. Alberti († 1615) Heine. Goltzius († 1617) Theod. Galle (1620) Ambr. Vonvincino (1622) Franz Willamena (1626) Heine. Goudt (1626) Pet. Sasimann (naab 1626 die ersten nicht sehr glücklich gelungenen Versuche von bunten, in Kupfer, nach Beispiel der mit hölzernen Stöcken von Hugo da Corpi, u. a. m. geschnittenen Blättern.) Rob. v. Voerst (1628) Egid. Sadeler († 1629) Etisp. de Paas (1630) Seldne Volswert (1630) Paul Pontius (1630) Luc. Vorsterrmann, B. (1630) Pet. v. Valkiu (1630) Jac. Matham († 1631) Pet. Jode († 1634) Conr. Galle (1634) Luf. Killian († 1637) Abrah. Bloemaert († 1647) John Wayne († 1648. Der erste durch den Grabstichel bekannte Engländer.) Gius. Zarlati (1650) Joh. Fried. Greuther (1650) Girol. Rossi (1650) Conr. Marinus (1650) Jac. Neefs (1650) Pet. Nolpe (1650) Heine. Snvers (1650) Conr. v. Dalen (1650) Conr. Cauterken (1650) Pet. Clouet (1650) Pet. Jode S. (1650) Frz. Sneyders († 1657) Gius. Vat. Gallestruzzi (1657) Jac. Bellange (1660) Pet. v. Vleek (1660) Pier. Lombard (1660) Conr. Meysens (1662) Theod. Matham (1663) Mich. V'sne († 1667) Jon. Umbach (1670) Mich. Narak's (1670) Et. Vaudet († 1671) Nic. Pitthau († 1671) Jean l'Enfant († 1674) Ch. Audran († 1674) Rob. Nanteuil († 1678. Der erste, welcher durch

längliche Punkte seinen Köpfen eine natürliche Fleischfarbe zu geben mußte. S. Florent le Comte Cabinet des singularités etc. Vd. 1. S. 325. Brux. 1702. 12. Vie de R. Nant. Par. 1785. 8.) Reg. Seemann (1680) Dan. Danckerts (1680) J. Munchuysen (1680) Elias Hainzelmann (1680) Ant. Bloetesling (1680) Fres. Spierre († 1681) Guil. Chateau († 1683) Corn. Bloemaert (1686) Guil. Rousselet († 1686) Et. Melan († 1688. Wird für den Erfinder des so genannten einfachen Stiches, oder Schraffirung, wo durch eine einzige, in die Kunde gehende Linie, Alles gemacht wird, gehalten) Corn. v. Wischer (1690. S. den Art. Kunst.) Phil. Killian († 1693) Franc. de Poilly († 1693. Cat. de l'œuvre de Fr. Poilly . . . par Mr. Hequer, Par. 1752. 12.) Barth. Kistan († 1696) John Wischer (1696. S. den Art. Kunst.) Bapt. Killian († 1696) Conrad Meyer († 1698) Ant. Masson († 1700) Sim. Thomassin (1700) Ger. Audran († 1703) Ger. Edelink († 1707) Ant. Trouveau (1707) Conrad Vermeulen (1707) Jeanb. Nollin (1710) Louis Audran († 1712) Joh. Jac. Thurneijer († 1718) Joh. Utr. Kruns († 1719) Phil. Thomassin (1720) Mich. Dossier (1720) Et. Picart († 1721) Ben. Audran († 1721) Et. Desrochers (1723) Arn. Westerkhout († 1725) Louis Simonneau († 1727) Ch. Simonneau († 1728) Jeanb. Poilly († 1728) Fres. Chereau († 1729) Mart. Vernigeroth († 1733) Bern. Picart († 1733) Joh. Heine. Staercklin († 1736. Er gab die ersten Versuche in den Miniatur-Kupfern, welche sein Sohn, Johann Rudolph, gest. 1756. viel besser lieferte. S. Stettens Erläuterung der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Br. 9.) Joh. Goerne († 1738) Louis Desplaces († 1739) Heine. Sim. Thomassin (1741) Jac. Christoph le Blon († 1741) lieferte die ersten glücklichen Versuche in bunten Kupfern. S. den folgenden Art.) Ehr. Dupuis († 1742) Rob. Audenaert († 1743) Giov. Canossa († 1747) J. G. Wolfgang († 1748) Nic. Henr.

Henr. Tardieu († 1749) Pierre Drevet
 W. und S. († 1749) Joh. Admiral (1750.
 mit Farben abgedruckte Kupfer.) Jacq.
 Alfamet (1750) Laur. Cars (1750) Et. Fes-
 fard (1750) Jean Jac. Flipart (1750) Th.
 Major (1750) Jean Durrier (1750) Jac.
 Andr. Friederich († 1751) Jac. Frey († 1752)
 Gasp. du Change († 1754) Georg Mart.
 Preßler († 1754) Nic. de Parmessin
 († 1755) Bart. Crivellari (1755) Wern.
 P'Epicier († 1755) Jean Andran († 1756)
 Phil. Andr. Kilian († 1759) Jean Phil.
 Le Bas († 1760) Varate (ein Franzose,
 welcher ums Jahr 1760 die Kunst, Archi-
 tectur, im Geschmache getuschter Hand-
 risse in Kupfer zu bringen, erfand.) Jean
 Mich. Piotard (1760) Joh. Ad. Schweis-
 kart (1760. Ihm wird eigentlich die Er-
 findung, getuschte Handriss in Kupfer-
 stichen nachzuahmen, zugeschrieben, auch
 machen noch Peter Floding, Charpentier,
 u. a. m. darauf Anspruch, so wie andre
 sie eben auch erfunden haben. Le Prince
 war nur der Verbesserer. S. den fol-
 genden Artikel.) Fr. Jac. Sedels-
 mayer († 1761) Louis Serugue († 1762)
 Jean Daulle († 1763) Nic. Beauvais
 († 1763) Jean Jac. Halesou († 1764)
 Ant. Faldoni († 1765) Franc. Marra (1765)
 Joh. B. Bernigeroth (1765) Corn. Ploos
 v. Amstel. (1765. Erfand die Manier,
 alle Arten von Zeichnungen, mit Farben
 illuminirt, in der größten Vollkommen-
 heit nachzuahmen. S. Nachrichten von
 Künstlern und Kunstfachen, Bd. 2. S. 46.
 und den folgenden Artikel.) Gust. Andr.
 Wolfgang (1766) Hier. Sperling (1766)
 El. Drevet (1766) Joh. M. Berniae-
 roth († 1767) Marc. Bitteri († 1767)
 Joh. El. Niedinger († 1767) Christn. Fried.
 Voethius (1768) Lor. Zuchi (1768) Jean
 Ch. Francois († 1769). Er, und Nic. Ma-
 gan, und Louis Bonnet brachten die ge-
 hämmerten Kupferstiche, oder Punzen-
 arbeit, zu einer großen Vollkommenheit,
 und lieferten Blätter nach Zeichnungsart
 mit schwarzer und rother Kreide.) Joh.
 El. Nilson (1769) Jac. Houbraeken
 († 1770) Jean Savant (1770) Fr. Va-
 san — Volkaster — W. D. Warbaja —

Jean Barry — Bartolozzi (war, wenn
 nicht der erste, doch einer von den ersten,
 welcher die so genannten punctirten
 Blätter (S. den folgenden Artikel) von
 vorzüglichster Güte lieferte. Mit ihm zu-
 gleich und später haben in dieser Manier
 gearbeitet, Jon. Spilsbury, W. W. Ry-
 land, Rob. Menageot, G. F. Schmidt,
 Just. Preisler, Dan. Berger (Von des-
 sen sammtl. W. Eine Anzeige, Leipz. 1792.
 8. erschienen ist) C. Keller, P. W. Tom-
 kins, Richard, J. R. Smith, W. Di-
 kingson, Gebrüder Facius, J. Parker,
 Caroline Watson, Kingsbury, R. Ma-
 cuard, T. Burke, W. Ward, W. P.
 Carey, Saillier, W. Sharp, B. M. Pi-
 cot, Bettolini, P. Simon, Howard,
 W. Wilkingson, R. Polard, C. Tom-
 kins, Wde. Preßler, J. M. Delatre,
 G. Graham, Einzenich (S. Meusels
 Mus. St. 8. S. 164.) Schiavonetti u. v.
 a. m.) — Joh. Jdr. Vause (Ein Verz.
 f. Kupferstichwerke erschien, Leipz. 1786.
 8. und ein Suppl. dazu 1789. 8. vergl.
 mit dem 34ten Bd. S. 320 u. f. der
 Neuen Bibl.) — Jean Beauvarlet —
 Beavit — Salu. Carmona — Gio-
 Carini — Gioob. Cecchini — Chevils-
 let — Clemens — Rich. Cooper —
 Dom. Cunego — Nic. de Launay —
 Will. Ellis — Et. Fiquet — Filler —
 Fab. Gautier — Dagoty (verbesserte die
 Manier des Le Blon mit einer Farbe
 mehr, ungeachtet, sowohl der Zeichnung,
 als selbst dem Colorite nach, seine Blät-
 ter unter den Arbeiten des Le Blon sind.)
 — Pet. v. Geuß — Jac. Gilberg —
 Joh. Hall — Ant. Hemery — Laurence
 — Longueil — Martin — Jan. Ma-
 son — Arch. Macduff — Massard —
 Christoph v. Mecheln — R. Morgen —
 P. E. Moitte — J. G. Müller — Stef.
 Malmari — Joh. Mart. Preßler —
 Reinier — Andr. Rossi — F. Selma —
 Jac. Schmußer — Rob. Strange — F.
 C. Sherwin — Jacq. Nic. Tardieu —
 Porporati — Sim. Fres. Ravenet — Jos.
 Gioy. Volpato — H. Vinckles — Jos.
 Wagner — Joh. Georg Wille — Will.
 Woollett — Wopez — u. v. a. m.

Kupferstecherkunst.

Ob man gleich unter diesem Namen auch die Radierkunst und die sogenannte schwarze Kunst begreift, so wird er hier in der Einschränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel darunter verstanden wird, weil von den beyden andern Zweigen der Kupferstecherkunst unter ihren besondern Namen gesprochen wird.

Es ist unnöthig das allgemeine Verfahren dieser Kunst hier weitläufig zu beschreiben; denn es ist bekannt genug, daß der Kupferstecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beschriebene Kupferplatte vermittelst der, mehr oder weniger stumpf laufenden, aber sehr schneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, dem man den Namen Grabstichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung sichtbarer Gegenstände nöthig sind, und daß dieses in der Absicht geschehe, die auf die Platte gestochene Zeichnung, so oft man will, auf Papier abzdrukken. Ohne uns bey dem Mechanischen der Kunst aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geschichte betrachten.

Seitdem diese Kunst zu der Höhe gekommen ist, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man sagen, daß sie eine Art Malerey sey, wodurch alle Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen und nach ihren Charakteren so genau, als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargestellt werden. Das Helle und Dunkle der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entsteht, so gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermassen die Wärme des Lebens, kann sie so gut, als die Malerey selbst ausdrucken. Was wir also zum Lobe dieser Kunst

gesagt haben *), kann größtentheils auch auf die Kunst des Kupferstechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferstecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß ersetzt. Denn er kann sein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandten Künste zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferstechen sowohl von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunst ist, durch deren Erfindung die neuere Welt einen großen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferstecher nöthigen Talenten ist im vorhergehenden Artikel gesprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieses anmerken, daß die Kupferstecherkunst in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie und Kunst erfordert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung sehen, daß durch schwarze Striche auf einem hellen Grund so mannichfaltige Gestalten der Dinge können dargestellt werden: die glänzende Politur des Metalles; die Durchsichtigkeit und der Schimmer des Glases; das glatte und dabey doch weiche Wesen des Nakenden am menschlichen Körper; die Mannichfaltigkeit der verschiedenen seidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewässer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in seinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieses bedenket,

und

*) S. Malerey.

und sich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meister die Kunstgriffe herauszusuchen, wodurch so gar vielerley Wirkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferstecherkunst, ob sie gleich mit der neuen Malerey ohngefehr ein Alter hat, später als diese zur Vollkommenheit gekommen ist. Man kann den Anfang der wahren Malerey unter den Neuern nicht weit über den Leonardo da Vinci hinaussetzen; und beynähe eben so alt ist das Kupferstechen. Aber schon lange hatte die Malerey einen Titian gehabt, ehe die Kupferstecherkunst ihre Höhe erreichte, auf die sie im vorigen Jahrhundert gekommen ist.

Wir müssen aber auch ihren Nutzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wissenschaften, besonders die Naturgeschichte und die Mechanik, aus dem Kupferstechen ziehen, müssen wir hier übergehen, ob sie gleich allein hinlänglich wären, es schätzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geschmacks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künste hervorbringen, kann die Kupferstecherkunst im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der schönen Künste zum Genuß überlassen. Die Werke der Baukunst, der Bildhauerey, des Steinschneiders und des Malers, die das größte Aufsehen in der Welt machen, können wir durch Hülf der Kupferstecherkunst in unsere Cabinette sammeln. Freylich geht vielen dieser Werke dadurch, daß sie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Kosten man die herrlichsten Werke der Kunst durch die Wohlthat des Kupferstechens haben kann, so erkennet man den vorzüglichen Werth dieser Kunst. Nur durch sie kommen die beträchtlichsten

Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger. Also erleichtert die Kupferstecherkunst ihren verwandten Künsten die Nutzbarkeit, die von ihnen zu erwarten steht.

Hiernächst wird dem zeichnenden Künstler selbst das Studium der Kunst durch die Kupferstiche ungemein erleichtert. Der Baumeister hat nicht nöthig in der Welt herumzureisen, um die besten Werke der alten und neuen Baukunst zu sehen. Der Kupferstecher liefert sie ihm in sein Cabinet, wo er mit der größten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmessen und übersehen kann. Eben diesen Vortheil kann auch der Mahler, in Absicht auf den größten Theil seiner Kunst, aus den Kupferstichen ziehen.

Die Erfindung dieser schätzbaren Kunst ist nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, sich gern alle neue Erfindungen in den schönen Künsten zueigneten, geben einen florentinischen Goldschmidt Maso Finiguerra für den Erfinder derselben aus, und setzen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrscheinlichkeit eignen sich die Deutschen diesen Ruhm zu, ob sie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römische Ausgabe der Erdbeschreibung des Claudius Ptolemäus vom Jahr 1478 an. Dieses Werk ist von einem Deutschen, der sich Magiltram a Sweynheim nannte, veranstaltet worden, und ist mit Kupferplatten gezieret. In der Zueignungsschrift an den Pabst Sixtus V, sagt Magister Sweynheim, er habe die römischen Künstler gelehrt kupferne Platten zu drucken*.)

H 3

*) *Quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit.*

Sehr

Sehr wahrscheinlich ist Sandrats Vermuthung, daß Israel von Mechel, eben der, der bisweilen unter dem Namen Hocholt angeführt wird, weil er zu Hocholt im Münsterschen gewohnt, und diesen Namen auf einige seiner Blätter gestochen hat *), der Erfinder dieser Kunst sey. Der Verfasser des eben angeführten Werks führt einen Kupferstich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchstaben G und eine Chiffre gestochen sind, als das älteste ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer gestochenen Blattes von 1455, worauf ein Monogram gestochen, das dem von Hans Schüffelein ähnlich ist. Diesemnach fiel die Erfindung des Kupferstechens gerade in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdruckerrey.

Zwar ist das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß schon Kaiser Carl der Große Landcharten gehabt, die in silberne Platten gestochen gewesen **). Aber an das Abdrucken solcher Platten scheint man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird also wahrscheinlich, daß die Erfindung der Buchdruckerrey, besonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdrucken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magister von Eweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdrucken und nicht vom Stechen spricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynah 4000 Stücken, die alle zwischen 1450 und 1461 gemacht

*) G. Idée generale d'une Collection complete d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la Gravure. Leipzig et Vienne, 1771. 8. (Der Verfasser ist der Herr Cammerath von Heimke aus Dresden.)

**) G. Wolfgang Knorr in seiner Kunstlerhistorie S. 4. wo er, dieses zu beweisen, Aventini Bayerische Chronik S. 289. der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführet.

worden. In dieser Sammlung befinden sich verschiedene von den Jahren 1461, 66 und 67 mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß sollen gestochen seyn. Eines davon hat die Aufschrift: Dis ist die Engelweyh unser L. Frau bey den Einsideln; woraus abzunehmen ist, daß dieser C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe gewesen sey. Vielleicht eben der Mag. von Eweynheim, von dem oben gesprochen worden, der mit einem gewissen Conrad Schweinheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferstecherkunst setzt *), dieselbe Person seyn mag.

Der erste Kupferstecher, der sich einen gewissen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, ist Martin Schöne, der in französischen Kunstbüchern lächerlicher Weise gar oft le beau Martin genennet wird. Er wohnte in Colmar, und stand in dem Rufe eines guten Malers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer sollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieser im Jahre 1486 starb. Dieses sey von Erfindung der Kunst gesagt.

Es wäre ein schönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geschichte der Kunst von ihrem Ursprunge bis auf diese Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterschied zwischen den besten Kupferstichen des funfzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist erstaunlich groß; aber man ist nicht plötzlich von der schwachen und armen Manier der ersten Kupferstecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunst ist, da sie beynah mit der Malerrey um den Vorzug streitet, sehen. Von den vielen Männern von Genie, die diese Kunst allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieses,

*) G. Hamburgische Berichte von 1741. N. 4.

der andre etwas anders darin erfunden und eingeführt. Man trifft hier und da so große Kupfersammlungen mit den Namen der Meister an, daß es nicht schwer seyn würde, jeden Schritt, den die Kunst gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu bestimmen. Ein Vortheil, den sonst keine der andern Künste hat. So könnte z. B. Albrecht Dürer als der erste angeführt werden, der einen äußerst feinen und glänzenden Stich eingeführt; Solzius und seine Schüler Johann und Herrmann Müller könnten als die Urheber des Lähnen und kräftigen Stiches, Cornelius de Vischer als der erste Verbesserer der Schraffirungen, und andre als Erfinder anderer Theile angegeben werden. Aus solchen Bemerkungen würde die wahre Geschichte der Kunst entstehen, und sie würde ein Werk von sehr großem Nutzen seyn.

Vielleicht hat diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht, so daß künftigen Kupferstechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibt. Doch wollen wir dem Genie der Künstler keine Schranken setzen. Auf einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit war sie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; und man kann nicht in Abrede seyn, daß die französischen Künstler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. Edelink, Masson, Audran, Tanteuil, die unter Ludwig dem XIV. die wichtigsten Werke des Grabstichs ans Licht gebracht haben, werden immer unter den ersten Meistern stehen, was für Zusätze die Kunst auch immer noch bekommen mag. Das Betrachtlichste, was in unsern Tagen zu dieser Kunst hinzugekommen, ist die Methode, Kupferstiche mit mehreren Farben abzudrucken; die Art des Stiches, welche die mit Nothstein gemachten Zeichnungen auf das natürlichste darstellt; und der Stich, wodurch die

getuschten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieses Werk zu weitläufig seyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meister der Kunst anführen wollten. Denn wäre es auch überflüssig, da die Bücher, die Verzeichnisse der berühmtesten Kupferstecher enthalten, in aller Liebhaber Händen sind. Der stärkste Sammler von Nachrichten ist Florent le Comte *). Aber es herrscht eine unerträgliche Unordnung in seinem Werke. Man muß sich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupfersammlungen sich keiner findet, der dieses Werk in eine bessere Ordnung gebracht, und bis auf unsre Zeiten fortgesetzt hätte. Denn le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächst diesem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferstichen, welche Züßli unlängst in besserer Form und vermehrt in deutscher Sprache herausgegeben hat**), ein Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer besten Werke. Doch es ist besonders in Ansehung der Deutschen sehr unvollständig.



Von der Kupferstecherkunst überhaupt handeln, theoretisch: in französischer Sprache: Das, bey dem Art. *Netzkunst*, S. 65 a. angeführte Werk des Abt. Vosse, ob es gleich, ursprünglich, nur zum Behufe der letztern geschrieben war. In den Ausgaben des H. Cochin ist es nämlich in vier Theile abgetheilt, wovon der dritte (S. 97 u. f. der Ausg. von 1758) folgende Abtheilung

H 4

*) *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte*, Par. 1699 und 1712, 12. 3 Bd. Brux. 1702, 12. 3 Bd.

**) *Joh. Casp. Züßli raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke* u. Zürich 1771. 8.

gen hat: *Princ. de la gravure au burin*; préparatifs pour gr. au burin; manière facile pour sçavoir aiguïser un burin; la methode de tenir et de manier le burin; des differentes manières de graver; de la façon de conduire les tailles . . .; maximes gen. pour la grav. au burin; de la gravure en grand; *de la grav. en manière noire* . . .; *princ. de la grav. et de l'impression qui imite les tableaux*; de la grav. *en maniere de crayon* . . .; *des camajoux et de la grav. qui imite le lavis* u. s. w. — Sentimens sur la distinction des div. manières de peint. de dess. et de gravure, et des originaux . . . Par. 1649. 8. von Abr. Vosse. — Das zehnte Kap. des aten Buches von Felibiens Principes de l'Artit. de la Sculpt. de la Peint etc. ©. 280 der Ausg. von 1697. — Methode pour faire une infinité de desseins différens, avec des carreaux mis-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale: ou Observat. du Pere Dominique Douat, Par. 1722. 4. — Idée de la Gravure, p. Mr. (Antoine) Marcenay Deghuy, Par. 1756. 1764. 8. — In englischer Sprache: Sculptura; or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper . . . by J. Evelyn, Lond. 1663. 12. 1755. 1759. 8. (Das Werk besteht aus 6 Kap. welche folgende Ueberschriften führen: Of Sculpture, how derived and distinguished, with the styles and instruments belonging to it; of the original of Sculpt. in general; of the reputation and progress of Sculpt. amongst the Greeks and Romans, down to the middle ages, (nähmlich in Rücksicht auf Bildnerey aller Art) with some pretensions to the invention of copper-cuts and their impressions; of the invention and progress of chalcography in particular, together with an ample enumeration of the most renowned masters and their works; of Drawing and design, previous to the art of chalcography, and

of the use of pictures in order to the education of children; of the new way of engraving, or mezzotinto.) — Art of graving and Etching, with the way of printing Copper-plates, by Mr. J. Faithorne, Lond. 1702. 12. (Die erste Ausgabe dieses Werkes soll bereits im J. 1662 oder 1667 erschienen seyn; doch habe ich solche nie zu Gesicht bekommen.) — Sculpt. historico-technica or the History and Art of Engraving . . . extracted from Baldinucci, Florent le Compte, Faithorne, the Abcdario pitt. and other Authors . . . Lond. 1747. 1766. 1770. 8. 4te Ausg. (Das Werk enthält The rise and progress of Engraving; of Engraving in general; of Engrav. Etching and Scraping on copper, as now practised, in vielen Unterabtheilungen, und sehr ausführlich; An Idea of a fine collection of Prints, welche er in historische, moralische, die Geschichte der Kunst betreffende und vermischte Blätter theilt, wovon die ersten wieder 87, die zweyten 5, die dritten 50 und die vierten 8 Untert. abtheilungen hatten; The repertor. or a Collection of various Marks and Cyphers und a chronol. and histor. ferries of the Painters from the eleventh Century. Hierzu kommt noch ein Alphab. Index of the christian names and surnames of the Engravers and Painters. Ob dieses Werk übrigens nicht mit der Hist. and Art. of Engrav. *with the Artists Assistant in Drawing*, Lond. 1747. 12. eben dasselbe sey, weiß ich nicht.) — An Essay upon Prints: contain. remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the most noted masters: illustr. by criticism upon particular pieces: to which are added some cautions that may be useful in collecting prints, Lond. 1767. 1768. 1781. 8. von W. Gilpin; Deutsch, mit dem Titel: Abhandlung . . . Leipz. 1768. 8. (die 5 Kap. des Werkes enthalten: The princ. of Painting, as far as they relate to prints; observat.

on

on the different kinds of Prints; characters of the most noted makers; remarks on partic. prints and cautions in collecting prints.) — — In holländischer Sprache: Das 13te Buch des großen Mahlerbuches von Lairesse, Bd. 3. S. 394. der d. Uebers. Ausg. v. 1784 in neun Kap. als Tafel von der Kupferstecherkunst in ihrer Beschäftigung; von der Kupferstecherkunst insgemein; von dem allgemeinen Wohlstande, so in einem schönen Kupferstich erfordert wird, nebst dem Unterschied der Kunst; und Buch, Kupferstücke; von dem Unterschied der Kupferstiche und der Ez oder Radierkunst; Anm. über das Hasiren oder die Schraffirungen; Nothw. Anm. über das Tüpfeln oder Punktiren vieler Kupferstecher in ihren Werken; vom Radiren der Bas-reliefs; von der Kupferstecherkunst und dem Anlegen der Schraffirung; von der schwarzen Kunst. — — Von Deutschen Schriftstellern: Der 7te Abschnitt des 2ten Th. von Kdremons Natur und Kunst, S. 243. — Ein, zu dessen Vertheidigung geschriebener Abschnitt im 2ten Th. des Drestro. (der LI. S. 141.) — Der 12te Abschn. im zwenten Th. des 1ten Bds. S. 357 von Christn. Jdr. Prangaens Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. — Ueber das Studium der Kupferstecher, ein Auff. von Lud. Fronhofer, im 1ten Bde. S. 239 der Abhandl. der Bayerischen Acad. München 1781. 8. — — Ferner gehdet, im Ganzen, zur Theorie der Kupferstecherkunst überhaupt: Dictionnaire de Chifres et de Lettres ornées, à l'usage de tous les Artistes, cont. les 24 lettres de l'Alphabet combinées de manière à y rencontrer tous les noms et surnoms entrelafés . . . p. Mr. Pouget, Par. 1766. 4. mit 250 Kpfn. — —

Von einzelnen Arten der Kupferstecherkunst besondere Schriften, als von der Aezkunst, s. diesen Artikel. — — Von den bunten Kupfern: Nouy. genre de Peinture, ou l'art d'imprimer des portraits, et des tableaux en huile, avec la même exactitude que

s'ils etoient faits au pinceau, p. J. Chr. le Blon, Londr. 1722. 4. Auf solche Art wird dieses Werk im Register des Journ. des Savans angeführt; aber da es mir sonst nirgends vorgekommen ist: so weiß ich den Inhalt nicht näher zu bestimmen, und zu sagen, ob es vielleicht mit dem, in der Folge vorkommenden Coloritto, or Harmony of Colouring eben dasselbe ist? So viel ist gewis, daß in eben diesem Journal, von eben diesem Jahre, 1722, Bd. 70. S. 359 und B. 72. S. 46. Briefe von Desmaiseur über eben diese Erfindung stehen. — An Account of Mr. James Chr. le Blon's Principles of printing, in imitation of painting . . . by Cromw. Mortimer, in den Philof. Transact. vom J. 1731. Bd. 37. S. 101 u. f. Lond. 1733. 4. (Der Inhalt ist: To produce any object with three colours and three plates; to make the drawings on each of the three plates so; that they may exactly tally; to engrave the three plates, so as that they cannot fail to agree; to engrave the three plates in an uncommon way, so as that they may produce 3000 and more good prints; to find the three true primitive material colours, and to prepare them, so as that they may be imprimable, durable, and beautiful; to print the three plates, so as that they may agree perfectly in the impression.) — Coloritto, or the Harmony of Colouring in painting, reduced to Mechanical practice, under easy precepts and infallible Rules . . . by J. Chr. Le Blon, Lond. 1737. 4. Engl. und Französisch, mit 5 bunten Kupfern; herausgeg. in der Art d'imprimer les tableaux, traité d'après les écrits, les operations, et les instruct. verbales de J. C. Le Blon, Par. 1756. 1768. 8. ohne die Kupfer, von Gualtier de Montdorge (Nach der Zueignungsschr. an Rob. Walpole, folgen Preliminaries; To attain the practical part; simple colours that are used for tinctures of flesh; an universal, easy and expedition;

tious manner of mixing colours; to find out, or to compose the Mezzantina or half shade; to find or compose the capital shade, or the reflected shades; of broken lights.) — Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux, Par. 1749. 8. (von J. Gautier.) — Von der vorher angeführten 2ten u. f. Ausgabe des Coloritto, in der Art d'imprimer les tableaux finden sich, S. 75 u. f. die operations nécessaires pour graver et imprimer des estampes à l'imitation de la peinture, selon le syst. de J. C. Le Blon, und diese enthalten Preparation des planches; de la grainure; moyen sûr pour calquer sur la grainure; gravure des planches; de l'intention des trois planches; pour établir l'ensemble; manière plus prompte d'opérer; des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche; de l'impression; des couleurs; du blanc; du noir; du bleu; du jaune; du rouge; manière de faire le carmin pur; manière de faire la vraie laque; du vernis; taille douce en deux et en trois couleurs; décision sur la prétention d'un Eleve de le Blon, au sujet de la première planche en noir.) — Ein Auszug aus dieser Art d'imprimer les tableaux, in dem angeführten Werke des Abr. Vosse, S. 126 u. f. und S. 150. — Ueber die bunten Kupfer, ein Aufz. im 1ten Vde. S. 203 der Philos. Unterhaltungen, Jena 1790. 8. (worin ihr Verdienst überhaupt bestimmt, und sie den blos schwarzen Kupfern nachgesetzt werden.) — —

Ueber die, von Ch. Francois verbesserte Punzenarbeit, oder die Manier, Handriffe von rother und schwarzer Kreide nachzuahmen (Manière de crayon) Ein Aufsatz in dem 4ten Hefte des Recueil de planches sur les sciences et les Arts, und ein Auszug daraus, in dem angeführten Werke des Abr. Vosse S. 133 u. f. Ausg. v. 1758. — Ein Brief von Ch. Francois, bey dem 1ten Th. der Philosophes modernes des Saveries,

Par. 1767. 4. — Le Pastel en gravure inventé et executé p. Louis Bonnet, composé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, Par. 1769. 8. — Neue Manier Kupfersche von verschiedenen Farben zu verfertigen nach Art der Zeichnungen von J. J. Vhsaert, aus dem Holl. Amst. und Leipz. 1773. 8. — —

Ueber die schwarze Kunst, s. den Art. von derselben. — —

Ueber die Manier, getuschte Handriffe in Kupfer nachzuahmen (gravure, qui imite le lavis) In der, vorhin angeführten neuen Manier, Kupfersche von verschiedenen Farben zu verfertigen, nach Art der Zeichnungen von J. J. Vhsaert wird auch S. 47 u. f. von dieser Manier gehandelt. — L'art de graver au pinceau: nouvelle methode, plus prompte qu'aucune de celles qui sont en usage, qu'on peut exécuter facilement sans avoir l'habitude du burin, ni de la pointe, mise au jour p. Mr. Stapart, Par. 1773. 12. Deutsch von M. J. C. Karemperer, Nürnberg. 1780. 8. (Der Verf. handelt, von der Art und Weise nach gewaschenen Zeichnungen in Kupfer zu stechen; von der Wahl des Kupfers; von dem Firnis der Kupfersche; von dem, bey der Composition des Firnisses, nöthigen Verfahren; von der ersten Operation, um die schwächsten Farben oder Halbschatten zu machen; von dem durchsichtigen Firnis; von den Mitteln, das dem Firnis einverleibte Salz wegzunehmen; wie die andern Dinten Stufenweise zu machen; vom Venetianischen Firnis; von der zweiten Operation, oder wie man verändern, die Dinten rund machen, oder die einen mit den andern versehen kann; wie man den Gegenstand losmachen kann, ohne mit dem Umriss anzufangen; worauf allg. Anmerkungen und Anweisungen, allerhand Firnisse und Weizen zu machen, folgen.) — Ein Abschnitt in dem angeführten Werke des Abr. Vosse, S. 141. der Aufz. von 1758. — Der, von Le Prince angekündigte Traité de la Gravure en lavis (M. Bibl. der sch.

sch. Wissensch. Bd. 25. S. 149. und J. G. Meusels Miscell. artist. Junb. Hist 9. S. 180.) ist, so viel ich weiß, nicht erschienen. — —

Von der Geschichte der Kupferstecherkunst: *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliar in rame* . . . da fil. Balduinucci, Fir. 1686. 4. Mit Zus. von Dom. Mar. Manni, ebend. 1761. 4. — *Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Estamp. en bois et en taille douce*, p. Mr. le Major H. (Humbert) (Berl. 1752. 8. — *Gesch. der Kupferstecherkunst bis auf die Zeiten Albrecht Dürers*, im 2ten Th. S. 180 u. f. von C. G. v. Murr *Journ. zur Kunstgeschichte*, vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 20. S. 236 u. f. und Bd. 22. S. 96 u. f. — *Geschichte der Kupferstecherkunst in Deutschland, von ihrer Erfindung an, bis auf das Jahr 1500, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 25. S. 22 und 205 u. f.* — *Der 4te Abschn. im 2ten Bde. S. 31 von Ehrh. Jdr. Prangens Entw. einer Akad. der bildenden Künste.* — *Entw. einer Kupferstichgesch. von deren deutschen Meistern, vom ersten Ursprunge an, nebst dem Fortg. dieser Kunst, in den Neuen Nachr. von Künstlern und Kunstf. S. 276 u. f.* — — und Beiträge dazu finden sich, in den, bey dem Art. *Nezkunst* S. 67. b. angezeigten Werken. S. auch den vorhergehenden und folgenden Artikel.

Die Kupferstecherkunst entwickelte sich unstreitig aus dem Formschneiden (S. diesen Artikel) und die ersten Abdrücke sind, wahrscheinlicher Weise, von Arbeitern der Goldschmiede und Silberschneider gemacht worden. (S. *Neue Nachr. von Künstlern und Kunstf. S. 289*) Von eigentlichen Kupferstichen ist die Arbeit mit dem Grabstichel, die älteste Art. Der eigentliche Erfinder, mithin auch die Zeit der Erfindung, sind nicht mit Gewisheit bekannt. Meermann, in *f. Origin. Typogr. Bd. 2. C. 9. §. 2. und J. Evelyn*, in der angeführten *Sculptura, or the History and Art of Chalcography*,

Kap. 3. S. 41. Ausg. von 1759 haben es wahrscheinlich gefunden, daß die Chineser diese lange vor den Europäern, so wie das Schießpulver, u. a. D. m. kannten. Unter den europäischen Völkern haben Italiener, Holländer und Deutsche sich die Erfindung streitig gemacht. Die Ansprüche der Italiener sind in den Zusätzen des vorhergehenden Artikels, bey Gelegenheit des Finiguerra, geprüft worden; auch können sie, durch Thatfachen, nicht das Gegentheil erweisen. Die ersten, mit Gewisheit bekannten Kupferstiche von dieser Nation sind vom J. 1477 (S. den vorhergehenden Art.) Eben so verhält es sich mit den Holländern; was Meermann, in dem angef. Werke Bd. 1. Kap. 9. §. 12 u. f. sagt, ist — Kos gesagt, und nicht mit Blättern belegt. Aber, da wir wissen, daß Martin Schoen ums J. 1486 gestorben ist, und Blätter von ihm da sind: so scheint die Sache bis jetzt, zum Vortheil Deutschlands, entschieden zu seyn. Auch sind noch eine Menge Blätter da, welche, zwar ohne Jahrszahl und Namen sind, aber doch älter zu seyn scheinen, wie Schoens Blätter. (S. *Idee gen. d'une collect. d'estampes* S. 119 u. f. *Murrs Journ. zur Literatur- und Kunstgeschichte*, Th. 2. S. 193 u. f. vergl. mit der N. Bibl. der schönen Wissenschaften, Bd. 20. S. 238 u. f. Bd. 25. S. 22 u. f. und die *Neuen Nachr. v. Künstlern und Kunstf. S. 276 u. f.*) Für das älteste Blatt hält H. v. Heinecke, in der letztern Schrift S. 294 die Sybille, die dem Kaiser August das Bild der Jfr. Maria mit dem Christuskindelein in den Wolken zeigt. Das war H. Sulzer, in dem Artikel selbst, von Conr. Schweinheim sagt, verdient mit H. v. Murrs *Journal* Th. 2. S. 224. und der *Idee gen. S. 231.* vergl. zu werden. — —

Auf die Arbeit mit dem Grabstichel folgte die Nezkunst. Die ersten davon noch vorhandenen Proben sind vom J. 1512. (S. den Art. *Nezen, Nezkunst.*) Unstreitig wurden Grabstichel und Radierstichel bald mit einander vereint; aber der Zeitpunkt läßt sich nicht mit Gewisheit bestim-

bestim-

bestimmen. (S. das vorhergehende angeführte Werk des Engl. Evelyn, Kap. 4. S. 75. und Kap. 5. S. 130) — —

Hierauf folgte die so genannte *Gehämmerte*, oder *Punzenarbeit*, wo mit dem so genannten Hammer der Goldschmiede, Zeichnungen durch gepickte oder gestrotenen Striche, und durch kleine, nahe an einander stehende Pünktchen, in Kupfer gebracht werden. Da die Kupferherkunft von den Goldschmieden ausging: so ist der Punzen auch gleich bey den ersten Versuchen gebraucht worden. Der erste aber, welcher vorzugsweise damit arbeitete, war (wosfern Hieron. Wang aus Nürnberg s. Gandelini Notiz. istor. nicht älter ist) ein Italiener, Gio: Fagnoli, der ums Jahr 1560 dergleichen Blätter lieferte, bey welchen aber auch mit dem Grabstichel nachgeholfen worden ist. Bey einem, vom Fabio Ucinio gezeigten Bildnisse des Marcellus Ficinus, hat der Punzen diese Dienste geleistet. (S. Neehfens Verzeichniß einer Samml. von Bildnissen, S. 39 u. f.) Im 17ten Jahrhunderte wurde diese Kunst von Dan. Kellertaler, der auch mit dem Spitzhammer arbeitete, (S. Keyflers Reisen, Br. 86) von Frz. Aspruck, Jan. Lutma, Paul Flont, u. a. m. fortgesetzt. — Zu dieser Manier gehören die, nach Zeichnungsart mit schwarzer und rother Kreide, gehämmerten Blätter, (*Manière de crayon*) welche der ältere Desmarteau, Jean Ch. Francois, und Mann, ums J. 1756 zugleich erfunden haben wolten. Der letztere, ein Feldmesser, erfand nämlich seltnerne Werkzeuge, mit welchen man, genauso und natürlicher, als mit dem Punzen, die feinsten und gelindesten Schraffirungen der Handriffe von schwarzer und rother Kreide nachahmen konnte (S. Annal. typogr. Janv. 1763. Bd. 1. S. 76.) Ausser den erwähnten Künstler lieferten deren noch, L. Bonnet, J. B. Vichard, Otto Sahler u. a. m. — Und aus dieser Manier scheinen wieder die punctirten Blätter, ungefähr 10 Jahre später, entstanden zu seyn. Blätter, mit bloßen

Puncten durchaus gearbeitet, (so genannte *Miniaturstücke*) verfertigte schon Joh. Heine. Stärkin von Augsburg († 1736), nämlich die bekanneten kleinen heiligen Bilder; aber in der eigentlich punctirten Manier lieferte Bartolozzi, wenn nicht die ersten Blätter überhaupt, doch die ersten von vorzüglicher Güte, und mit ihm zugleich, und später, Jon. Spilsbury, W. W. Roland, Rob. Menageot, G. Fr. Schmidt, Just. Preisler, Dan. Berger, C. Keller, B. W. Doukins, u. a. m. welche, in dem vorher gehenden Artikel, bey Bartolozzi, angezeigt worden sind. Uebrigens sind von mehreren Blättern, in diesen beiden Manieren, so wohl schwarze, als rothe und bunte Abdrücke vorhanden. Die, von der ersten Art soll ein Franzose, Palmus, ums J. 1751 gemacht haben. (S. Hamburg. Magazin, Bd. 10. S. 313.) —

Bunte Kupfer überhaupt waren, indessen, bereits lange vor diesen vorhanden, solche nämlich, welche mit mehr als einer Platte gemacht werden. *Holzschnitte* mit Farben verfertigte schon Hugo da Carpi in den Jahren 1520. 1530. (S. des Vasari Vire Bd. 3. S. 303 u. f. Ausgabe des Bottari, vergl. mit dem Art. *Formschneiden*) und man versah auch endlich Bücher damit. Die Bildnisse der Kaiser von Hubert Goltzius, Antv. 1560. f. sind mit dergleichen Holzschnitten von zwey Stücken gemacht, und keinesweges, wie in den Neuselischen Miscellaneen Hest 1. S. 12 gesagt wird, in der Manier des Le Prince gearbeitet. In größerer Vollkommenheit erscheinen sie in des Casp. Mellius Werk, *De lactibus, s. lacteis venis*, Mil. 1627. 4. — In Kupfer aber lieferte Lofman, oder Lofman (s. Gandelini Notiz. istor. degli intragl. in dem Art. F. C. Le Mon und Lofmann) davon im J. 1626 die ersten, aber freylich schlechten Versuche; und Herk. Zegers war, meines Wissens, der erste, welcher ums J. 1660 Landschaften mit Farben auf Züchern (S. v. Murr sagt in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 22. S. 98 auf Papier) abdrucken lehrte. Ihm folgte Jac. Christoph

Joseph Le Blon, der ums J. 1720 sehr glückliche Versuche mit drey Farben (S. den vorher angeführten Account of Mr. Le Blon's Prince, in den Philof. Transact.) lieferte (S. Journ. des Sav. v. J. 1722 Band 72. S. 46 und Houbrakens Grootte Schoumburg, Vd. 1. S. 341. die Idée gen. d'une Collect. compl. d'Est. S. 210 und das Dict. des Artist, des H. v. H. Art. Le Blond) Indessen hatte doch vor ihm, mit Ausgange des vorigen Jahrhunderts Tasler, oder wie ihn Weyermann (Levensbeschryvingen Vd. 3. S. 327) nennt, Tailier und Pet. Schenk, eben so glückliche Versuche gemacht, und ihre Blätter sollen bereits mehrere Farben gehabt haben. (S. den Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. S. 19 u. f.) Vielleicht sind aber die Blätter von Schenk mit einer einzigen, vorher illuminierten, Platte gemacht worden. Die Nachfolger Le Blons waren, Bart. Seuter, Joh. Admiral, N. Kober, J. Gautier und Dagotti Gautier (welche die vierte, und mehrere Platten, hinzusetzten. S. die angef. Lettre concern. le nouvel Art de graver.) —

Die Kunst, getuschte Handriffe in Kupfer nachzuahmen scheint, zu gleicher Zeit, von verschiedenen, und auf verschiedene Art erfunden zu seyn. Daß nicht, wie in den Meusel'schen Miscell. gesagt wird, schon Hubert Wolzjus Blätter in dieser Manier gearbeitet habe, ist bereits vorher bemerkt worden. Unter den Deutschen machte zuerst J. Ad. Schweickart aus Nürnberg Anspruch darauf, der in der Raccolta di cento Pensieri div. di Ant. D. Gabbiani, fatto intagl. in rame da J. E. Hugford, Fir. 1762. f. 100 Bl. einige Blätter der Art lieferte, und schon ums J. 1745 die Erfindung gemacht haben wollte (S. Murrs Journ. Th. 2. S. 258.) Ihm folgten, Pet. Klodding, N. Fr. Charpentier, so wie P. Varabé in Paris; J. V. Le Prince vervollkommte die Manier nur ums J. 1770 und dadurch erhielt sie seinen Nahmen. Doch scheint er anders, als jene zu Werke gegangen zu seyn; wenigstens bediente der Architect

Pierre Varabé sich, bey seinen, im Geschmack des Getuschten gestochenen architectonischen Zeichnungen, noch eines Instrumentes, mit welchem er die Punkte in die Platte brachte (S. Bibl. der sch. Wissensch. V. 9. S. 305.) und Le Prince scheint dieses, bloß durch die von ihm erfundene Weise, welche er, wahrscheinlicher Weise, mit einer Art von Pinsel auf die Platte auftrug, bewirkt zu haben. (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Vd. 10. S. 180.) Aber zugleich mit ihm lieferten die H. H. Dauthe, Gottlob und Hause zu Leipzig verschiedene Blätter in eben dieser Manier (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Vd. 10. S. 333. Vd. 19. S. 336. Vd. 20. S. 335.) und der Unterschied scheint nur aus jener Weise, aus welcher Le Prince ein Geheimnis machte, entstanden zu seyn. Durch den Engländer Paul Sandby, wurde diese Manier vervollkommen, und erhielt den Nahmen, gewaschene Manier (Gravure en lavis oder Aqua tinta) Auch haben ausser ihm, W. Green, F. Jukes, J. Barry, Arch. Maeduf, Rich. Cooper, J. Wells, N. Dodd, so wie J. G. Pressel und Madam Catharina Pressel, und unter den Italienern, Andr. Scacciati Blätter, in dieser Manier geliefert. Eine andre Art, Zeichnungen in Kupfer zu bringen, erfand der Abt Richard de St. Noe, vermittelst gewisser in die Platte eingedruckter Löthener; und noch eine andre Jos. de la Fosse (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Vd. 10. S. 333 und Vd. 14. S. 347) — Zu dieser Erfindung gehört die von Cornelius Ploos von Amstel, wodurch alle mit Kreiden, Chinesischer Düsche und Farben gemachten Zeichnungen, bis zur höchsten Täuschung nachgeahmt werden. Sie ist ungefähr im J. 1765 gemacht worden, und Nachr. davon geben die: Berichten wegens een Preentwerk volgens de nieuwe uitvinding van de H. Corn. Ploos van Amstel, zo als dezelve van tyd tot tyd geplaats zyn in de vaderlandsche letteroefningen. Amst. 1768 u. f. 8. Die Nachr. von Künstlern und Kunstf. Vd. 2. S. 46. Die Meusel'schen Miscell.

Hest

Heft 17. S. 315. u. a. m. Und verschiedne neuere französische Künstler, als Zaninet, Demarteau, Bonnet, u. a. m. haben Blätter in dieser Manier verfertigt. Uebrigens werden auch diese Blätter mit mehr als einer Platte gemacht; wenigstens ist dieses an den Arbeiten der letztern Künstler sichtbar. Ob aber Ploos v. Amiel sich dazu auch mehr als Einer Platte bedient ist wohl noch nicht entschieden. —

Die Erfindung der Schwarzkunst fällt ungefähr in das J. 1643. S. den Art. derselben.

Kupferstich; Kupfer.

Diese Namen giebt man den Abdrücken der Kupferplatten, diese mögen gestochen, geätzt, oder in schwarzer Kunst gearbeitet seyn. Sehr oft werden auch die von Holzschnitten gemachten Abdrücke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedruckter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferstichen genannt. Die Kupfer der ältesten Meister sind durchaus mit dem Grabstichel gearbeitet, weil das Aetzen später, als das Stechen angekommen ist: aber unter den neuern Kupferstichen sind ganz gestochene Blätter sehr selten. Man hat gefunden, daß die historischen Stücke, Landschaften, auch Portraite mit einigen Nebensachen besser ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geätzt, die andern mit dem Grabstichel gearbeitet werden. Ganz geätzte Kupfer sind meistens Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geätzt sind, haben noch die letzte Hülfe des Grabstichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkle am stärksten seyn soll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landschaften, wovon der größte Theil geätzt ist, an den leichtesten Stellen, wo

eine sehr dünne Luft und leichtes Gewölke anzuzeigen ist, den Grabstichel nöthig, weil das Aetzwasser gar zu leicht die daselbst erforderlichen sehr zarten Striche zu stark machen würde. Also muß zu einem vollkommenen Kupferstich beydes das Stechen und das Radiren zusammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichsten Werke des berühmten Edelink nicht ohne Grund angemerkt, daß sie durch den Grabstichel zu schön geworden, und daß es besser gewesen wäre, wenn einige Stellen durch die Radirnadel flüchtiger und mit weniger einformigen Strichen wären behandelt worden.

Es ist eine so angenehme Sache, die Werke der größten Mahler in guten Kupferstichen mit so großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man sich nicht wundern darf, wenn man den Geschmack an Kupferstichen so allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man stoßt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine seltsame Art Liebhaber, die Kupferstiche sammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit großem Eifer sammeln, bloß um sich mit etwas zu beschäftigen, und ohne den geringsten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. In Deutschland, wo ein solches Sammeln Mode worden, sieht man ein wunderbares Bestreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuworthun will; und dieses Nacheifern wird nicht selten bis zu einer Art der Nasey getrieben. Es giebt Sammler, die sich nur auf gewisse Gattungen der Kupferstiche einschränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künstler vollständig zu haben wünschen, denen also ein fehlendes Blatt, wenn es an sich auch nicht den geringsten

Werth

Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey auffloßender Gelegenheit um einen Preis anschaffen, der seinen wahren Werth hundertmal übersteiget. Man trifft auch nicht selten bey diesen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anstatt dergleichen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber versuchen einige Vorschläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen von Kupferstichen zu machen wären.

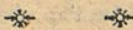
Vor allen Dingen wünschte ich, daß einer von den geschicktesten Kupferstechern sich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer solchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunst nach den verschiedenen merkbaren Stufen, durch welche sie zur Vollkommenheit gestiegen ist, sehen könnte. Diese Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlt, und wodurch die Kunst des Stechens, oder des Zeichnens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine solche Sammlung würde die wahre Geschichte der Kunst auf das deutlichste darstellen.

Man könnte auch Verzeichnisse solcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit darstellte. In die eine kämen nur solche historische Stücke, die sich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder solche, die sich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferstichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glücklich angebracht worden. Für Portraits könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt sich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem

Künstler und dem Liebhaber seyn würden. In die Sammlungen jeder Gattung dürften nicht eben immer dieselben Stücke kommen; denn oft hat man viel Stücke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewisse Lücke der Sammlung auszufüllen. Also müßten die Verzeichnisse so eingerichtet werden, daß für jeden besondern Theil der Kunst mehrere Stücke als Beispiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigstens eines, oder ein Paar derselben anschaffen könnte. So könnten z. B. zur Geschichte der Kunst mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieselben Blätter enthielte, die schon in einer andern sind. Allgemeine Sammlungen, die sich auf alle Zweige der Kunst und auf alle Schulen erstrecken, sind Unternehmungen, die man öffentlichen Anstalten überlassen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichsten Privatpersonen übersteiget.

Die Materie von den verschiedenen Absichten, die man bey Kupfer-sammlungen haben kann, von der besten Art dieselben zu erreichen, von der Wahl der Stücke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verbiente eine vollständige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.



Discours sur les prejugez de certains curieux, touchant la gravure, par Bern. Picard, bey dessen Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après . . . Raphael, le Guide, Carlo Maratti, le Poussin, Rembrandt, etc. gravées à leur imitation, et selon le goût particulier de chacun d'eux, Amsterd. 1734. fol. 78 Bl. — De l'utilité des estampes et de leur usage, handelt de Mies in dem 27ten Kap. der *Idée du peintre parfait*, Oeuv. T. 3. S. 439 u. f. — Von dem Werth und den Eignenpreis

genpreis

genheiten des Kupferstiches überhaupt, Richardson, in den Two discoursés and essays on the whole art of Criticism, Lond. 1719. 8. im 2ten Th. der französischen Uebersetzung seiner Theorie de la peinture, Amsl. 1728. 8. S. 105 u. f. — Von den Eigenheiten und Vorzügen der verschiedenen Arten von Kupferstichen handelt, der in dem vorigen Artikel angeführte Essay on prints, im 2ten Kap. S. 47 u. f. der 2ten Ausgabe — so wie eben derselbe, Regeln zu sammeln, in dem 5ten Kap. S. 231 u. f. giebt — welche Hr. J. C. Füsslin in seinem Nassonnirenden Verzeichnisse der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke, Zür. 1771. 8. beygehalten hat. — Idée générale d'une collection complete d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la gravure, et sur les premiers livres d'images, à Leipz. et Vien. 1771. 8. (beschreibt vorzüglich die Einrichtung der Dresdner Kupferstichsammlung; vergl. mit der Recension derselben in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch.) — Erste Grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche, von E. L. Juncker, Bern. 1776. 8. — Ueber die unzulässige Nachahmung der Kupferstecher, im 12ten St. des Menzischen Museums, S. 499. —

Ferner gehören hierher: Moyen de devenir peintre en trois heures, et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maitres sans avoir appris le dessin, Par. 1753. 16. Amsl. 1766. 12. deutsch 1779. 8. und bey Christn. Fried. Prangens Schule der Malerey, Halle 1782. 8. (handelt von dem Auftragen und Illuminiren der Kupferstiche auf Glas, wozu auch Pernetti in seinem Wörterbuche, S. 113. der Abhandlung d. Uebers. eine Anweisung giebt.) — Manière d'illuminer l'estampe posée sur toile, Par. 1773. 12. (Der Inhalt des Werkes ist im 15ten Bde. S. 378. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. zu finden.) — Die Kunst, Kupferstiche zu illuminiren, in England erfunden, Salzß. 1786. 8. — Anleitung Kupfer nach dem Leben zu illu-

miniren, und Zeichnungen zu vervielfältigen . . . Diss. 1788. 8. Augsb. 1792. 8. — Kunst, Kupfer zu illuminiren und die Farben zu mischen, mit Mustern, Nürnberg. 1788. 4. — Der Illuminist, oder practische Unterweisung, von sich selbst schön illuminiren und mahlen zu lernen, Nürnberg. 1789. 8. —

Ein Secret pour blanchir les estampes, von H. Hequet, findet sich bey selbem Catalogue des Estampes gravées d'après Rubens, Par. 1745. 12. —

Zu den, bey dem Art. Lexikunst, S. 67 angeführten Verzeichnissen von Kupferstichsammlungen kommen noch: Catal. des Volumes d'Estampes, dont les planches sont à la Bibl. du Roi, Par. 1743. f. — Catal. universel et raisonné de toutes les estampes françoises, p. Mr. Denos, Par. 1770. 8. —

In Büchern sind, wie gedacht, eigentliche Kupferstiche zuerst in Italien, ums J. 1477 gebraucht worden (S. den Art. Kupferstecher) Von französischen Büchern ist das erste, damit versehen die Peregrination de oultremer en Terre sainte, Lyon 1488. f. die aber nach deutschen Holzschnitten gemacht sind. Von den, in Deutschland gedruckten Büchern soll das älteste dieser Art das Mistale Herbipolense 1481. f. seyn (S. die Idée gen. d'une Coll. compl. d'Estamp. S. 232.)

K ü r z e.

(Redende Künste.)

Ohne Zweifel ist die Kürze eine der wichtigsten Vollkommenheiten der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht also den Zweck der Rede auf eine vollkommene Weise. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir sehen, daß mit Wenigem viel ausgerichtet wird; und denn ist die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold ist, welches das Aufbehalten, Ueber-

Uebersätzen und Ausgeben erleichtert. Diesen Vortheil drückt Horaz sehr wol aus:

— — ut cito dicta
Percipiant animi dociles teneant-
que fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken von der Kürze des Ausdrucks unterscheiden. Jene besteht in dem Reichthum der Begriffe; diese kommt von einer klugen Sparsamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern erblickt hatte, zurufte: auch du mein Sohn! mußte dieser einzige Gedanke erstaunlich viel Vorstellungen in dem Brutus erwecken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch diesen Gedanken in mehr Worten ausdrückte, und so weit, als möglich ist, ausdehnte: so wird er doch immer noch sehr viel sagen. Eben diese Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die bey dem Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem seine Vergehungen vorgehalten werden: er wird vorh; alles ist gewonnen *). Der Ausdruck ist natürlich, und gar nicht zusammengepreßt; aber der Gedanke enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieser Art ist folgendes aus der Rede für den Milo. Würde man auch dieses nicht erzählen, sondern vormahlen; so würde es dennoch offenbar seyn, welcher von beyden der Nachsteller sey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte **). Hier ist das, was Cicero sagen wollte, durch eine glückliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will sagen, daß durch die

*) Erubuit; salva res est. Terent. Adelph.

***) Si haec non gesta audiretis, sed picta videretis: tamen appareret, uter esset insidiator: uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

Dritter Theil.

richtigste und einfachste Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unschuld des einen und die Bosheit des andern sich offenbar zeigen würden. Um kurz zu seyn, stellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerney vor, welche die Wahrheit gescheneher Sachen durch keine falsche Auslegung verstellen kann.

Die Kürze liegt blos im Ausdruck, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft ist, sondern blos die wenigsten Worte zum Ausdruck gewählt worden. Von dieser Art ist der Ausdruck des Xenophons von dem Fluß Thelaoba, welcher zwar nicht groß, aber schön war *). Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht gesagt haben: dieser war zwar in Ansehung seiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüsse.

Da die Kürze, es sey in Gedanken oder im Ausdruck, nur denn vortheilhaft wird, wenn sie mit hinlänglicher Klarheit verbunden ist, so muß man sich dieser dabey äußerst befleißigen. Horaz sagt viel in diesen wenigen Worten:

Paulum sepultrae distat inertiae
Celata Virtus *).

Aber diese Kürze nützet dem, der einer Auslegung dieser Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stande ist viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen sehr reiche Vorstellung auf einen einzigen Begriff zu bringen, wie Haller, wenn er den gegen-

*) οὗτος δὲ ἦν μέγας ὁὐ καλὸς δὲ.

***) D. i. Es ist ein geringer Unterschied zwischen dem, der wegen seiner Unthätigkeit im Grabe der Vergessenheit liegt, und dem dessen Thaten nicht mehr bekannt sind.

J

gegenwärtigen Zustand des Menschen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenstand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien sehr großen Dienst. Auch können viel Gedanken in einen zusammengebrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorstellungen nur eine ausucht, die natürlicher Weise auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege sagt:

*Ferisque rufus occupabitur so-
lum* *).

Dieser einzige Umstand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, schließt tausend andre Vorstellungen nothwendig in sich.

Will man durch eine glückliche Wendung mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellsten übersehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann sehr viel gesagt werden; aber von keiner Seite läßt sich alles geschwinder übersehen, als von der, die Horaz durch diese Worte zeigt:

Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche bloß im Ausdruck liegt, scheint am schweresten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfordert keine Kunst. Dieser Reichthum ist ererbt, der andre muß erst durch Sparsamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunst dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleinste Zahl der Wörter auszudrücken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglassung des Ueberflüssigen. Hier ist alles Kunst. Wenn man sa-

gen will: es sey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menschen zu kennen; weil er sich noch nicht entwickelt hat; weil die Blödigkeit dieses Alters ihn noch zurückhält; nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil seine Vorgesetzten es verboten haben: so scheint es beynah unmöglich, alle diese Begriffe in weniger Worte zusammen zu fassen. Doch hat Terenz gerade dieses weit kürzer ausgedrückt. „Wie willst du die Sinesart erkennen, so lange Jugend, Furcht und der Hofmeister sie zurück halten?“

*Qui scire posses aut ingenium no-
scere,*

*Dum aetas, metus, magister, prohi-
beat* *)?

Diese Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläufigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zusammengetragen hat: so ist zu Erreichung der möglichsten Kürze nothwendig, daß jeder einzelne Gedanke besonders bearbeitet, und auf die wenigsten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in seinen Vorstellungen gegen die Austheilung der Acker deutlich bewiesen, daß die Decemviri dadurch sich des ganzen Staats bemächtigten, und nach Gurdünken würden handeln können; hierauf läßt er den Callus, der das Gesetz von der Austheilung vorgeschlagen hatte, erwidern: sie seyen weit entfernt einen solchen Mißbrauch ihres Ansehens zu machen. Gegen diese Versicherung hatte der Redner eine dreifache Einwendung zu machen: 1) Es sey immer ungewiß, ob sie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) so gar wahrscheinlich, daß es geschehen würde; sollte es aber nicht geschehen, so würde

*) Epod. XVI

*) Terent. And. Act. I.

würde es doch 3) unschicklich seyn, die Wolfarth und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne sie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Diese drey Vorstellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken in diese Kürze zusammengebracht. „Ersülich ist es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geschehen möchte; und warum sollte ich endlich zugeben, daß wir unsre Wolfarth mehr eurer Gürtigkeit, als unsern eigenen klugen Veranstellungen, zu danken haben?“ Der lateinische Ausdruck ist noch viel kürzer: *Primum nescio: deinde timeo: postremo non committam, ut vestro beneficio potius, quam nostro consilio salvi esse possimus* *).

Eine solche Kürze ist fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorstellungen, welche zugleich wirken sollen, zu thun hat; denn je näher man sie zusammendrängt, desto gewisser thun sie ihre Wirkung. Sie kommt entweder von der Sprache selbst, oder von dem Verstande des Redenden her. Eine Sprache ver trägt sie mehr, als eine andre. Im Lateinischen und Griechischen verstat tet der häufige Gebrauch der Participien mehr Kürze, als die meisten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, so lange sie lebend bleiben, sich immer verändern, so sollte

*) Or. I. de Lege Agraria.

man die glücklichen Neuerungen der besten Schriftsteller, die der Kürze günstig sind, sorgfältig bemerken, um sie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiste ist in diesem Stück von den Dichtern zu erwarten, weil sie am öftersten in der Nothwendigkeit sind, der Sprache neue Wendungen zu geben. Dieser Nutzen der Dichtkunst ist allein schon wichtig genug, daß man das äußerste zu ihrer Beförderung anwenden sollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutsche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden ist, als sie vorher war. Doch will dieses nicht sagen, daß jeder poetische Ausdruck seiner Kürze halber, sogleich in die gemeine Rede soll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzesten Sprache kommt noch sehr viel auf den Verstand des Redners an. Wer nicht gewohnt ist, überall die höchste Vollkommenheit zu suchen, die nur der Verstand sieht, trifft nicht immer die größte Kürze. Sie ist also den Schriftstellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wissenschaften aufgelegtes Genie mit Geschmak verbinden. Darum übertrifft Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutschen. Schon in dieser Absicht allein ist sein Ufong ein höchst schätzbares Werk, und kann zum Muster des kurzen Ausdrucks dienen.