

N.

Nachahmung.

(Schöne Künste.)

Wer nicht nach eigenen Vorstellungen handelt, sondern etwas darum thut, weil andere vor ihm dasselbe gethan haben, und wer in seinen Handlungen nicht seinen eigenen Begriffen folget, sondern das, was andere gethan haben, zur Vorchrift nimmt, der ist ein Nachahmer. Original ist der, dessen Handlungen aus seinen eigenen Vorstellungen entstehen, und der in der Ausführung seinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden so sehr fehlet, daß sie immer nur das thun, was sie von andern sehen. Diese sind das imitatorum servum pæcus des Horaz; Blinde, kindische Nachahmer anderer Menschen. Ihre Handlungen sind mehr Nachäffungen ohne eigene Absichten, als Nachahmungen. So öffnen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernsthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zweck sie nicht einsehen. Andere, auch wol selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon vorhandene nach, weil sie erkennen oder empfinden, daß sie dadurch sicherer zum Zwecke gelangen, als wenn sie selbst erfänden. Sie entdecken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nöthig haben,

und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten. Dieses aber geschieht, nach Beschaffenheit des besondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwirkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er siehet in den Werken, die er sich zuignet, gewisse Sachen, die zu seinem Zwecke nicht dienen; diese nimmt er in sein Werk nicht auf, sondern wählt an deren Stelle andere nach seiner Absicht. Dadurch wird sein Werk, das in der Hauptsache eine Nachahmung ist, in besondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verständige Nachahmer genannt werden. Andre haben zwar aus Einsicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die schicklichsten zu ihrer Absicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer schärfern Beurteilungskraft, beurtheilen sie nicht jedes Einzelne darin, sondern nehmen alles als gut und schicklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem sie jedes Einzelne des fremden Werks auch in das ihrige bringen, so geschieht es, daß sie auch das, was ihrem Zweck fremd oder gar zuwider ist, mit aufnehmen. Diese sind knechtische, ängstliche Nachahmer. So ahmen die meisten Menschen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was sie, nach ihrer be-

son-

sondern Lage und nach ihren Umständen, anders machen sollten.

Es giebt also dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderspiel ist, und aus unbestimmter, keinen Zweck kennender Lust sich zu beschäfftigen entschleht, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in andrer Absicht gethan haben. So machen viel seichte Köpfe aus den schönen Künsten ein Kinderspiel, und äffen die Werke derselben nach, wie etwa Kinder Soldaten spielen. Anakreon, ein im Ueberfluß sinnlicher Ergötzlichkeiten lebender feiner und witziger Wollüstling, scherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein schwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geist des Lesers besitzt, noch irgend etwas von seinem Wolleben genießt, äffet seine Lieder nach, und wird zum Gespötte.

Die andere Art der Nachahmung ist die knechtische und ängstliche; sie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das sie sich zum Muster nimmt; aber indem sie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was sich zu dem besondern Zweck der Nachahmung nicht schicket, bringet sie ein Werk hervor, in welchem viel unschickliches, oder gar ungereimtes ist. So wählet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzeln, das er darin findet, in sein Werk aufnimmt, und Hirnschädel von Opythieren, oder Opyergefäße in seine Metopen setzet, machet er oft etwas unsinniges. Also kann diese Art der Nachahmung ein im Grunde sonst gutes und schickliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung ist die freye und verständige, die schon vorhandene Werke zu einem in einzelnen Umständen näher oder anders be-

stimmten Zweck einrichtet. Ein solches Werk ist zwar nicht in seiner Anlage, aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leistet in allen Stücken der Absicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechische Comödien nachgeahmet.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müssen wir sie besonders in der Anwendung auf die schönen Künste betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunsttrichter ist in diesen Künsten alles Nachahmung; sie sind aus Nachahmung entstanden, und ihr Wesen besteht in Nachahmung der Natur; ihre Werke aber gefallen bloß deswegen, weil die Nachahmung glücklich gerathen ist, und weil wir ein Wohlgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwischen dem Original und der Nachahmung entdecken. In diesem Urtheil ist etwas wahres, aber noch mehr falsches.

Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde, sie zu äußern, sich selbst und andere darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig wirkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrückt. Und wir haben die unsterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geschieht es oft, daß der Künstler, der den Ausdruck seiner Empfindung, oder die Erweckung einer Leidenschaft in andern zum Zweck hat, ihn dadurch zu erreichen sucht, daß er Scenen der Natur schilderte: aber darin das Wesen

fen der schönen Künste zu setzen, heißt ein einzelnes Mittel mit der allgemeinen Absicht verwechseln.

Daß die Werke der Kunst wegen der glücklichen Nachahmung gefallen, ist eben so wenig allgemein wahr. Oft zwar entstehet das Vergnügen, das wir an solchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philokters, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, so denken wir an das Elend, das sie fühlen, und nicht an die Kunst der Nachahmung. Diese kann gefallen, aber sie macht uns nicht weinen. Das Erkennen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente selbst streiten sehen, wie sollte dieses aus Bewunderung der Nachahmung entstehen? Die Sache selbst setzt uns in Erstaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber erweckt bloß Wohlgefallen. Nicht Raphael, sondern Gerhard Dow, oder Leiniers, oder ein anderer Holländer, wäre der erste Mahler der neuern Zeiten, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde, und das bloße Vergnügen, das sie uns macht, aus Ähnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunstrichter, vom Aristoteles an bis auf diesen Tag, dem Künstler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß sie nur recht verstehen. Wer dem Künstler dieses zur Grundregel vorschreiben wollte: „er soll jeden Gegenstand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Ähnlichkeit seines Werkes mit dem nachgeahmten Gegenstand gefalle;“ oder, er soll deswegen schildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne seine Arbeit auf einen höhern Zweck zu richten,“ der würde die besten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen; die ersten Künstler würden, indem sie jenem Grundsatz

folgten, mit der Natur spielen, wie Kinder spielen, indem sie ernsthaft Handlungen zum Zeitvertreib nachäfften. Der Grundsatz der Nachahmung der Natur, in sofern er ein allgemeiner Grundsatz für die schöne Kunst ist, muß also verstanden werden. „Da der Künstler ein Diener der Natur ist*, und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“

Zu dieser Nachahmung der Natur gelanget man nicht durch unüberlegtes Abschildern einzelner Werke; sie ist die Frucht einer genauen Beobachtung der sittlichen Absichten, die man in der Natur entdeket, und der Mittel, wodurch sie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künstler, durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erweket, und wie wunderbar sie bald die eine, bald die andere dieser Empfindungen ins Spiel setzet, um auch den sittlichen Menschen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo sie ihn haben will. Aus genauer, aber mit scharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künstler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menschen zu wirken; da entdeket er die wahre Beschaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren so mannichfaltigen Gestalten; da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenständen liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur ist die wahre Schule, in der er die Maximen seiner Kunst lernet, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens

*) S. Künste.

fahrens die Regeln des feinigens zu entdecken hat.

Aber außer dieser allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künstler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, sie in ihren besondern Werken nachzuahmen. Denn gar oft hat er wirklich vorhandene Gegenstände zu schildern, weil sie zu seinem Zwecke nöthig sind. Hier aber muß er sich nicht als ein ängstlicher Copist, noch als ein Nachäffer, sondern als ein freyer und selbstmitwürfender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen Umstand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu seinem besondern Zweck nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Absichten; und wir treffen in der ganzen Schöpfung schwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zwecke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zwecke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das sich oft in den Gesichtszügen und Geberden stark leidender Personen findet, brauche er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zweck nicht gemäß. So hat der große Meister, der den Laocoon verfertigt hat, das Widrige dieser grausamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelassen.

Es ist also kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermischung bisweilen in

der Natur vorkomme. Dieses hieße die Natur knechtisch und unüberlegt nachahmen. Der Künstler hat nie alle Absichten der Natur, sondern nur eine davon, und was außer dieser einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu diesen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, so wird man sich eine richtige Vorstellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künstler in seinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über die Nachahmung der Natur gesagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunst angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptsachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung großer Meister besteht darin, daß man sich ihre Maximen, ihre Grundsätze, ihre Art zu verfahren, zuigne, in sofern man einerley Absichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunst studiren, so wie sie dieselbe in der Natur studirt haben. Aber was bey ihnen bloß persönlich ist, was bloß auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da sie sich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht schreiben will, kann den Homer und Oßian zum Muster nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Absicht eines solchen Werks dienet; die Form und unzählig viel besonderes ist nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennet, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu setzen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der

knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders als knechtisch nachahmen, weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verlieret.

Dadurch wird sehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtische nur schlechte Werke hervorbringt. Die schlechtesten aber sind nothwendig die, welche aus kindischer Nachäffung entstehen, da Menschen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Absicht sie einzusehen, und deren Geist und Kraft sie zu fühlen nicht im Stande sind. So wurden in den Schulen der spätern griechischen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unsern Zeiten sind alle Künste mit solchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemälde von griechischen Helden und griechischen Religionsgebräuchen, die gerade so viel Realität haben, als die Festungen, die Kinder im Sand auführen, um sie zum Spiel zu verteidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horazischer, pindarischer, anakreontischer Oden und Dithyramben, die eben so entstanden sind, wie jene kindische Festungen. Solche Werke sind bloße Karven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geistes, der diese belebt.

Es ist nicht unangenehm, auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselbigen; aber das eigene Gepräge des Genies zeigt sich alsdenn in den besondern Umständen,

in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwerbungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger interessante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Molliere nach seiner Art behandelt hat. Die Charaktere sind im Grunde dieselben, die wir bey dem Römer antreffen; aber sie sind durch das Besondere und Originale der französischen Sitten und Lebensart gleichsam anders schattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menschen von einerley Genie und Charakter nach Verschiedenheit der Zeiten und Derter sich in verschiedenen Gestalten zeigen. So sind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unser Hagedorn nach französischen Originalen auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräge seines eigenen Genies eingedrückt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind: so ist es auch angenehm, die veränderten Wirkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen.

Bey den Alten war es nicht selten, daß auch gute Künstler die Werke der größten Meister nachahmten. Man sieht noch igt auf geschnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die sehr hochzuschätzen sind. Daß die neuern Dichter die alten sowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelnen Theilen nachahmen, ist also auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die Alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatische Stücke, gute Oden, gute Elegien haben,

haben, die in der Form sich sehr weit von den alten Mustern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Wesen einer Gattung folgt, muß unveränderlich beygehalten werden *).



Von der Nachahmung überhaupt, jedoch nur in Beziehung auf die schönen Künste, handeln: Aristoteles (S. den Art. Dichtkunst, S. 657 u. f. und die daselbst angeführten Uebersetzer und Erklärer desselben. Uebrigens ist es sehr einleuchtend, daß dem griechischen Worte μιμησις ein ganz anderer Begriff, als der, welchen wir mit den Worten Imitation und Nachahmung verbinden, zum Grunde liegt, und durch den Gebrauch derselben ist in die Grundsätze unserer ganzen Schönheits- und Geschmackslehre nicht wenig Schiefes und Schwankendes gebracht worden) — Ch. Batteux (S. den Art. Aesthetik S. 30. Gegen s. Lehre von der Nachahmung, in Rücksicht auf Poesie, hat J. A. Schlegel, in s. Abhandl. von dem höchsten Grundf. der Poesie, im 2ten Bd. S. 135 f. Uebers. des Werkes (3te Aufl.) Erinnerungen beygebracht.) — M. Gerard (Der 4te Abschnitt. des ersten Thls. s. Essay on Taste, S. 50. d. deutschen Uebers. handelt von dem Gefühl oder Geschmack der Nachahmung S. Art. Geschmack, S. 379.) — Seran de la Tour (Das 2te Kap. des 2ten Buches s. L'art de sentir etc. s. Art. Geschmack, S. 378. handelt von der Nachahmung) — J. J. Kiedel (S. den 10ten Abschn. s. Theorie der sch. Künste. und Wissensch. S. 141. 1te Aufl.) — Joh. Christoph. König (S. den 6ten Abschn. s. Philos. des Geschmacks S. 251.) — C. Meiners (S. das 11te Kap. s. Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch.) — Andr. Heinr. Schott (S. S. 67 u. f. s. Theorie der sch. Wissensch.) — Ch. Davies (Der 22te Br. des 1ten Vds. s. Letters on subjects of

Litterat. Lond. 1787. 8. handelt On the imitative power of the fine Arts.) — —

Von der Nachahmung in Beziehung auf Beredsamkeit und Poesie überhaupt, und als Mittel zur Bildung des Styles: Bembo (De Imitat. ein Brief an den Mirandola, in den Illustr. viror. Epistol. Basf. 1522. 8.) — C. Calcagnini (In s. Oper. Basf. 1544. f. findet sich ein Aufs. De Imitatione.) — Barth. Riccius (De Imitat. Lib. III. Vener. 1545. 1549. 8. Par. 1557. 8.) — Seb. Fox. Morzillus (De Imitatione, s. de inform. Seyli rat. Lib. II. Anev. 1554. 8.) — Jac. Omphalius (De elocut. Imitatione . . . Lib. Par. 1555. 8. Lugd. 1606. 8.) — J. Sturm (De Imitat. orator. Lib. III. Argent. 1574. 8. C. Schol. Ioa. Lobarti, ebend. 1576. 8. Ex ed. Halb. Ien. 1726. 8.) — Ger. Joh. Vossius (De Imitat. cum orator. tum praecipue poetica, Amst. 1647. 4. und im 3ten Vd. S. 169 s. Oper. Amst. 1697. f) — Wegen mehrerer hieher gehörigen Schrift. s. die Biblioth. Rhetor. C. X. im 11ten Th. von E. G. v. Murr Journal zur Kunstgeschichte S. 135. — —

Von der poetischen Nachahmung, oder in näherer Beziehung auf Poesie: Bern. Partenio (Della Imitat. poetica, Lib. V. Ven. 1560. 4. Lat. etwas verändert und verm. Ebend. 1565. 4.) — In des Agn. Segni Rag. sopra le cose pertenenzi alla Poet. Fir. 1581. 8. ist die erste Lezione der poetischen Nachahmung gewidmet. — Von des Ud. Nisseli Progin. poet. gebört die 79te des 4ten Vds. hieher. — J. J. Breitinger (Der 3te Abschn. des 1ten Th. s. Dichtkunst, S. 52 u. f. handelt von der Nachahmung der Natur.) — Joh. El. Schlegel (Von der Nachahmung, im 29ten und 31ten St. der Beytr. zur krit. Historie der deutschen Sprache, und verm. im 2ten Vd. S. 95. f. W. Von der Ähnlichkeit in der Nachahmung, im 3ten St. des 1ten Vds. der Neuen Beytr. zum

*) Mit diesem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

Verz

Vergnügen des Verstandes und Wizes, und in f. W. Bd. 3. S. 163.) — Louis Racine (De l'imitation des moeurs et des caractères, und de l'utilité de l'imitation et de la manière d'imiter, in Rückf. auf dram. Charaktere, in dem 3ten Bd. S. 193. und im 4ten Bd. S. 94. f. Reflex. sur la Poësie, Par. 1747. 12.) — Rob. Hurd (Bey f. Ausg. und Erklär. des Horazischen Briefes an die Pisonen, Lond. 1753. 8. 1766. 8. 3 Bde. Deutsch, Leipz. 1772. 8. 2 Bde. findet sich, Bd. 2. S. 95 d. Uebers. eine Abhandl. über die poetische Nachahm. und S. 215 eine von den Kennzeichen der Nachahmung.) — J. Jdr. Marmon- tel (Das 9te Kap. im 1ten Bde. f. Poet. franc. handelt du choix dans l'imitation.) — Joh. Gottfr. Grohmann (De Imitat. poet. quid sit censendum, Diss. Lips. 1791. 4.) — — Ueber die Nachahmung im Drama besonders: J. J. Rousseau (De l'imitation theatrale, Par. 1764. 8. und im 1ten Bd. S. 307 der Zweydr. Ausg. f. W. ist aus dem Plato gezogen.) — Ungen. (Discorsi sopra l'imitazione drammatica, Fir. 1765. 8.) — —

Von der rednerischen Nachahmung: J. Lawson (S. f. Lektur. concern. Oratory, Th. 1. S. 157. d. d. Uebers. Ausg. von 1777.) — Jos. Priestley (S. die 3ote f. Vorlesung. S. 279. d. d. Uebers.) — —

Von der Nachahmung in der Malerey: Christin. Lud. v. Hagedorn (Von den Gränzen der Nachahmung, und von dem Character glücklicher Nachahmer, S. 85 und 97. f. Betracht. über die Malerey.) — Jos. Reynolds (Von der zu genauen Nachahmung der Natur; von der malerischen Nachahmung überhaupt, in f. Seven Disc. S. 68. und S. 193. Deutsch, im 10ten und 21 Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Von der Malerey, in so fern sie keine Nachahmung der Natur ist, ebend. im 35ten Bde. S. 1 u. f. Eine deutsche Abhandl. über eben diese Rede findet sich,

ebend. Bd. 36. S. 1. welche vielleicht hätte ungedruckt bleiben können.) — —

Von der Nachahmung in der Musik: Ad. Ziller (Von der Nachahm. der Natur in der Musik, im 1ten Bde. S. 515 der Marp. Beytr. — Casp. Kuef. (Sendtschr. . . über einige Ausdr. des H. Vatteur von der Musik, ebend. Bd. 1. S. 273. und eine Beantwortung der folgenden Antw. ebend. S. 318.) — Overbeck (Antwort auf das obige Sendtschr. ebend. S. 312.) — Th. Twining (Von der Musik, als nachahmender Kunst, eine Abh. bey f. Uebers. der Poetik des Aristoteles.) — Ueber das, was Beattie in f. Neuen Philos. Versuchen (Bd. 1. S. 181. d. U.) von der Nachahmung in der Musik sagt, finden sich sehr feine Bemerkungen in N. Forkels Musikal. Bibl. Bd. 2. S. 247. — S. übrigens die Art. Malerey in der Musik und Ausdruck. — —

Nachahmungen.

(Musik.)

Melodische auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander haben. Insgemein werden sie nach dem lateinischen Ausdruck Imitationen genennet. Man bringet sie sowol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit strengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet sie deswegen strenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meistens in Fugen und fugirten Sachen, diese in allen figurirten Tonstücken vor.

Wenn einmal ein melodischer Satz gefunden worden, der den Character der Empfindung, die man ausdrücken will, hat: so muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Satz, etwas von diesem Character an sich haben. Und da die singende Sprache, in Ansehung der Mittel sich bestimmt auszudrücken, unendlich eingeschränkter ist, als die redende: so mußte sie, um

um einen hinlänglichen Vorrath melodischer Gedanken von gutem Ausdruck zu bekommen, sich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonsetzer von fruchtbarem Genie wissen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verschiedene; aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können sie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm ist, denselben Gedanken in mehreren Wendungen und in verschiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonsetzer sich der Nachahmungen auf eine geschickte Weise zu bedienen wissen. Am nothwendigsten aber sind sie in solchen Stücken, wo mehrere Hauptstimmen sind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stücken. Denn ohne sie würde in diesen vielstimmigen Tonstücken entweder bloß eine Hauptstimme seyn, welcher die andern nur zur Begleitung dienen, oder es würde in den verschiedenen Hauptstimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es ist also höchst nöthig, daß der Tonsetzer in den Nachahmungen wol geübt sey.

Mehrere ähnliche Sätze zu finden, ist nun zwar an sich sehr leicht; aber wenn man dabey die erforderliche Verschiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmonisch rein setzen will, so stößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu sehen, daß dieser kurze Satz:

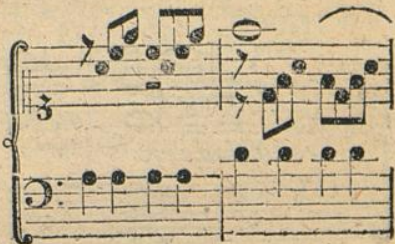


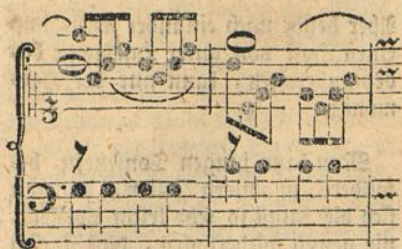
auf folgende Weise könne nachgeahmt werden:



Aber beyde nach einander setzen, und einen Bass von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmonist.

Man kann jungen Tonsetzern, besonders in unsern Zeiten, da man sich die Kunst so sehr leicht vorstellt, nie genug wiederholen, daß sie sich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieses das einzige Mittel ist in Nachahmungen glücklich zu seyn. Zuerst also muß man sich im einfachen Contrapunkt festsetzen, und zu einer gegebenen Stimme, zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortschreitung, bald in eben so vielen, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Ist man hierin hinlänglich geübet, so muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genauesten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts ist es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß sich einige leichte Tonsetzer einbilden, sie haben Nachahmungen gemacht, wenn sie einen nichtsbedeutenden Satz vermittelst falscher und zerriger Versetzungen (Transpositionen) des Basses in den Stimmen abwechselnd wiederholen, wie in diesem Beispiele,

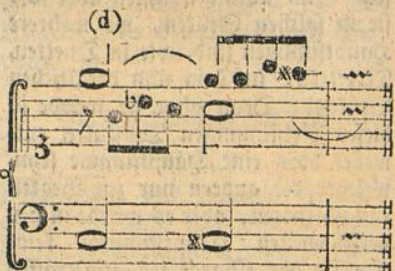
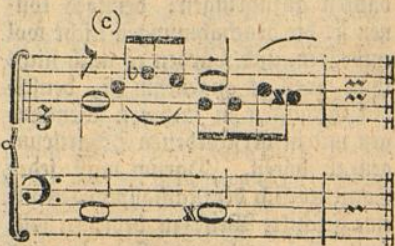
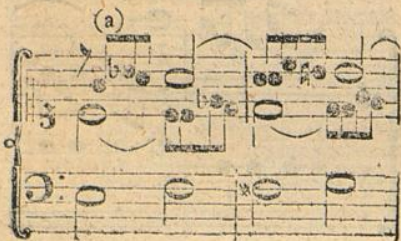




zeuget von ihrer Unwissenheit. Dergleichen vermeinte Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stück desto geschwinder abgeschmakt zu machen. Nicht viel besser sind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwa folgendes:



Wahre Nachahmungen lassen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen sie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verschiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u. s. w. eintreten, und muß mit diesen Eintritten gehörig abzuwechseln wissen. Dazu aber ist, wie schon gesagt worden, die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts unumgänglich notwendig, weil eben dadurch diese verschiedenen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet.



Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet ist, wird bey (b) im Contrapunct der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunct der Terz, und bey (d) im Contrapunct der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derselbe Satz in der Nachahmung fremd klingeret, und daß die verschiedene Modulation dem Tonstück bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verschaffet. Wir können jungen Tonsetzern keinen bessern Rath hierüber geben, als daß wir sie auf das fleißige Studiren der Grammatiken verweisen, wo sie die vollkommensten Muster der strengsten Nachahmung bey dem schönsten Gesang, und der ungezwungensten Modulation antreffen.

In den Tugen ist es eine Hauptregel, daß jeder Zwischengedanken sich auf die Hauptsätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen sollen. Dieses wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieser Zwischensätze aus der Harmonie oder dem Gefang der Hauptsätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entsteht. Man sehe das im Artikel Tuge stehende Beyspiel, wo am Ende des vierten Takts ein solcher Zwischensatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers ist.

N a c h d r u c k .

(Schöne Künste.)

Man schreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruck zu, wenn sie eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern gewahr wird, juruft: *καὶ σὺ τέκνον*, auch du mein Sohn! so liegt ein großer Nachdruck in dieser Art der Anrede. Der Mahme Sohn, den er seinem Mörder giebt, und der im Griechischen noch zärtlicher klinget, und selbst das sonst unbedeutende *καὶ*, geben dieser Anrede ungemeine Kraft zur Nührung. Der Nachdruck liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch diese Art des Ausdrucks erwekt werden. Bisweilen entsteht er bloß aus dem Ton, welcher die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrücklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruck sehr angemessenen, Modification, bebend, oder gestossen, oder geschleift, mit sich hebender oder mit sinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey ist ein Gegenstand richtig aus-

gedrückt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrücklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunst müssen überhaupt das an sich haben, daß sie mit Nachdruck auf die Vorstellungskraft oder auf die Empfindung wirken; und sie bekommen diese Kraft überhaupt durch die verschiedenen Arten des Aesthetischen, das darin liegt*). Aber von diesem allgemeiner Nachdruck ist hier nicht die Rede, sondern nur von dem, der einzelne Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Wichtigkeit des Ausdrucks, auch das Gepräge des guten Geschmacks haben; aber Nachdruck muß nur auf die wesentlichsten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzel nachdrücklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruck. So suchten die spätern griechischen Redatoren, auch einige römische Schriftsteller, die nach der goldenen Zeit des Geschmacks kamen, jedem einzelnen Gedanken eine schöne Wendung, oder eine andere ästhetische Kraft zu geben, um überall nachdrücklich zu seyn; und eben dadurch wurden sie unnatürlich, und sanken durch die Mittel, wodurch sie sich auf die Höhe ihrer Vorgänger schwingen wollten, tief unter dieselben herab. Auch in unsrer deutschen Litteratur zeigen sich schon hier und da Spuren dieses sinkenden Geschmacks: wir haben auch schon Schriftsteller, die in jeder einzelnen Redensart wigig, oder nachdrücklich, oder höchst empfindsam zu seyn suchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruck im einzelnen eine Würze sey, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist; weil aus
bloßem

*) S. Aesthetisch.

bloßem Gewürze keine gesunde Speise kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrückliche nicht gemißbraucht, sondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Wirkung seyn sollen. Hierüber lassen sich keine Regeln geben; der Künstler muß sich entweder bewußt seyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeisterung selbst, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig sey. Die Mittel, den Nachdruck zu erreichen, sind sehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruck desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann den Nachdruck bewirken. Der Künstler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem besondern Fall eine gute Wahl derselben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Personen und der Umstände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung; ist in einem völlig natürlichen, dann in einem verfeinerten Ausdruck; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäßigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in bescheidenen Figuren und Tropen den wahren Nachdruck zu finden wissen.

Ein neuerlicher Kunstrichter *) scheint zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrücklich sind, wie die alten Celtischen Barden gewesen. Er scheint zu wünschen, daß man ihn noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwickelt und die Empfindung verfeinert

*) Der Verfasser der Briefe über den Oßian in dem Werkchen, das unter dem Titel: „Von deutscher Art und Kunst.“ in Hamburg herausgetommen ist.

worden, nicht alles bloß rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geiste seiner Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Trokesen eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigsten Leidenschaft angegeben werden. Aber wir sind nicht Trokesen, unsre Krieger sollen nicht in die Wuth gefest werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten. Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulirte Heulen noch weit nachdrücklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache, in den Künsten durchaus den größten Nachdruck zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wäre doch an sich betrachtet das nachdrücklichste Mittel, Schrecken und Abscheu zu erweken.

Der Nachdruck, der in den Werken der redenden Künste und der Musik aus dem Vortrag entsethet, verdient ein besonderes Studium. Die kräftigsten Stellen können durch den Mangel des Nachdrucks im Vortrag schwach werden. Die Hauptkunst des guten Vortrags besteht in dem gehörigen Nachdruck, durch den sich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte besonders gesprochen werden *).

Nach-

*) S. Vortrag.

Nachlässigkeit.

(Schöne Künste.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunst eine Nachlässigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Wirkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wohlüberlegte Nachlässigkeit, genennet wird: jene ist wärtllich, liegt im Künstler, und verstellt sein Werk; diese ist nur scheinbar von guter Wirkung in dem Werke. Die wärtlliche, tadelhafte Nachlässigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rücksicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; sie entstehet aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln oder zu verfahren. Es ist nicht Nachlässigkeit, wenn in einer Landschaft entfernte Gegenstände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenstände ausgemahlt sind. Wenn der Mahler die Landschaft so mahlet, wie sie ihm in der Natur erscheint, so muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für sich deutlich und bestimmt ist, keiner Nachlässigkeit beschuldigen. Nachlässig aber ist der, der aus Trägheit, oder aus Leichtsinne, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die sie nach der Absicht haben sollten; auch der Stolz des Schriftstellers, wie einer unsrer Kunsttrichter wol anmerket *), der für seine Leser, nachdem er einmal im Besitz ihrer Bewunderung zu seyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachlässigkeit.

Die Nachlässigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werke zu erfinden und zu wählen hat,

*) S. Schlegels Batterie in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 2ten Theiles.

Dritter Theil.

oder blos die Darstellung, den Ausdruck und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige, unbestimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künstler halb unverständlich, oder verworren, oder er sagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt sich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachlässigkeit schlimmer sey; vor beyden soll sich der Künstler, so viel immer möglich ist, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künstler, sind deswegen in der Wahl oft nachlässig; weil sie ihrem Gefühl, und dem ersten Eindruck, den die Sachen auf sie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil sie die Sachen nur einseitig, oder aus einem zu eingeschränkten Gesichtspunkte betrachten; oder für schön, weil sie noch höhere Schönheit in derselben Art noch nicht gefühlt haben. Dieses zeuget eine Zuversichtlichkeit, aus welcher die Nachlässigkeit in der Wahl entstehet. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar oft seine Natur nach der Verschiedenheit der Gesichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Übung dazu, sich überall in den besten, oder eigentlichsten Gesichtspunkte zu setzen, aus dem die Sachen am richtigsten zu beurtheilen sind. Darum kann man junge Künstler und Kunsttrichter nicht genug vor dem Leichtsinne in Beurtheilung, der die Nachlässigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künstler und Schriftsteller würde sehr viel dafür hingeben, wenn er seine ersten, aus Ueber-eilung hingefegten Gedanken wieder zurücknehmen könnte. Zuerst ist es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas aussetzen können; nachher aber, wenn sie erst mehr Kennt-

3 i

nig

nist der Sachen bekommen haben, begreifen sie nicht mehr, wie sie selbst so zuversichtlich bey der Sache haben seyn können.

Die Nachlässigkeit in Darstellung und Bearbeitung der Gedanken hat oft ein zu großes Feuer der Begeisterung zum Grunde, in welcher man alles bestimmt, lebhaft, schön sieht oder empfindet, und sich einbildet, daß man es eben so ausdrücke, obgleich der Ausdruck gar sehr weit hinter der Empfindung zurück bleibt. Dagegen verwahrt man sich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo gesprochen worden *).

Die Nachlässigkeiten, die sich in einem sonst mit Fleiß und guter Ueberlegung gefertigten Werke, in wenigen einzelnen Stellen finden, machen zwar allemal um so mehr widrige Flecken, je schöner und vollkommener das Werk überhaupt ist; aber sie verdienen einige Nachsicht, weil es schwerlich irgend einem Menschen gegeben worden, nie nachzulassen. So sehr es also gut zu heißen ist, wenn ein Kunsttrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die nachlässigen Stellen desselben mit Bescheidenheit rüget; so ungerecht und unverständlich ist es, wenn er in einem solchen Werk blos die Nachlässigkeiten aufsucht und sie dermaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus schlecht wäre. Ein Vergehen, dessen sich viele Kunsttrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu oft schuldig machen.

Die überlegte Nachlässigkeit, deren wir oben erwähnt haben, besteht darin, daß unwichtige, aber doch des Zusammenhanges, oder anderer Umstände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar

*) S. Ausarbeitung.

oft die Nebensachen etwas nachlässig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Meris, deren Gemählde gar oft die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbenutzt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans. Souzi vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, blos das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischernes, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also wäre es viel besser gewesen, das Netz nachlässiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar oft die Nebensachen mit Nachlässigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung schwache Nebenbeweise seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und widerlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachlässigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werde. Oft stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Auge, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nothig ist, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

N a c h t s t ü c k.

(Mahleren.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Tafeln oder ange-

zum

zündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstück werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiedererscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verlieren sich in dem Nachtstück, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtstück dem Auge durch den so mannichfaltigen Reiz der Farben nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stück; und in der That sind die meisten Nachtstücke so, daß ein nach Schönheit der Farbe begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gestehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstücke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorf die fürtrefflichen Stücke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermisst.



Zu Ausführung von Nachtstücken finden sich gute Lehren im 1sten und 19ten Kap. des 2ten Buches von Latreffe großen Mahlerbuche, Bd. 2. S. 66. unter den Aufschriften: Abhandlung des Mondes, wegen seiner Anwendung in der Malerey — und Abhandlung von der Nacht, und den gemachten Lichtern, von Fackeln, Lampen, Kerzen, Feuer. —

N a i v.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer den Begriff dieses Worts festzusetzen, das so vielfältig nur willkürlich gebraucht wird; das

einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrückt. Es scheint überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absticht. Ein Mensch, der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinierten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgesetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, Acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeußerungen einer Sevigne belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesetzbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekannt war, die aber sich gar oft den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräg dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeigt sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinstimmt, und auf welche nichts willkürliches, oder gelerntes von außenher den geringsten

Einfluß hat, in sofern sie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorsichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen abgepaßte, absticht, scheinnet das Wesen des Naiven auszumachen. Es äußert sich in Gedanken, im Ausdruck, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art sich eine Sache vorzustellen, scheinnet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adrast kommt mit den Müttern der vor Theben erschlagenen Jünglinge zum Theseus, ruft ihn um Hülfe gegen den Ercon an, der nicht erlauben will, daß die Erschlagenen begraben werden. Theseus, anstatt dem Adrast seine Bitte sogleich zu gewähren oder abzuschlagen, macht sehr viel Worte, ihm zu beweisen, daß er sich in diesen Krieg gar nicht hätte einlassen sollen. Hierauf giebt ihm Adrast diese naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, sondern als zu einem Arzt meines Uebels. Ich suche keinen Rächer meiner Vergehungen, sondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willst du mir meine billige Bitte versagen, so muß ich mirs gefallen lassen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet also, ihr unglücklichen Mütter, und kehret zurück; werfet diese unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten sich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unser Blutsverwandter ist *).“

Dies ist geradezu, was der richtigste natürliche Verstand, und die Einfalt der Empfindung in diesem Fall eingaben. Diese äußert Adrast, ohne die vorsichtige Bedenklichkeit, daß er den Theseus dadurch beleidigen könnte; ohne die feinem Köpfen gewöhnliche Vorsicht, sich bey

*) Eurip. *Ixerides*.

dem, den man um Hülfe anspricht, einzuschmeicheln, legt er das Ange-reimte in dem Betragen des Theseus an den Tag, gerade so wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theseus viel Umstände mache, um seine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiderrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruck besteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Gefinnungen der Unschuld ausdrücken, aber durch spitzfündige oder schalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Person aus Unschuld, oder Unwissenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungefittetes oder Grobes, wo bloß Unschuld und edle Einfalt ist.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren sind naiv, wenn sie der unverdorbenen Natur gemäß, und, obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rückhaltung, ohne künstliche Versteckung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyspiele davon findet man überall in Bodmers epischen Gedichten aus der patriarchischen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Jydillen des Theokritus und unsers Gesners. Es hat auch in zeichnenden Künsten, im Tanz, in den Gebärden und Stellungen der Schauspieler statt. Nichts ist unschuldsvoller, naiver und gegen unsere künstliche Manieren abstechender, als die verschiedenen Stellungen und Gebärden, die Raphael der Psyche in den Vorstellungen ihrer Geschichte im farnesischen Pallaste gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Classe des ästhetischen Stoffs aus; es ist nicht nur angenehm, sondern kann bis zum Entzücken rühren.

Des,

Deswegen sind blos in dieser Absicht die Werke des Geschmacks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchst schätzbar; weil sie den Geschmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswürdigen Natur unterhalten und verstärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entschuldigen oder widerlegen will, die größte Wirkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit sich. In der Elektra des Sophokles wird diese unglückliche Tochter des Agamemnon von der Clytemnestra beschuldiget, sie suche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verfaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra diese höchst naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Diese Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thust die Werke, die ich blos nenne *).“ Sehr naiv und eben dadurch überzeugend ist auch folgendes; wiewol das Weiterschweifende dieser Stelle vielleicht zu tabeln wäre. Pseudolus giebt seinem verliebten jungen Herrn, den er durch sein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri possem certior,
Here, quae miseriae te tam misere

macerant,

Duorum labori ego hominum par-
fissim lubens,

Mei te rogandi et tui respondendi
mihi.

Nunc quoniam id fieri non potest,
necessitas

Me subigite, ut te rogitem *).

Der Redner, dem es gelingt den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann versichert seyn, daß er überzeugt. Dieser Ton ist vornehmlich in der äsopi-

*) Soph. El. v. 6:6. 627.

**) V. Pseudol. Act. I. Sc. I.

schen Fabel notwendig, wo der Dichter oft die Person eines einfältigen und leichtgläubigen Menschen annehmen muß, um seinen Leser treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine schalkhafte angenommene Naivetät, die in der spotrenden Satyre ungemein gute Wirkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swift ist darin der größte Meister; und Liscov hat mit der verstellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippici und Sivers beurtheilet, diese Helden höchst lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieses zur Demüthigung der Narren von sehr großer Wirkung seyn. Denn was ist empfindlicher, als von der Einfalt selbst lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit diesen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufsat über diese Materie einzurücken, den mir einer unsrer ersten Köpfe vor vielen Jahren zu diesem Behuf zugesandt hat. Der igt berühmte Verfasser schrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das sich entwickelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig sich in seinem vollen Glanze zeigt. Hier ist er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht, daß der Brief über die Naivetät im 2ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Battaux ihnen so wenig als das, was Bouhours vom Naiven sagt, eine Genüge gethan hat. Alles was Herr Battaux über diese Materie geschrieben hat, dienet vortreflich, sie noch verworrener zu machen, als sie dem Leser vorher hat seyn können. Statt bestimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichnissen und Gegensätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, so antwortet man uns: die Naivetät

bestehet in der Kürze — in einer solchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzweck des Redenden gemäß ist. Nach der letzten Erklärung sehe ich nicht, warum die Reden eines Parlamentsadvocaten nicht eben so naiv seyn mögen, als die Briefe der Sevigne' oder der schönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit diese Materie entsteht, nicht abhalten lassen, einen Versuch zu machen, sie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beschaffenheit des Naiven aufzusuchen. Es wird alsdenn leicht seyn, das Naive des Ausdrucks zu bestimmen, wenn wir erst ausgemacht haben, was die Naiverät der Gedanken ist. Ich werde aber mit meiner Untersuchung weit oben anfangen müssen.

Die Rede soll eigentlich ein getreuer Ausdruck unsrer Empfindungen und Gedanken seyn. Die ersten Menschen haben bey ihren Reden keinen andern Zweck haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen; und wenn sie und ihre Kinder die angeschaffne Unschuld bewahrt hätten, so wäre die Rede nach ihrer wahren Bestimmung ein offenerherziges Bild dessen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel gewesen, Freundschaft und Zärtlichkeit unter den Menschen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den irdigen Menschen meistens gebraucht wird, andern zu sagen, was sie nicht denken noch empfinden, so daß die Rede demnach sehr selten ein Zeichen ihrer Gedanken ist. Diese große Veränderung muß unstreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Inwendigen der Menschen seyn. Diese müssen Empfindungen, Gedanken und Absichten haben, welche sie einander nicht zeigen dürfen. In der That ist die menschliche Natur von ihrer Bestimmung und schönen Anlage so

stark abgewichen, daß in dem Innern des Menschen, an die Stelle der liebenswürdigsten Neigungen, anstatt der Unschuld, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Menschenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Außerlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verstellung, die Zärtlichkeit der kalt sinnigen Höflichkeit hat weichen müssen. So bald die Menschen von einander betrogen worden, mußte sich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil sie aber doch in Gesellschaft zu leben sich gemüßiget sahen, so erfanden sie allerley Mittel sich einander zu verbergen, sich in Acht zu nehmen, einander auszuforschen u. s. f. Und weil man anstatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menschen herrschen sollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich sehen, im Grund aber ganz das Gegentheil seyn möchte, so erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit ist die Rede der Menschen insgemein weitläufig, sinnleer, doppelstinnig, unbestimmt, gekräufelt, steif und affektirt worden. Eine Gesellschaft kann etliche Stunden mit aller ersinnlichen Artigkeit und mit beständiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie selbst empfunden hat; man kann igo aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundschaft oder des Hasses, mit schlechter Zuversicht auf die wahre Gemüthsverfassung einer Person schließen; denn man hat den Affekten selbst eine Sprache vorgeschrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey solchen Menschen würden wir die *Naivetät*, welche eine Eigenschaft der schönen Natur ist, vergeblich suchen. Lassen sie uns in die glücklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurückgehen, dort werden wir sie mit der Unschuld gepaart finden. Wir werden sie in den Herzen und in der Sprache solcher Menschen finden, die, ihrer Bestimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeschöpfe tragen, die einen unverderbten Geschmack am Schönen und Guten haben, und alle ihre sanften und harmonischen Begierden nach demselben richten. In solchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verstellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünsteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menschen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn sie sind gut; ihre Worte müssen ihr Herz ausdrücken, oder ihre Augen und Gesichtszüge würden ihren Lippen widersprechen. Die Reden solcher Leute sind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Inwendiges; unschuldig und edel ist; sie sind herzerührend, weil sie vom Herzen kommen. Sie wissen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einschränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gehehrden der verderbten Menschen anlegt, nichts von der falschen Scham, über Dinge zu erröthen, die an sich gut, unschuldig sind. Und dieses ist dann, meiner Meynung nach, das *Naive* in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menschen. Je näher einer diesem Stand der schönen Natur ist, desto mehr hat er von dieser liebenswürdigen *Naivetät*.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß die *Naivetät* allemal mit einer gewissen äußerlichen, sichtbaren Anmuth verknüpft ist, die man nicht definiren, aber vermittelst eines feinen Geschmacks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem je ne sai quoi sagen, es sey der Widerschein eines schönen Herzens. Ohne Zweifel hat diese Anmuth ihren Grund, sowol in der ersten Anlage des Körpers, als auch in der Übung in edlen und harmonischen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem sonst nicht schönen Gesicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den leblosen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geistlosen Bilde geht. Sie sehen hieraus, mein Herr, wo die *Naivetät* vornehmlich statt hatt, nämlich bey ganz unschuldigen und kunstlosen Sitten, da die Tugend mehr vom Instinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welche man solchen Leuten beylegt. Diese Eigenschaft ist von einer schönen Seele unzertrennlich; sie ist daher auch von einer groben bäurischen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen sollte, so sehr unterschieden, als von der Affectation; so wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unsauberkeit absteht. Die Schäferspiele des Herrn Gottscheds können deswegen keinen Anspruch auf die *Naivete* machen, obgleich seine Greter und Hanse die Sprache des gemeinsten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demselben Verfasser sind von Beyspielen des *Naiven* voll. Der Charakter der *Sunith* in der Sündfluth, die Liebesgeschichte der *Dina*, die *Kerenhapuch* im Noah u. s. w. sind schöne Beweise, wie liebenswürdig die ungeschmückte schöne

Natur ist, ja wie reizend sie so gar durch die Wolke hindurchscheint, die eine Vergebung der Unvorsichtigkeit vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leser wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da sie ihrer Mutter mit einer so edlen Offenherzigkeit ihre geheimsten Gedanken entdeckt, und sich gar keine Mühe giebt, durch besonders ausgesuchte Worte ihre Neigung zu beschönigen oder zu deken, als ob sie sich heimlich bewußt wäre, daß sie verborgen bleiben sollte. Ja wie erhaben wird sie durch das aufrichtige Geständniß, das sie dem Dison von der Liebe, die sie zu ihm getragen, macht? Sie darf sich nicht scheuen einem Liebhaber, den sie eben ist unwürdig findet, ihre vorige Neigung zu gestehen; weil sie sich auf die Stärke ihres Herzens verlassen kann, welches durch ein solches Geständniß von dem Haß gegen die Laster ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin sind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich schön. Man glaubt die sanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir sehen in die innersten Gänge ihres zärtlichsten Herzens; wir sind bey der Entwicklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie sie weint, und in der äußersten Bangigkeit ihres Schmerzens glauben wir wie sie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unser Gedächtniß sagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Bestürzung, in einem angenehmen Hayn, u. s. w. wie sie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß sie die zarten Empfindungen beschreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir sie nicht so lebhaft und mit so vieler Apperception fühlten, als sie. Denn eben diejenigen Personen, bey denen am meisten Naivete ist, haben für das

Schöne und Freudige sowol als für das Unangenehme die stärkste Empfindlichkeit; und weil sie wenig äußerliche Zerstreungen, und viel innerlichen Frieden haben, so wendet sich die Schärfe ihres Geistes mehr auf sich selbst, sie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, sie hören ihre leisesten Regungen, und können in ihren Vorstellungen ungestörter und weiter fortgehen, als andre. Daher sind auch Personen von dieser Art allemal Original. Zwar ein jeder Mensch würde sich gar merklich als Original vor den andern annehmen, wenn nicht Verstellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns so gemein und in gewissem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verstellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung — ist, da kann es nicht fehlen, eine solche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen sehr viel eigenes äußern. Die Unwissenheit ist noch eine Beschaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden ist. Diese Unwissenheit ist zum Theil glücklich, sie ist ein Mangel an häßlichen Auswüchsen, oder überflüssigen und der angeborenen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil ist sie eine Leerheit, die der Geist mit einigem Mißvergnügen in sich fühlet, und sich daher bestrebt sie auszufüllen. Deswegen sind naive Personen allezeit neugierig, wie wir dieses an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina sehen können.

Es ist nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Personen, welche so glücklich sind, gleichsam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer großen Menge Sachen und Namen, welche letztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wissen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher

cher

cher seyn, als die unfrige. Sie wissen nichts von einer unzählbaren Menge überflüssiger Nothwendigkeiten, nichts von eben so vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böse Neigungen und Absichten zu masquiren, oder wenigstens das Ohr mit dem Laster zu versöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Namen; ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz besondere Wendungen. Dieses ist die vornehmste Ursache, warum die Sprache der Naivete so einfältig, eigentlich und ausdrückend ist; so wie sie, als ein wahrhaftes Bild ihres schönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmutz, und edel bey aller Nachlässigkeit ist. Uebrigens würde man sich irren, wenn man dieser einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigene Figuren, und je naiver eine Person ist, desto lebhafter wird sie ihren Affekt von sich geben, weil er gut ist, und sie sich nicht scheuen darf, ihn sehen zu lassen.

Woher kommt es, daß die moralische Naivete einer Zilla z. E. oder der siegenden Smitth uns so stark und bis zur Entzückung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts schöner ist, als die wahre Unschuld einer Seele, die sich immer entblößen darf, ohne beschämt zu werden. Ein solcher Anblick muß nothwendig unserm moralischen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, so wollen wir diejenigen, welche aus der wahren Unschuld entspringt, das erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der schönen Natur abgemessen werden. Denn es muß auch noch ein Raum

für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten rosenbefrängten Anakreon übrig seyn.

Die Minnegesänge aus dem dreizehnten Jahrhundert sind reich an Beyspielen naiver Passionen und Ausdrückungen derselben. Die Sitten der damaligen Zeit müssen, nach alten Urkunden, die uns von der Regierung des vortrefflichen schwäbischen Hauses übrig geblieben sind, von ihrer ehemaligen Naivigkeit und Wildheit gerade so viel verloren haben, daß sie bey ihrer Einfalt und Bescheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünstelte Wolanständigkeit besitzen konnten. Die meisten der Liebesgedichte werden von dem Geist der sittsamen und inbrünstigen Liebe beseelt. Diese Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es scheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwundersame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm seyn werde, M. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil küsse Minne du hast mich betwungen
Dafs ich muos singen der vil minneklichen
Nach der mein Herze je hat da hergerungen
Du kan vil fuesse dur min Ougen slichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von so rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen sin gerne unverdrossen
So dafs si mich dort folde
In blanken Armen haben geschlossen.
Niemer

Zi 5

Niemer

Niemer könd ich min leit gere-
chen

An der truten bas
Ihr Mündel küßt ich und wolde
sprechen

Sich, diner Röte habe du das,

Ich bin also minne wise
Und ist mir so rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyse
Niht so gerne wisse minen Lip
Als da ich der guoten folde sehen
In ir Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir
geschehen.

Ich wande ich iemer folde lachen
Do ich dich Frouen lachen sah etc.

Ir vil lichten Ougen blig
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir guos der git felde und ere
Ir schone dü leit den strik
Der Gedanke vahan will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wissen sol
Swes gedenken gegen ir swinget
Minne den so gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich gestehe Ihnen mit einem jeden
Leser, der die feinen Schönheiten der
einfältigen Natur empfinden kann,
daß die Fabeln und Erzählungen des
Hrn. Gellert, die Sie so sehr lieben,
größtentheils sehr naiv erzählt sind.
Gar oft entsteht diese Naivete aus
den Gedanken selbst, und der aufrich-
tigen kunstlosen Ausbildung dersel-
ben; manchmal aber scheint sie bloß
in dem Ausdruck oder in der Wendung
zu liegen, die aber nicht etwa so neu
und sonderbar ist, wie bey den Min-
nesingern, sondern bloß in der ge-
nauen Nachahmung der gemeinen
und manchmal pöbelhaften Art zu
reden oder zu erzählen besteht, wie
man aus der Erzählung vom Bauer
und seinem Sohn, der Mißgeburt,
vom betrühten Wittwer und einigen

andern siehet. Viele halten diese Fa-
beln und Erzählungen, vornehmlich
um der vielen Fragen, Einwürfe,
satyrischen Parenthesen, kleinen lu-
stigen Anmerkungen zc. die in der Er-
zählung mit eingeschoben werden,
für sehr naiv. Ein jeder erinnert sich,
daß er witzige und lustige Köpfe in
seiner Bekanntschaft gehabt hat, die
ohngefähr so auf diese Art erzählen.
Man hält deswegen diese Art der Er-
zählung für sehr natürlich. Die
Leser von gesundem Geschmak mögen
entscheiden, ob der Verfasser der Er-
zählungen die einfältige, ungeschmük-
te, leichte, aber edle Sprache der Er-
zählung nicht besser getroffen habe.
Man kann übrigens mit Grunde sa-
gen, daß ein guter Theil der Erzäh-
lungen des Hrn. Gellerts von solchem
Inhalt sind, daß sie dergleichen Zier-
rathen und Franzen sehr nöthig ha-
ben, und daß der allgemeine Beyfall
zu allen Zeiten nothwendiger Weise
auf seiner Seite seyn muß.

Nich deucht, man könne die naive
Schreibart gar süßlich und im Ge-
gensatz mit der gekünstelten und ge-
zierten, mit jenem angenehmen Mäd-
chen vergleichen, dessen natürliche
Schönheiten und erworbene Reizun-
gen den Cherea beym Lerenz so sehr
entzündten.

Haud similis virgo est virginum no-
strarum, quas matres student
Demissis humeris esse, vincto pe-
ctore, ut gracilae fient.

Si qua est habitior paulo, pugilem
esse ajunt, deducunt cibum,

Tamet si bona est natura, reddunt
cultura junceas.

— — Sed istaec nova figura oris
Color verus, corpus solidum et
fucci plenum.



Ausser dem, was in Hrn. Mendelssohn
bekannter Abhandlung von dem Erhabe-
nen

nen und Naiven, von dem letztern (Schriften Th. 2. S. 218. Aufl. von 1771) gesagt wird, ist „Ueber das Naïve, Natürliche, Gefuchte, Gezwungene in den schönen Wiss. von F. J. von Cramm, Helmi. 1769. 8. Drschw. 1780. 8. eine besondere Abhandlung gedruckt worden. — Auch handelt in J. F. Niedels Theorie der sch. Künste und Wissensch. der 6te Abschnitt (S. 77. te Aufl.) Von der Natur, Simplicität und Naivete. — Und der 1ste in J. C. Königs Philos. der Künste S. 423. Vom Naïven.

N a t u r.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, die verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes in einen einzigen Begriff zu fassen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in sofern man sie als Wirkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansiehet, die durch keine nur in besondern Fällen sich äußernde Ueberlegung, zu besondern Absichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und versteht bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Wirkungen darunter. Was aber in der Welt geschieht durch Kräfte, die nicht ursprünglich darin vorhanden sind; was sein Daseyn, oder seine Beschaffenheit von besonderer, nicht auf das allgemeine System abzielender Ueberlegung, oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widersprechenden Zufall hat: dieses alles wird der Natur entgegengesetzt. Dergleichen Dinge sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Wirkungen selbstsam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.

Als wirkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Leh-

rerin des Künstlers; als Wirkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zweck auf das vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennt man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhängend ist, als wenn die Natur selbst es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. In jedem besondern Werke dieser großen Meisterin findet er die genaueste Beobachtung dessen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret; und je ausgedähter seine Kenntniß der Natur ist, je mehr hat er Fälle vor sich, wo immer dieselben allgemeinen Grundsätze des Vollkommenen und des Schönen in verschiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders seyn, als das System der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas bloss phantastisches, das keinen wahren Grund

Grund

Grund hat, und woraus nie etwas Gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau bestimmte Absicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darstellung irgend eines einzelnen Theiles. Wol dem Künstler, der ihr darin folget, und jeden einzelnen Zug seines Werks aus dem Zweck des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt sie allemal so, daß das Wesentliche von dem weniger Wesentlichen unterstützt und gestärkt wird; selbst dieses weniger Wesentliche ist so sehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringste Kleinigkeit wesentlich scheint. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es seyn sollte. In Absicht auf die äußerliche Form ist jedes so angeordnet, daß es sogleich als ein für sich bestehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile sind allemal in dem vollkommensten Ebenmaasse gegen einander, und ähnliche Theile sind immer symmetrisch gestellt. Darneben beobachtet die Natur überall eine so vollkommene Uebereinstimmung alles Außerlichen mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Gestalt, die Farben, das Reuhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenschaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menschliche Körper, als das höchste der sichtbaren Schönheit, ist von den besten Lehrern der Kunst jedem Künstler zum Muster empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben sowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am schicklichsten wäre das zu wählen, was am deutlichsten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieses Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; diese wenigen Winke sind hinlänglich, einen nachdenkenden Künstler zu überzeu-

gen, daß er die Natur zu seiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch seine Bestimmung und den allgemeinen Zweck, worauf der Künstler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekanntliche Absichten, die sich zuerst auf das Ganze, und denn auch, so weit es mit jenem bestehen kann, auf jedes Einzeln erstrecken. Der Mensch ist unendlich viel zu schwach, um auf das Ganze zu wirken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey seinem Geschlechte bleibe; und auch da ist ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Absichten der Natur zu unterstützen. Des Künstlers besondrer Beruf ist auf die Gemüther zu wirken, und zu diesem hohen Berufe laßt ihn die Natur ein. Sie hat sehr viel gethan, den sittlichen Menschen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergügens ihn zum Guten zu reizen und vom Bösen abzuziehen. Aber da dieses nicht das einzige war, worauf sie zu arbeiten hatte, und da der Mensch eigene Kräfte besitzt, auf dem Wege zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeigt hat, fortzugehen, so hat sie sich begnügt ihm die Anlage und verschiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen besondern Fall zum Beyspiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache selbst überließ sie ihm zu erfinden und zu vervollkommen. Eben so hat sie ihm die Anlagen zu einem guten, geselligen, lebenswürdigen Charakter gegeben; er selbst muß ihn ausbilden. Und hierin ist der Künstler im Stande sein Genie auf die edelste Weise zu brauchen, und seine Arbeit zu einem wirklich erhabenen Zweck zu richten; wehe ihm, wenn er diesen Zweck verkennt, und die hohe Würde seines Berufs, die Natur in ihren

ihren Absichten zu unterstützen, nicht fühlte!

Höchst wichtig müssen auch dem Künstler die innern Winke der Natur in seinem Verstande und in seinem Herzen seyn. Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der sittlichen Welt, nebst fleißiger Uebung dazu, so ist der Künstler gebildet. Er würde in seinem Geschmak immer sicher seyn, und sein Verfahren würde ihn immer zum Zweck führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkürliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entstehen, erstift würden. Alle vorzügliche Werke der schönen Künste sind in ihren wesentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung dessen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichste Kopf, wenn er unter Sophisten lebt, auch von Subtilitäten angestekt wird: so kann auch der Künstler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyspiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in seinem Innern spricht, getreu zu seyn, so warnet man ihn vor willkürlichen Regeln, vor blinder Nachahmung solcher Werke, die nicht von seinem eigenen unverdorbenen Gefühl, sondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunstrichter oder ein schon lange von der Bahn der Natur ausgewichenenes Publicum ihnen gegeben, zu Mustern aufgestellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erste Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunst die fürtrefflichsten Werke hervorbringt? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künst-

ler dieser Periode, von der Natur berufen, sich an die Natur halten, da die, welche in spätern Zeiten entstehen, entweder blos aus Nachahmung Künstler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verstandenen Mustern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poesie, Malerey, oder zur Musik in dir fühlst, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Führerin *).

Wir müssen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künstler den Stoff zu seinem Werk, oder doch etwas findet, nach dessen Ähnlichkeit er sich selbst seine Materie bildet. Der allgemeine Zweck aller schönen Künste ist, wie wir oft angemerkt haben, vermittelt lebhafter Vorstellung gewisser mit ästhetischer Kraft versehenen Gegenstände, auf eine vortheilhafte Weise auf die Gemüther der Menschen zu wirken. Da dieses offenbar auch eine von den wohlthätigen Absichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausschmückung ihrer Werke gewesen; und da sie in ihren Berrichtungen von der höchsten Weisheit geleitet worden: so finden sich auch unter diesen Werken alle Arten der Gegenstände, die zu jenem Zweck dienlich sind. Der Künstler hat also nur für jeden besondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig ist, nicht gerade so in der Natur findet, welches gar wol geschehen kann, da sie nach allgemeinen Absichten handelte: so kann er nach dem Muster der vorhandenen Gegenstände, andere blos zu seinem Zweck eingerichtete durch sein eigenes Genie bilden. Für

beyde

*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

beide Fälle ist ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und sittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchst nothwendig. Da die glückliche Wahl der Materie den meisten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunst hat: so ist dem Künstler nichts mehr zu empfehlen, als eine unablässige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er seine äußern und innern Sinnen gespannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; diese, damit er allemal genaue Kenntniß von der Wirkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenstand unter den alsdenn vorhandenen Umständen auf ihn machet. Dieses ist der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunst arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfindrischen Köpfen sprechen, die in den schönen Künsten groß geworden. Diese sind keine andere, als die fleißigsten und scharfsinnigsten Beobachter der Natur. Ein solcher war vorzüglich Homer, dessen scharfem Auge (was man auch von seiner Blindheit sagt) nichts entging. Daher der überschwengliche Reichthum seiner Vorstellungen.

Es giebt Künstler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen, weil sie sie nicht in dem Leben selbst, sondern in den Werken andrer Künstler beobachtet haben. Diese werden, was für Geschicklichkeit zur Kunst sie sonst haben mögen, allemal nur schwache Nachahmer bleiben, die höchstens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß sie die Natur nicht selbst gesehen; ihre Gegenstände sind entlehnet, und die Darstel-

lung derselben hat das Leben nicht, das die wahren Meister, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es ist sehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenstand lebhafter rühret, als sein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: ist aber der Künstler selbst weniger gerührt, so muß nothwendig seine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geschichtschreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beschrieben haben, auswendig wissen, ohne dadurch so viel gewonnen zu haben, eines dieser fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu schildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So ist es mit jeder Vorstellung und mit jeder Empfindung. Darum ist das Studium der Natur immer die Hauptsache jedes Künstlers.

Es trifft sich gar oft, daß der Künstler den ihm nöthigen Gegenstand in der Natur nicht gerade so antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den so bestimmten Zweck, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenstandes gehabt hat. Da stehen ihm zwey Wege offen sich zu helfen. Entweder bildet er sich aus dem mit seiner Absicht am nächsten übereinstimmenden Gegenstand ein Ideal; so machten es die griechischen Bildhauer, wenn sie Götter, oder Helden abzubilden hatten*); oder er braucht seine, durch lange Beobachtung genau bereicherte Phantasie, um sich selbst den nöthigen Gegenstand zu erschaffen. Aber da muß er sich genau an die Horazische Regel: *Ficta sint proxima veris*, halten; sonst schaffet er ein Hirngespinnst, ohne Kraft und ohne Leben. In solchen Erdichtungen kann keiner glücklich seyn, der nicht

*) S. Ideal.

nicht durch eine lange, dabey scharfe Beobachtung der Natur ein sicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natürliche Gegenstände derselben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunstrichter, die dem Künstler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenstände zu verschönern. Aber wo ist der Mensch, der dieses zu thun im Stande wäre, da auch der beste Künstler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meynen diese Kunstrichter, daß man oft von dem, was der in der Natur gewählte Gegenstand hat, etwas verändern, oder weglassen, oder etwas, das er nicht hat, zufügen soll: so drücken sie sich nicht schicklich aus. Wer würde sagen, daß der den Cicero verschönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von diesem Redner geborget, aber ihm, da seine Absicht bey dem Gebrauch desselben etwas von der Absicht, die der Römer hatte, verschieden ist, eine andre Wendung gegeben, oder etwas darin weggelassen hätte? Wo soll der Künstler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie: so muß er, wenn er volle Wirkung thun soll, durch die Geschicklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhängend und wahr seyn. Hierüber aber wird im nächsten Artikel mehr vorkommen.



Von der Natur überh. handelt der Vte Abschn. in J. Nieldels Theorie der sch. Kste. und Wiss. — Von der vorzüglichen Wahl der schönen Natur in Gegenständen der Malerey und der Dichtkunst und von der Antike und der

schönen Natur die 3te und 6te der Hagedornschen Betrachtungen über die Malerey, S. 32 und 67. —

N a t ü r l i c h.

(Schöne Künste.)

Dieses Beywort giebt man den Gegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Wirkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sache in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht; eine Beschreibung, die Vorstellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir sie gesehen hätten; der Gesang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von wirklichen Leidenschaften durchdrungenen Person: — alles dieses wird natürlich genennet. Bisweilen wird auch insbesondere das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte bezeichnet; weil in der That alles was die Natur unmittelbar bewirkt, diesen Charakter an sich hat. Daber kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunst nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdecken kann, abgepaßt, sondern so da ist oder so geschieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menschen natürlich, der sich in seinen Reden, Gebärden, Bewegungen, mit voll-

kommene

kommener Einfalt, ohne alle Nebenabsichten, ganz seinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewisse gelehrte Weise handeln müsse.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen. Diese beyden Sätze verdienen etwas entwickelt zu werden.

Der Zweck der schönen Künste macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die uns interessiren, die unsere Aufmerksamkeit fesseln, und denn die besondere ihrem Zweck gemäße Wirkung auf die Gemüther thun. Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers; die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit, daraus alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns interessiren sollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind. Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Wirkung von seinem Werk erwarten.

Daraus folgt nicht nur, daß er uns nichts schimärisches, nichts phantastisches, der Natur widerstrebendes vorlegen soll; sondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Wirkung zu thun. Sie müssen uns täuschen, daß wir ihre Wirklichkeit zu empfinden

vermeinen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Gesicht hält, und sich anstellt, als ob man weinte; aber erwachsene Menschen würden dabey den Betrug bald merken. Diese zu täuschen erfordert eine genaue Nachahmung des Weinens.

Daher geschieht es gar oft, besonders im Schauspiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter oder von der schlechten Vorstellung des Schauspielers, eine der abgezielten gerade entgegenstehende Wirkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, und verdrießlich wird, wo man sollte lustig seyn. So sehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Wirkung der künstlichen Gegenstände vernichten. Es geschieht in dem Leben nicht selten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unschicklicher und unnatürlicher Umstand Lachen erweckt: wie viel leichter muß dieses bey bloß nachgeahmten Scenen dieser Art geschehen? Darum erfordert das Drama vornehmlich die höchste Natur, sowohl in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, da der geringste unnatürliche Umstand alles so leicht verderbt.

Aber auch ohne Rücksicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Wirkung, hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommenen Ähnlichkeit. Ein Gegenstand, der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeigt haben *). Da das Interesse des Künstlers erfordert, daß sein Werk gefalle, so muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber

*) S. Ähnlichkeit.

Über höchst schwer ist dieser Theil der Kunst: denn in den meisten Fällen hängt das, was eigentlich dazu gehört, von so kleinen und im einzeln beynahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechische Mahler nach vielen vergeblichen Versuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth gesetzten Pferdes natürlich vorzustellen sey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinsel gegen das Gemälde warf, bewirkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend gewesen. Die völlige Erreichung des Natürlichen scheint allerdings das schwerste der Kunst zu seyn.

In Handlungen, die sich zur epischen und dramatischen Poesie schicken, wird die Verwicklung und allmähliche Auflösung oft durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammen genommen das Ganze bewirken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder seket er einen falschen an die Stelle eines wahrhaften, so wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehört, anbringen will, wird er schwerfällig, oder verworren. Darum ist es so sehr schwer, im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwicklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge französischer Schauspiele werden gleich vom Anfang schwer und verdriesslich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verschiedenes bemerken zu lassen, wodurch das folgende natürlich werden sollte. Es ist nicht genug, daß im Drama alles da sey, was die Folge der Handlung bestimmt; es muß auf eine ungezwungene Weise da seyn. Dieses wußten Sophokles und Terenz am vollkommensten zu veranstalten. Euripides aber wird nicht selten durch die An-

kündigung des Inhalts in den ersten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist das Natürliche oft ungemein schwer zu erreichen. Entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schwer zu bemerken, oder es ist schwer, sie, ohne steif zu werden, zu schildern. Darum gelangen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art nur großen Meistern. Unter unsern einheimischen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieser sittlichen Gegenstände so vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopstocken, noch Gessnern ihr Verdienst hierin freitig machen. In Leidenschaften ist Shakespear vielleicht von allen Dichtern der glücklichste Schilderer. Ueberhaupt aber können in Absicht auf das Natürliche in allen Arten der dichterischen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles, als vollkommene Muster vorgestellt werden. In zärtlichen Leidenschaften aber steht Euripides keinem nach.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne vorher eine wichtige hier einschlagende Materie zu berühren. In sittlichen Gegenständen giebt es eine rohere und eine feinere Natur: jene herrscht unter Völkern, bey denen die Vernunft sich noch wenig entwickelt hat; diese zeigt sich in sehr verschiedenen Graden nach dem Maasse, nach welchem die Künste, Wissenschaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen sittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenschaften eines Hurons sind weit heftiger, seine Unternehmungen kühner, als sie in ähnlichen Umständen bey einem Europäer sind. So sind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrücklicher, als man ist

R f

unter

unter uns ist. Seit kurzem scheinen einige deutsche Dichter und Kunst-richter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetischen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir schon an einem andern Ort*) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den besondern Zweck seines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenstände darnach zu bestimmen. Ist es seine Absicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren sollen: so mag er immer den Stoff aus der rohesten Natur nehmen; wir werden seine Schilderungen mit Vergnügen sehen, und sie werden uns zu verschiedenen Betrachtungen über die menschliche Natur Gelegenheit geben; so wie die Erzählungen der Reisebeschreiber, die unter die wildesten Völker gerathen oder in die außerordentlichsten Unglücksfälle gestürzt worden sind, uns in Erstaunen setzen, und mancherley Betrachtungen veranlassen. Wir werden solche Gedichte lesen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Ozians und Theokrits lesen. Aber so bald der Dichter nicht bloß interessant, sondern nützlich seyn will: so muß er bey der Natur bleiben, wie sie sich ihm unter uns zeigt. Es ist schwerlich abzusehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäischen Schaubühne haben könnte, dessen handelnde Personen Cariben, oder Huronen in ihrer wahren, höchst kräftigen Natur wären. Zum Unterricht für den Philosophen, der gerne den Menschen in seiner rohesten Natur vollkommen gut geschildert zu sehen wünschet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieses liegt außer dem Zweck der schönen Künste.

*) S. Nachdruck.

Ich weiß wol, daß man die französischen Tragödiendichter durchgehends darüber tadelte, daß sie griechischen Helden französische Sitten und Charaktere geben. Aber ihre Trauerspiele würden darum noch nicht besser seyn, wenn sie einen Agamemnon und andre Personen aus jener Zeit nach der Wahrheit schilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs selbst, der sich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht schicket. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunft und Geschmak verfeinert hat, je mehr müssen auch die Werke der Kunst diese Stimmung haben, wenn sie einen der Kunst anständigen Zweck erreichen sollen.



Von dem Natürlichen überh. handelt Gäng in s. Aesthetik, S. 251 u. f. — Eine Abhandlung über das Natürliche in der Dichtkunst, findet sich in dem Neuen gemeinnützigen Magaz. Bd. 3. S. 387. und bey den Iyrischen, elegischen und epischen Poesien, Halle 1759. 8. — Du Naturel dans les ouvrages d'esprit handelt Trublet im 2ten Bd. s. Essais S. 194. Par. 1762. 12. — Keine Bemerkungen über das Natürliche in der Schreibart überhaupt in dem 5ten Kap. des 4ten Buches von Condillacs Kunst zu schreiben, im 2ten Bd. seines Unterrichts in allen Wissenschaften S. 484 u. f. der d. Uebers. Bern 1777. 8. — In Ansehung der Malerey gehört der Aufsatz des de Piles: Du vrai dans la peinture, in s. Cours de peinture par principes (S. 23. Amst. 1766. 12.) wohl hierher. — Ob Euripides, wie Hr. S. sagt, dadurch, daß er den Inhalt seiner Stücke ankündigen läßt, gerade unnatürlich werde, lasse ich dahin gestellt seyn; nur werden die Leser gut thun, über diesen Punkt die Lessingische Dramaturgie, I. S. 332. Leipziger Nachdruck, zu Rathe zu ziehen, ehe sie den Dichter verdammen. — —

Nebenseiler.

(Baukunst.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenstellung stehenden kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen aufstehen. Die Art, wie sie angebracht werden, ist in der im Artikel Bogenstellung befindlichen Zeichnung zu sehen. In Bogenstellungen sind sie wesentliche Theile, weil sie die Bogen unterstützen müssen. Sie bestehen, wie die Hauptpfeiler, aus drey wesentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß, und dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impost genennt wird. Aber der Fuß der Nebenseiler ist allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe; der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, sondern nach der Art eines bloßen Gesimses gemacht. Was übrigens wegen der Höhe und Verhältnisse der Nebenseiler zu beobachten ist, kommt in den Artikeln Bogenstellung und Kämpfer vor.

Nebensachen.

(Schöne Künste.)

Sind Sachen, die in Werken der Kunst der Hauptsache, wodurch die abgezielte Vorstellung wirklich erweckt wird, noch beigefügt werden. In einem historischen Gemälde sind die handelnden Personen die Hauptsache: sie allein, ohne irgend etwas hinzugefügtes, erwecken die Vorstellung der Handlung, die der Zweck des Malers war. Was zur Scene gehört, ist Nebensache. Im Drama sind die Personen, ohne welche die Handlung nicht vollständig könnte verrichtet werden, ihre Charaktere, Anschläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache seine Bestimmung bekommt, die Hauptsachen. Der Ort, wo die Handlung geschieht, die Personen, die in der

Natur der Handlung, in den Bewirkungen, Auflösungen und im Ausgang derselben nichts ändern, sind Nebensachen.

Es ist eine Hauptregel, die man jedem Künstler vorschreibt, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß sie durch Nebensachen die Wirkung der Hauptsachen nicht schwächen sollen. Dieses geschieht aber allemal, wenn die Nebensachen hervorstechend oder durch irgend etwas so merkwürdig sind, daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. So wie eine schöne Person sich schadet, wenn sie in einem Puz erscheint, der das Auge vorzüglich anlocket, daß die Lust, die ihr wesentliche Schönheit zu betrachten, geschwächt wird: so geht es auch mit den Werken der Kunst. Es giebt Portraitmaler, die gewisse Nebensachen in der Kleidung, oder dem, was zum Puz gehört, mit so großem Fleiß bearbeiten, oder so hervorstechend anbringen, daß die Aufmerksamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptsache, dem Gesicht und der Stellung der Person entzogen wird.

Der Künstler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, sehr wohl, wenn er sich gar aller Nebensachen, außer denen, wodurch die Hauptsachen vortheilhafter erscheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfachheit der Natur, die nichts überflüssiges in ihre Werke bringet. Gerade so viel, als genug ist; sollte die Maxime jedes Künstlers bey Erfindung und Bearbeitung seines Stoffes seyn. Der Dichter, der zu einer Vorstellung gerade so viel Begriffe zusammengestellt hat, als zu Erreichung des Zwecks nöthig waren, soll nichts mehr zur Zierrath einfließen. Der dramatische Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Personen zusammengebracht hat, soll nie auf mehrere denken, um die Schau-

Rf 2

bühne

bühne anzufüllen, vielweniger um Zwischen-scenen anzubringen.

Hißweilen scheinert es zwar, daß die Nebensachen nothwendig seyen, um den Hauptsachen mehr Zusammenhang oder mehr Klarheit zu geben; vielleicht aber kommt es blos daher, daß der Künstler es in der Anlage der Hauptsachen versehen hat. Der Maler, der die Anordnung seines Gemähltes nicht mit genugsamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich oft finden, daß es eine Gruppe von Nebensachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über seine Anordnung hätte ihn vielleicht eine solche finden lassen, die ihn dieser Nebensachen überhoben hätte.

So findet man oft in dramatischen Stücken, daß dem Dichter bey seinem Plan und bey seiner Anordnung Nebenpersonen nöthig gewesen, die dem Zuschauer gewisse Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht so verständlich wäre. Aber vielleicht ist diese Nothwendigkeit eben aus Mangel einer schicklichen Anordnung entstanden.

Wie dem aber sey, so muß der Künstler sorgfältig darauf bedacht seyn, die ihm nöthigen Nebensachen so zu stellen und zu bearbeiten, daß sie nicht mehr wirken, als sie wirken sollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch sehen, daß gute Maler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebensachen allemal mit überlegter Nachlässigkeit bearbeitet haben, damit sie das Auge nicht zu sehr anlockten. Sicherer aber ist es, wenn man sie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichsten sind die Nebensachen, die zur Hauptsache gar nichts beytragen, oder blos da sind, um das Nagere, das in der Hauptsache auffällt, durch irgend etwas zu ersetzen. So siehet man in so vielen

Comödien Bediente oder andere Nebenpersonen, und so manche von ihnen gespielte Zwischen-scenen, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptsache zu machen, wegreißen könnte. Der Dichter fühlte sein Unvermögen durch die Hauptsache hinlänglich zu interessiren, und warf solche Nebensachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauspiel selbst kommen in der Kleidung der Personen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebensachen vor. Auch da ist es höchst nöthig, sie nicht glänzend oder hervorstechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptsachen verdunkelt werde.



Zu diesem Artikel gehört, in Rücksicht auf Malerey, was Laitresse, im 3ten und 4ten Kap. des 6ten Buches seines großen Malerbuches, von der Stoffirung der Landschaften, und von dem unbeweglichen Beywerke, sowohl Gräbern und Tomben, als Häusern, Gärten und dergleichen; und im 6ten Kap. des 7ten Buches, Von Beyfügung der Objecten zu Portraits der Personen von verschiedenen Ständen sagt. — Von Nebenpersonen in der Komödie (personnes access.) handelt Caithava, im 2ten Bde. Kap. 32 und 40 f. Art. de la Comed.

Neu.

(Schöne Künste.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art sie auch seyen, haben wenig Kraft die Aufmerksamkeit zu reizen; man begnügt sich einen Blick darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollständigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynah auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenstand wirklich zu sehen, oder sich seiner blos zu erinnern. Selbst Empfindungen, deren man gewohnt ist, verlieren ungemein viel

von

von ihrer Stärke. Was uns aber neu ist, reizt die Aufmerksamkeit; ein Blick ist nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menschlichen Geiste angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas gesehen haben, ganz zu sehen, und das Wohlgefallen Eindrücke zu fühlen, die wir noch nie oder selten gefühlt haben, erweckt bey solchen Gelegenheiten ein Bestreben der Vorstellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenstand interessant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unsre Vorstellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenständen mischen sich unter das Bild der Sache auf den ersten Anblick viel Nebenvorstellungen, deren wir ebenfalls gewohnt sind. Daher entsteht im Ganzen eine ungemein stark vermischte und deswegen verworrene Vorstellung, in welcher nichts genau bestimmt ist. Das Neue kann keine, oder nur wenige Nebengriffe erwecken; deswegen wird die Aufmerksamkeit dabey nicht zerstreuet, und man ist im Stande, das Bild oder den Begriff des neuen Gegenstandes sehr bestimmt zu fassen.

Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizet, stärkeren und bestimmteren Eindruck macht, als das Gewöhnliche derselben Art. Nur ganz fremd muß es nicht seyn; weil dieses nicht leicht oder geschwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenstände, die wir mit keinen bekannten derselben Art vergleichen können, reizen oft gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man sie gehörig fassen, oder erkennen werde: sie sind wie unbekante Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; sie liegen außer dem Bezirk unsrer Vorstellungskraft.

Aus dieser allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künstler die Regel ziehen, daß es nothwendig sey in jedem Werk des Geschmacks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie so oft gelehrt wird, damit man überrascht und in Verwunderung gesetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überrascht seyn; sondern weil dieses ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich ist, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenstandes selbst, indem der Künstler uns einen wirklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. f. vorstellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgestellt wird: der Gesichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdrucks, können neu seyn. Der Künstler muß immer seinen Zweck vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorstellt, die Aufmerksamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu seyn, abmessen. Wenn ein bekannter Gegenstand, ein bekannter Gedanke gerade der beste zum Zweck ist, so wäre es nicht nur umsonst, sondern schädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es ist oft genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgestellt werden, oder wo auch dieses nicht nöthig ist, durch etwas Neues im Ausdruck die Kraft bekommen, die Aufmerksamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu seyn, kann leicht auf Ausschweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraschung durch das Neue, sondern die lebhaftere Vorstellung des Nützlichen der Zweck der schönen Künste sey. Das Neue ist deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug ist. Selbst

Da, wo es auf die bloße Belustigung ankommt, ist es nicht selten angenehmer, einen bekannten Gegenstand in einem ganz neuen Lichte zu sehen, als einen völlig neuen vor sich zu finden. Die unmäßige Lust zum Neuen entsteht oft bloß aus Leichtsinne. So müssen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben, weil sie nicht im Stande sind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue nützet ihm so wenig, als das Alte. Es kommt also bey Werken des Geschmacks nicht darauf an, wie neu, sondern wie kräftig, wie einbringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht der Zweck, sondern nur eines der Mittel ist.

Man kann sehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn sie nur mit neuer Kraft gesagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weise vortragen, tödtet alle Wirkung, und ist gerade das, was dem unmittelbaren Zweck der schönen Künste am meisten entgegen ist, und davor der Künstler sich am meisten in Acht zu nehmen hat. In diesen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich siehet man, daß die wichtigsten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringsten Eindruck wiederholt werden; weil man sie in so sehr gewöhnlichen Worten und in so sehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß sie, so fürtrefflich sie an sich selbst ist, ihre Kraft völlig verlieret, wenn sie zu geläufig worden ist; weil man sie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruck betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: so bald man ihrer zu sehr gewohnt ist, giebt man sich die Mühe nicht mehr, die

nöthig ist, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone stehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden sollte, weil man voraussetzet, daß man es empfinde. Darum ist es schlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunst jeder Theil, wenigstens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerksamkeit reizendes, an sich habe.

Ohne Zweifel entstehet aus dieser Nothwendigkeit das Uebel, daß die schönen Künste, wenn sie eine Zeitlang im höchsten Flor gestanden, bald hernach ausarten. Es scheint, daß das Genie sich erschöpfe, und daß das mit gutem Geschmack verbundene Neue seine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meister, um neu zu seyn, auf Wendungen, die zu sehr gekünstelt sind, und dadurch wird der Geschmack allmählig verdorben. Man hat sich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man sucht neu zu seyn.

Das Verdienst, oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Mensch hat seine Art zu sehen, aber nicht jeder getraut sich selbst zu urtheilen. Mancher sieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und sucht ihm so nahe zu kommen, als möglich ist. Dieses ist aber nicht der Weg neu und Original zu seyn. Es scheint, daß diese Furcht sich so zu zeigen, wie man ist, in Deutschland sehr viel gute Köpfe schwäche. Mancher ist weit sorgfältiger, sein Werk dem vorgelegten Muster ähnlich, als nach seiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künstler muß sich! so lang im Denken, Empfinden und Beur-

Beur-

Beurtheilen geübet haben, daß er in diesen Dingen seiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch seine Grundfäße und seine Art zu empfinden mit andern so genau vergleichen, und denn auf alle Weise auf die Probe gestellt haben, daß er sich selbst überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieses erhalten, so habe er den Muth, seine Art zu denken ungeschweht an den Tag zu legen, ohne sich ängstlich umzusehen, ob sie mit der gewöhnlichen Art anderer Menschen übereinkomme. Fühlet er selbst, daß das, was er gemacht hat, richtig und zweckmäßig ist: so bekümmere er sich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenständen neue Gedanken zu haben, ist nothwendig, daß man selbst bey täglich vorkommenden Sachen seinen Beobachtungsgeist, seinen Geschmack und seine Beurtheilung eben so anstrengt, als wenn sie neu wären. Insgemein fallen uns, bey dem Anblick gewöhnlicher Gegenstände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt sind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weise Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein solcher ist jeder wahre Künstler, bleibet dabey nicht stehen. Er prüft sein Urtheil und erforscht den wahren Grund seiner Empfindung; er sucht einen neuen Gesichtspunkt, die Sache anzusehen, setzet sie in andre Verbindung, und so entdeket er gar oft eine ganz neue Art, sich dieselbe vorzustellen.

Außer diesem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel besondere, die man durch aufmerktsame Betrachtung der Werke guter Künstler leicht kennen lernt. Für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile seiner critischen Dichtkunst verschiedene angezeigt, und mit Beyspielen erläutert. Auf eine ähnliche Weise könnte man auch für andere

Künste die besondern Mittel oder Kunstgriffe neu zu seyn angeben. So findet man, daß ein Tonsetzer einem sehr gewöhnlichen melodischen Satz durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdehnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Ansehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geschichte behandeln, die schon tausendmal vorgestellt worden. Er wählet einen andern Augenblick, andre Nebenumstände, stellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Gesichtspunkt vor u. s. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umständliche Betrachtung der Mittel einzulassen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künstler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er versuche von Zeit zu Zeit, auch der äußerlichen Form seiner Werke neue Wendungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige französische Form derselben von Zeit zu Zeit verlassen, und einige nach englischer Art eingerichtet hat. Aber es sind noch andre Formen möglich, wodurch der comischen Schaubühne mehr Mannichfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonsetzer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen, da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt zu seyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen sich so sehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptstimme sich allein wird hören lassen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Kürzeleien erscheinen, und wo Schlüsse erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils bloß zufällig sind. Unsere Dichtkunst hat ungemein viel gewonnen, seitdem zuerst Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopstok neue Formen und neue Vers-

arten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in diesem besondern Fache der Dichtkunst alle neuern Nationen, und es ist zu wünschen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten versuchen.



„Ueber das Besondre und die Neuheit,“ hat F. L. von Hopfgarten, Leips. 1772. 8. eine eigene, aber nicht viel sagende Abhandlung drucken lassen. — Näher gehören hierher der 5te Abschn. S. 106. im 1ten Th. von Breitingers Dichtkunst. — Das 6te Kap. aus Home's Elements of Criticism, Bd. 1. S. 255. 4te Ausg. — Der 1te Abschn. des 1ten Theiles von Gerards Versuch über den Geschmack, S. 4. der deutschen Uebers. — Der 11te Abschn. S. 155. aus J. Nieldels Theorie der sch. Künste und Wissensch. — Die 19te der Priestleyschen Vorlesungen, S. 151. d. Uebers. — Der 9te Abschn. S. 355. in J. C. Königs Philos. der schönen Künste. — Der 2te Abschnitt des 2ten Hauptst. von Gängs Aesthetik, S. 267. — De eo quod rei novitas in animis hominum efficit, drey Abhandl. von Aug. Frd. Voelt, Tub. 1781-1783. 4. und ein Supplem. dazu, ebend. 1786. 4. — Von der Neuheit und dem Unerwarteten in der Gartenkunst, handelt Hr. Hirschfeld in seiner Theorie derselben, Bd. 1. S. 177. —

Niederschlag.

(Musik.)

Die erste Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktschlagen den Anfang jedes Takts mit Niederschlagen der Hand, oder des Fußes bezeichnen. Die Alten thaten dasselbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Artus (der Aufschlag) genennet wurde. Der Ausdruck, ein Strük

fange mit dem Niederschlag an, bedeutet also, daß der erste Takt des Strüks vollständig sey, und daß das Strük gleich den ersten Ton mit Nachdruck hören lasse *).

Weil die mit dem Niederschlag eintretenden Töne nachdrücklich, oder mit Accenten angegeben werden, so sind auch die auf diese Zeit fallenden Dissonanzen von stärkerer Wirkung, als die, welche im Aufschlag gehört werden. In diesem Falle befinden sich auch die Vorhalte **, mit denen zum Ausdruck das meiste auszurichten ist, weil sie allezeit auf den Niederschlag fallen, da die wesentliche Septime sowol im Aufschlag, als im Niederschlag vorkommt.

N i e d r i g.

(Schöne Künste.)

Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmacks braucht, so versteht man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geschmack des Pöbels ist, nicht in sofern es einfach und ohne Kunst ist, sondern in sofern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geschmack und die innern Sinne gelangen, so wie die äußern, nur durch Übung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge gerührt zu werden. Wer diese Fertigkeit nicht erlanget hat, siehet und empfindet nur das Größte, was auch dem Unachtsamsten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das sind, was sie in ihrer Art seyn sollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unschickliches oder Verkehrtes darin ist. Der Pöbel staunt über Pracht, wo

*) S. Takt.

**) S. Vorhalt.

er sie sieht, wenn gleich weder Geschmack noch Schicklichkeit dabey beobachtet worden. So begnügt sich ein Mensch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an eine Speise, die seinen Hunger stillt, und überseheth das Unreinliche darin, wodurch sie Personen von Erziehung ekelhaft seyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entstandene Bedürfnisse fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen sich gar viel findet, das geübten Sinnen zuwider ist: und eben daher kommt es auch, daß solche Menschen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Personen von feinem Geschmack den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen sie nicht, und auf einem Gesichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verrieth, können sie gar nichts lesen. Erst dann, wenn Zorn, oder Freude das ganze Gesicht verstellt, werden ihnen diese Leidenschaften merklich.

Hieraus wird sich der Charakter des Niedrigen in Gegenständen des Geschmacks leicht bestimmen lassen. Man muß stufenweise von dem Edeln und Feinen, erst auf das Gemeine, und denn von diesem auf das Niedrige herabsteigen. Dieses tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art seyn soll, wirklich seyn, ist traurig, freudig, zärtlich, oder lustig; aber es ist es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymischung solcher Umstände, die den feinem Geschmack beleidigen. Wolanständigkeit, Schicklichkeit, gute Verhältnisse, und was zum Feinen der Form gehört, sind Sachen, worauf der Pöbel nicht sieht; darum finden sie sich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze sind Zoten, das Lustige wild und ausgelassen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Lei-

denschaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geschmacks ist das Niedrige überhaupt sorgfältig zu vermeiden; doch ereignen sich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen ist. Man kann hierüber dem Künstler keine sichere Regel geben, als daß man ihn vermahne, bey jedem Werk seines Zwecks eingedenk zu seyn. Bey ernsthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun ist, Gesinnungen und Entschliessungen einzulösen, das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch überall, wo der Künstler die Absicht hat, seine eigene Denkungsart zu entwikkeln, da muß alles Niedrige schlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruck, oder ein niedriges Bild, kann den schönsten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künstler beständig daran denken, daß er für Personen von Geschmack und von etwas feiner Lebensart arbeitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerksamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unsre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von scherzhaftem Inhalt, wobey man ernsthafte Absichten hat, ist das Niedrige zu brauchen. Kein Mensch von einiger Erziehung wird das widrig Lächerliche auf sich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn bloß damit belustigen wolle *).

Darum wollen wir doch das niedrig Comische, wenn es nur wirklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Possenspiel übertrieben ist, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in so fern es bloß zur Belustigung dienet, hat auch seine

Nr 5

Zeit,

*) S. Lächerlich III Th. S. 133 ff.

Zeit, und dieses Lachen wird gar oft, auch bey Personen von feinem Geschmack wegen des ungemein abstechenden Contrasts gegen das, dessen sie gewohnt sind, durch das Niedrigcomische, wenn es nur wahrhaftig natürlich ist, sicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äußerst feinem Geschmack und sehr edlem Charakter gekannt, der sich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hause zu speisen, wo viele Schornsteinfeger ihren täglichen Tisch hatten, um sich an den Sitten und den Manieren dieser Leute zu belustigen. Und es ist so ungewöhnlich nicht, daß die feinsten und wichtigsten Köpfe bisweilen an dem Niedrigcomischen der Schaubühne großes Wohlgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur so gar abgeschmackt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molières bürgerlichem Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht seyn, weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber solche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemälde des Leiniers und Ostade, und wobey auch das, was dem Pöbel selbst ekelhaft ist, vermieden wird, sind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

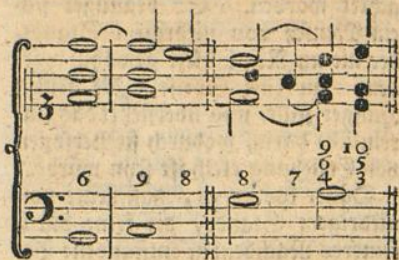
N o n e.

(Musik.)

Ein dissonirendes Intervall von der Art der zufälligen Dissonanzen *), welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt, eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an dessen Stelle sie aus dem vorhergehenden Accord lie-

*) G. Dissonanz.

gen geblieben ist, herüber geht, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.



Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieser Entfernung von der Bassnote, Secunden genannt; weil sie in der That die Secunden der ersten oder zweyten Octave des Bassnotes sind. Daher ist hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum dasselbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

Erstlich ist die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Dissonanz; die Secunde hingegen ist oft eine wesentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entstehende Dissonanz, wie hier:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Bass, dessen Secunde oben vorkommt, der Auflösung halber herunter treten, weil sie die eigentliche Dissonanz ist. Hier ist also die Secunde nur dem Scheine nach die Dissonanz, die Zerstörung der Harmonie liegt im Bass, wo sie auch wieder muß hergestellt werden. Die None aber ist eine wirkliche Dissonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelöst wird. Es geschieht zwar

zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber ist sie von der None daran zu unterscheiden, daß sie bey liegendem Basse frey anschlägt, und als ein Durchgang erscheineth, vermittelst dessen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält diese Eigenschaft, die sie von der None unterscheidet, auch so gar wenn sie wirklich den Stufen nach der neunte Ton vom Bass ist, wie hier:



Hier ist der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Basses.

Zweytens würde es unschicklich seyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Auflösung beyde über sich treten, folglich die Septime in die Octave, so geht die None in die Decime, und es würde seltsam klingen, wenn man sagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.

So viel von der Benennung dieses Intervalls; von seiner Behandlung wird im folgenden Artikel gesprochen.

Nonenaccord.

(Musik.)

Es herrschet in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Ver-

wirrung, und ist daher sehr zu wünschen, daß bald ein gründlicher Harmoniste hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde bestimme. Man sollte z. B. nicht jeden Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, sondern diesen Namen nur dem Accord geben, darin die wesentliche, die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt: so sollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar sehr verschieden sind, mit denselben Namen belegt werden. Natürlicher Weise sollte jeder Accord von dem Intervall seinen Namen bekommen, welches das vornehmste oder Hauptintervall darin ist. Aber diese Sache ist mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß sie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baßtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, so giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in seinen beyden Verwechslungen, als im wesentlichen Septimenaccord mit seinen zwey ersten Verwechslungen, folglich in sechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist:





In allen diesen Fällen aber ist die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octave, in welche sie also natürlicher Weise auf demselben Basson herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beispiele zu sehen ist. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo diese Dissonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, sondern der Decime erscheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu sehen ist:



Ueberhaupt aber, wo die None vorkommt, muß sie vorher auf einer schlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflösung geschieht natürlicher Weise, wie in allen angeführten Beispielen, auf demselben Basson, auf dem sie den dissonirenden Vorhalt ausmacht; doch geschieht es auch bisweilen, daß bey der Auflösung ein anderer Basson eintritt, wie hier:



Aber in diesem und ähnlichen Fällen geschieht es allemal in der Absicht, die aus der Auflösung einer etwas schweren Dissonanz entstehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieser Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen statt hat. Es geschieht sogar auch, daß die Auflösung der None bis auf den Niederschlag, des folgenden Takts verzögert wird, wie hier:



Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave ist, nicht in diese, sondern in eine andere Consonanz aufgelöst wird; weil bey diesen Fällen anstatt des natürlicher Weise eintretenden Bassones, ein anderer genommen wird, damit das Gehör in seiner Erwartung getäuscht werde. Hier löset sich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Bass um drey Töne steigt, wird sie zur Sexte; auch bisweilen, wenn der Bass vier Töne steigt, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle diese Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonsetzer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichsten Bahn abzugehen.

Vorzüglich ist auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn sie durch eine Verwechslung des Bassones zur Septime wird, wie in diesen Beispielen:



In dem ersten sollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der wesentlichen Septime und None seyn; man hat aber von beyden die erste Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime, und im andern Fall auch die wesentliche Septime zur Quinte worden. Die in diesen Fällen vorkommende Septime ist im Grund eine None, und muß auch so behandelt werden. Sie löset sich in der That abwärts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in der Sexte des an seiner Stelle genommenen Baßtones auf.

Noten.

(Musik.)

Sind willkürliche Zeichen, wodurch die ein Tonstück ausmachende Reihe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe sowol, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Sie sind für den Gesang, was die Buchstaben für die Rede. Ehe für diese beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Gesang noch Rede geschrieben werden, und man mußte sie durch wiederholtes Hören dem Gedächtnisse einprägen, um sie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Gesang mit eben der Leichtigkeit aufgeschrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer sehr gewöhnlichen Namensverwechslung versteht man gar oft durch das Wort Note den Ton selbst, den sie anzeigt; eine durchgehende Note, will sagen, ein durch-

gehender Ton; jede Note richtig an- geben, heißt, jeden Ton richtig vor- bringen.

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichneten die Töne durch Buchstaben des Alphabets, die sie, weil bey ihrer Musik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes setzten. Diese Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen sie geschrieben waren, bestimmt. Wer etwas umständlich zu wissen verlangt, wie die Alten alles, was zum Gesange gehört, durch solche Buchstaben angezeigt haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen selbst gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Koufseaus Wörterbuche *). Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher setzen.

dc h c d e d c h a h c d a GF GG

Sit nomen Domini benedictum in saecula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu schreiben, findet man bey dem Pater Martini **).

Erst in dem eifften Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung wurde der Grund zu den jetzt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benedictinermönch Guido aus Arezzo, anstatt der Buchstaben, auf verschiedene parallel in die Quere gezogene Linien bloße Punkte setzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er stand, zeigte die Höhe des Tones im System an. Aber noch war kein Unterschied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein schreibt man einem parisischen Doktor und Chorherrn Johann von Muris die Verbesserung der Aretinischen Noten zu, wodurch sie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekam.

*) Diction. de Musique Art. Note.

**) Storia della Musica T.I. p. 178.

bekommen haben. Dieser Doktor setzte, um nicht so viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im System sind, auch zwischen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geschieht; ferner setzte er anstatt der Punkte kleine Vierecke, die er verschiedentlich anders gestaltete, um dadurch die verschiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch soll er einige Zeichen zur Andeutung der schnellen oder langsamen Bewegung des Gesanges erfunden haben. Man findet diese Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt sind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umständlicher zu beschreiben.

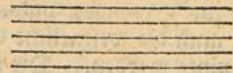
Die Verbesserungen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis sie die jetzt gebräuchliche Form bekommen haben, sind, so viel ich weiß, noch von Niemand nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen ist, beschrieben worden.

Damit diejenigen, welche der Musik unerfahren, und doch begierig sind, zu wissen, wie die unartikulierte Sprache der Leidenschaften kann aufgeschrieben werden, einigen Begriff von dieser merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerst muß man merken, daß alle zum Gesang, oder für Instrumente brauchbare Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, in Ansehung der Höhe in fünf verschiedene Classen, die man Hauptstimmen nennt, eingetheilt werden. Diese Hauptstimmen heißen, von der tiefsten bis zur höchsten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt und der Discant. Jede dieser Hauptstimmen begreift zwölf, bis sechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächsten um einen halben

Ton in der Höhe oder Tiefe absteht *), und den man durch einen größern oder kleineren Buchstaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Basses durch die Buchstaben C, *C, D, *D, oder C, Cis, D, Dis, u. s. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d, u. s. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonstücks schreiben will, so ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien also:



diese werden ein Notensystem genannt. Will man mehrere zum Tonstück gehörige Stimmen zugleich schreiben, so ziehet man so viel Notensysteme, als Stimmen sind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet sie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Französischen Accolade genannt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieser Notensysteme zusammen gehören; z. B. zu drey Stimmen, die zugleich gespielt werden, gehören drey verbundene Systeme.



Nun muß man auch wissen, zu welcher Stimme jedes System gehöre. Dieses wird durch ein besonderes, im Anfang des Systems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüssel

*) C. Halber Ton.

sel nennt, angedeutet. Diese Zeichen sind für einerley Stimme oft verschieden *); hier sind nur zum Beispiel drey angedeutet, davon das auf dem untersten System den Bass, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem obersten den Discant bezeichnet. Jeder dieser Schlüssel hat seinen Namen von einem Ton der Stimme: der Bassschlüssel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein anderer wird G, Schlüssel genannt.


Diese Schlüssel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher sie stehen, die Noten dieser Stimme herauf und herunter so müssen verstanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüssels (F) steht, den mit dem Namen des Schlüssels bezeichneten Ton andeutet; der darüber oder darunter befindliche Raum zeigt den Ton G oder E an u. s. f. Also bezeichnen die auf dem untersten System hier geschriebene Noten, so wie sie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Bassstimme; die auf dem mittlern System die Töne c, H, d der Altstimme, und die auf dem obersten die Töne c̣, ḥ, ạ der Discantstimme, die um eine Octave höher sind, als die vorhergehenden. Da von den verschiedenen Tonarten die meisten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf diesen fünf Linien und den vier Zwischenräumen viel mehr, als neun Töne müssen können angedeutet werden, so können sowol auf jede Linie, als auf jeden Zwischenraum drey verschiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abstehen, geschrieben werden. Dazu hat man noch die besondern Zeichen x und b, welche nach Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüssel, auf oder zwischen die Linien gesetzt werden. Dieses wird die Vorzeichnung


*) C. Schlüssel.



genannt. Tritt aber eine Stimme über das Liniensystem herauf oder herunter, so werden für diese besondern Fälle noch kleinere Linien gezogen, also:







Durch diese verschiedene Mittel kann also jede Folge der in der Musik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden, deutlich angezeigt werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geschwinden oder langsamen Bewegung des Stücks erforderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, sechszehntel, oder einen zwey und dreyßigstel Takt dauern soll, bekommt sie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchensachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichsten hersehen:



 wird Brevis genannt und gilt 2 ganze Takte.



 - Semibrevis - - 1 Takt.


 oder  Minima - - ½ Takt.

 oder  Semiminima - ¼ Takt.

 oder  Fusa, eingestrichene ⅓ Takt.

 oder  zweygestrichene ⅕ Takt.

 oder  dreygestrichene ⅙ Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter sich hat, zeigt eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne diesen Punkt ist: so gilt  ¾ und noch ⅙ Takt. Noten von viel kleinerer

nerer

nerer Gestalt vor größere gesetzt, bedeuten Töne, die als Vorschläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie



Der Takt selbst hat auch seine besondere Zeichen: so bedeutet das anfangs des Systems stehende Zeichen

C den gemeinen geraden, oder vier-
viertel Takt; **C** den Allabreve Takt.

Die übrigen Taktarten werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung gesetzt werden, angezeigt; als $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, und so fort. Die untere Zahl zeigt die Gattung der dem Stück gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel seyen, die obere aber weist, wie viel solcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langsamere, oder geschwindere Bewegung aber wird durch übergeschriebene Worte angezeigt*). Endlich werden auch fast alle Manieren, wodurch der Vortrag zierlicher oder nachdrücklicher wird: die Triller, Morbenten, Doppelschläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr besonderes Zeichen ausgedrückt.

Hieraus ist klar, daß die jetzt üblichen Noten überaus bequem sind, jedes Tonstück beynah nach seiner ganzen Beschaffenheit auszudrücken, so daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbessert oder vollständiger gemacht werden können. Rousseau findet zwar die ganze Methode zu notiren zu weitläufig, und schlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber sie hat bey ihrer Kürze die Unvollkommenheit, daß sie bey weitem nicht so deutlich in die Augen fällt als die gebräuchliche, und daß sie, besonders wo mehrere Stimmen über einander geschrieben werden, eine stärkere Anstrengung der Augen

*) S. Bewegung.

erfordert. Er hat sie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beschrieben.

Es bleibet freylich sowol über das genaueste Maas der Bewegung, als über andere zum Vortrag notwendige Stücke, noch manches übrig, das weder durch diese noch andere Noten angezeigt werden kann, sondern blos von dem Geschmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch so bestimmt könnte in Noten angezeigt werden, so würde doch ohne guten Geschmak und große Kenntniß kein Stück vollkommen vorgetragen werden.



Die von J. J. Rousseau vorgeschlagene, und von H. Sulzer herabete neue Bezeichnung der Töne findet sich ausführlicher entwickelt, in dem *Projet concernant de nouv. signes pour la Musique*, lu à l'Acad. des Scienc. 1742 und in der *Dissertat. sur la Mus. mod.* Par. 1743. 12. beyde im 1sten Th. der *Zweybrücker Ausg.* s. W. Noch eine andre Bezeichnung schlägt er in s. *Lettre à Mr. Burney*, ebend. S. 265 vor. — Was H. S. von der Erfindung des Joh. de Muris sagt, stimmt nicht mit dem Joh. de Muris überein, was in der *Science et pratique du plain Chant*, Par. 1673. 4. S. 120 und 173. von der Erfindung des Joh. de Muris gesagt wird. —

Uebrigens handeln von der Musikalischen Zeichenlehre überhaupt: *Giov. Fr. Beccatelli* (*Parere sopra il uso moderno di praticar nella Musica questo segno h detto b quadro*, in dem 3ten Vde. der *Soppl. al Giornale de' Letterati d'Italia*, S. 429. Ven. 1726. 8.) — *Marc. Dietrich Brandis* (*Musica signatoria*, Lips. 1631. 12.) — *Fr. Roberts* (*Disc. concerning the musical notes of the Trumpets and trumpet marine, and of the defects of the same*, in dem 17ten Vde. der *Philos. Transact.* N. 195. S. 559.) — In

des P. Souhaity Nouv. Elemens du Chant, Par. 1677. wird eine, der Nouv. seauschen Methode ähnliche Bezeichnung vorgeschlagen. — **Joh. Franc. de la Fond** (A new System of Music both theoretical and practical, and yet not Mathematical, Lond. 1725. 8. Ist nichts als eine neue Zeichenschrift.) — **Demos** (Methode de Musique selon un nouv. Systeme, très court, très facile, et très sûr . . . Par. 1728. 8. Auch hat er nach Maßgabe s. Systems ein Breviaire herausgegeben.) — **Seb. Brossard** (Lettre en forme de Dissertation, à Mr. de Motz sur la nouv. methode d'écrire le plein Chant et la Musique, Par. 1729. 4. — **Du Mas** (L'art de la Musique enseigné et pratiqué sur la nouv. Methode du bureau typographique, établi par une seule clef, un seul ton, un seul tems, un seul signe de mesure, Par. 1753. 4. Auch hat eben dieser Verf. noch eine Art de la Musique enf. sans transporter, Par. 1758. herausgegeben.) — **Colizzi** (Lotto Musical, ou Direction facile pour apprendre en s'amusant à connoître les differens caractères de Musique, Haye 1787.) — **Mercier** (Methode pour apprendre à lire sur tous les clefs, Par. 1787.) — **S. übrigen** die Art. Bezifferung, Schlüssel, Temperatur. — —

Von der Geschichte der musikalischen Zeichenschrift handeln: **Joh. Nicolai** (In s. Tract. de Siglis veter. omnibus . . . Lugd. B. 1703. 4. handelt das 18te Kap. S. 105. de Siglis musicis et Notis.) — **Jac. Tevo** (In s. Musico Testore, Ven. 1706. 4. handelt das 7te Kap. des 2ten Theils Dell' invenzione delle figure musicali.) — **Bern. Montfaucon** (In s. Palaeogr. graec. . . . Par. 1708. f. wird im 2ten Kap. des 5ten Buches, S. 356. de Notis music. tam veteribus quam recentior. gehandelt.) — **Joh. Lud. Walther** (S. Lexicon diplomat. Ulm. 1756. f. enthält die verschiedenen musikal. Notenzeichen aus dem Mittelalter, vom 1ten

Dritter Theil.

Jahrh. an.) — **Pet. Simon Fournier** (Traité histor. et crit. sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la Musique . . . Par. 1765. 4.) — **Gando** (Observat. sur le Traité . . . de Mr. Fournier . . . Berne 1766. 4.) — Auch finden sich hieher gehörige Nachrichten im 57ten = 6oten s. s. von Adlung's Ann. zur Musikal. Gelahrtheit, S. 233 u. f. der 2ten Ausg. — und in G. E. Lessings Collect. zur Litterat. B. 2. Art. Octav. Petrucci. — —

Auch gehören hieher noch die Description de la Pate ou de l'Instrument, qui sert à regler le papier de Musique, im 9ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris, S. 439. — und des Bausenville L'art gammographique . . . Par. 1784. 8. zu Folge welcher ein Mensch in einer Stunde soll 500 Seiten schreiben können. —

Nothwendig.

(Schöne Künste.)

In jedem Werke, das in bestimmter Absicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertigt worden, sind einige Theile nothwendig, weil ohne sie der Zweck desselben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht seyn würde, was es seyn soll; andre Theile aber sind bloß zufällig, und bestimmen entweder die besondere Art, wie der Zweck erreicht wird, oder sie bewirken einige Nebeneigenschaften desselben. Bey einer Uhr ist alles, was die Wichtigkeit des Ganzen befördert, nothwendig; aber die besondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, sind zufällig.

Die Werke des Geschmacks sind, in ihrem Ursprung betrachtet, oft mehr Aeußerungen der unüberlegten Empfindung, der Begeisterung, oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künstler wird lebhaft von einem Ge-

genstand

genstand gerühret; seine ganze Seele wird davon entflammet; er fühlet sich so voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Gesang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle seiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey scheint also keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig ist, statt zu haben.

Aber in sofern die Werke des Geschmacks nicht bloß natürliche Aeußerungen, sondern Werke der Kunst sind, hat allerdings Ueberlegung dabey statt; und schon der Name der schönen Künste zeigt an, daß man ihre Werke nicht bloß für Wirkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob sie es gleich in ihrem Ursprung sind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch seyn müssen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der schönen Kunst gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einen Zweck gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantasie an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der schönen Künste wesentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von diesen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenschaften desselben. Deswegen muß der vollkommene Künstler ein Mann von Verstand und Ueberlegung seyn, der das Nothwendige seines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennt. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da ist das Werk im Ganzen mangelhaft, wie schön oder angenehm es auch sonst im übrigen seyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zusammen-

kommen, um ein Werk, dem es an Wesentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr ist der Mangel des Nothwendigen zu bedauern.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künstler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterscheiden. Auf jenes muß er zuerst sehen; und wenn er alles gethan hat, was dazu gehört; dann kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung seiner Gemähde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeigt haben*). Wir haben schon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geschmacks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgeetzten Zweck führen, bewirkt werde, und daß dieses allemal ein Werk des Verstandes sey. Die reichste und lebhafteste Einbildungskraft allein reicht zum vollkommenen Künstler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verstand erkannt. Bey dem Ueberfluß an Schönheiten, die von der Phantasie und der Empfindung abhängen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genügend überlegt worden, sehr große Fehler haben. Alsdenn gleichet es schönen Trümmern, wo man einzelne Theile von fürtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu sie gedient haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, sondern auch bey Darstellung, oder dem Ausdruck, und der Bearbeitung desselben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieses zuerst thun, indem er die Gedanken erfindet und ordnet, die zum Zweck führen; hernach muß er auch wieder so verfahren, wenn er auf den Ausdruck denkt, wobey der ge-

*) S. Anordnung I Th. S. 152. auch Gemähde II Th. S. 346 f.

naue und bestimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige sind. Auch fogar in Nebensachen ist immer etwas, das nothwendig, und etwas das zufällig ist, weil auch die Nebensachen einen Zweck haben. Darum ist kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künstler und der Kunstrichter müssen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieser bey Beurtheilung des Werks, über jeden einzelnen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da ist, und daraus das Nothwendige desselben beurtheilen. Dieses wird gar oft versäumt, und daher entstehen gar viel Unschicklichkeiten in den Werken der Kunst, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derselben. Es kann nicht zu oft wiederholt werden, daß Künstler und Kunstrichter sich dadurch am besten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß sie mit gleichem Fleiße sich im strengen methodischen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung festsetzen.

N u m e r u s.

(Beredsamkeit.)

Weil dieses Wort schon vielfältig von deutschen Kunstrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, so wollen wir es beybehalten, um einen gewissen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrücken, den Cicero und Quintilian mit diesem Worte benennt haben. Es ist schwer, einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt versteht man dadurch den Wolklang einzelner Sätze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar schreibt man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterscheidet beyde durch die Beywörter *oratorius* und *poeticus*;

aber es scheint, daß unsre Kunstrichter den poetischen Numerus zu dem rechnen, was sie unter dem Worte Wolklang verstehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort Numerus ausdrücken. Wie dem sey, so ist das Wort hier blos in dieser Bedeutung zu verstehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zweck hat, als verständlich zu seyn, so kommt der Wolklang der Sätze gar nicht in Betrachtung; es ist schon genug, wenn sie fließend, wenn nichts holpriges, und die Aussprache hinderndes darin ist, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang sind. Cicero verbietet fogar in der gar einfachen Schreibart, die er *genus subtile* nennt, den gesuchten Wolklang *). In der That ist er in dem einfachesten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müssen, nicht nur überflüssig, sondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrschen muß, hinderlich seyn. Sobald aber die Absicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß schon der bloße Klang derselben seine Aufmerksamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm seyn soll: da entsteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erst in einzelnen Sätzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derselben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Arten des Numerus wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter als die Materie der Rede, der Numerus

*) *Sunt quidam oratori numeri observandi, ratione aliqua; sed in alio genere orationis; in hoc (subtili genere) omnino relinquendi. In Orat.*

rus aber als die Form derselben anzusehen ist. In verbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expolitio. Der einfacheste und kunstloseste Numerus wird demnach dieser seyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrücken, in die einfacheste, jedoch leicht fließende Form geordnet sind. Dieser Satz: Ich hab es gesagt, daß es so gehen würde, ist ein Beyspiel des einfachsten Numerus. Jedes Wort darin ist nothwendig, und die Stellung der Worte ist so, daß der Satz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemessenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgesprochen werden; wollte man ihn so abändern: daß es so gehen würde, das hab ich schon vorher gesagt; so würde man ihm den Numerus benehmen.

Diese Gattung des Numerus, die einfachste von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numerosam orationem nennt. Ein solcher Satz ist in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Instrument, z. B. ein Messer, das ohne irgend einen unwesentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, sehr sauber und fleißig ausgearbeitet ist. Es thut nicht nur die Dienste, die es thun soll; sondern thut sie leicht, läßt sich aufs bequemste fassen, und gefällt bey seiner Einfachheit durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es ist vollkommen, aber noch nicht schön.

Zunächst an diesen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenschaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegensatz einzelner Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Diesen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunstlosen. Nam paria paribus adjuncta, et similiter definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa.

Er führet davon folgendes Beyspiel aus einer seiner eigenen Reden an. Est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus u. s. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an; — Wie gewonnen, so zerronnen, und dergleichen. Dieser unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchst einfachen Form schon symmetrische Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolkfließenden und wolkflingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entsteht. Er ist in Absicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzelnen Sätze als Theile gehören, ausmacht, was die Eurythmie oder das Ebenmaaß in Absicht auf sichtbare Formen ist. Cicero sagt ausdrücklich, dieser Numerus sey das, was die Griechen Xhythmus nennen. Hieraus läßt sich überhaupt begreifen, daß die numeroße Periode aus mehreren kleinen Sätzen, oder Einschnitten bestehe, die sowol in der Länge, als an Syllbenfüßen verschieden, aber so gut mit einander verbunden sind, daß das Gehör alle zusammen, als ein einziges, wolkflingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemessenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß so abgeleßt seyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde, am Ende desselben befriediget sey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber so, daß es nothwendig die Folge noch anderer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode wirklich anhaltende Ruhe empfindet. Bestehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, so müssen diese wieder in größere Abschnitte verbunden seyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelnen Gliedern, sondern nach den wenigen größern Abschnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der Periode

Periode müssen durch schicklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältnissen gegen einander gestellt werden.

Durch diese Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerade auf die Art, wie sichtbare Gegenstände durch das Verhältniß der Kleinern und größern Theile, und durch die Gruppierung derselben *). Wie aber zur Schönheit der sichtbaren Formen nicht bloß Eurythmie, sondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geist der Sache übereinstimmender Charakter erfordert wird, so muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinstimmen. Zu diesem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langsame, oder das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seine bey. Bey derselben Anzahl, Größe und demselben Verhältniß der Glieder und Einschnitte, kann die Periode sanft fließen, oder schnell forttrauschen; allmählig im Ton steigen oder fallen; und überhaupt jeden sittlichen und leidenschaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrückt werden. Ist der Inhalt ruhig, so muß es auch der Fluß der Periode seyn; ist jener zärtlich, oder heftig, so ist es auch dieser.

Dieses sind also die verschiedenen Mittel, wodurch der künstliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in besondern Fällen von diesen Mitteln den besten Gebrauch machen könnte, lassen sich nicht geben; sein Gefühl muß ihm das, was sich schicket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüssig, diese

*) Man sehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel: Einschnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.

Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er sie nicht im Gesichte hat, so fällt ihm auch oft ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält sich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechanischen Kunst dienen. Der Arbeiter muß sie kennen, und vor sich sehen, weil ihn dieses auf ihren Gebrauch führt. Wer ein Werk der mechanischen Kunst nach allen seinen Theilen beschreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennt, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie seiner Kunst besitzt, zu leiten.

Es kann gar wol geschehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeisterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommensten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geschehen, daß sie unvollkommen ist, und erst durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieser Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles dessen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es ist nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß bestimmt wissen, was ihr fehlet; und wie es ihr zu geben ist. Man würde dem Redner einen schlechten Rath geben, wenn man ihm sagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus Acht haben soll; aber eben so schlecht würde es seyn, ihm die Aufmerksamkeit auf diese Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der ersten Zusammensetzung, da der Geist und das Herz allein mit der Materie beschäftigt sind, gewiß

viel dagegen gefehlt, wenigstens viel versäumt worden, das mit einiger Aufmerksamkeit kann verbessert, oder ersetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzelner Perioden hier anmerken, läßt sich auf die Folge derselben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zusammenhang vieler Perioden entsteht; erst alsdenn, wenn auch dieses Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derselben beobachtet worden, ist sie das, was Cicero numerosam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten sagen, daß er den Numerus nicht gefannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelnen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonstücks zum besten Beispiele einer Rede dienen, um ihr sowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonstück besteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabschnitten, die in Ansehung der Länge ein gutes Verhältniß unter sich haben. Jeder Haupttheil besteht aus etlichen Abschnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältnissen der Länge oder Größe; die Abschnitte bestehen aus kleinen Einschnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieses dient zum Muster des Ebenmaaßes. Dann herrscht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder seinen besondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu stark abstechen muß: in kleinern Abschnitten geht auch dieser, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche sich vom Hauptton am meisten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, so daß bey dieser Man-

nichfaltigkeit der Töne der Hauptton doch immer herrschend bleibt. Die Haupttheile endigen sich durch vollkommene Cadenzen; die Abschnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht so völlig beruhigen; die Einschnitte mit noch unvollkommenen, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Musik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der besten Einrichtung eines Tonstücks, die Beobachtung desselben sehr erleichtern.

Isokrates wird für den ersten gehalten, der seine Reden in Absicht auf den Numerus gut bearbeitet hat *). Aber Gorgias, der älter als jener war, beobachtet auch schon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunstlosen, von dem wir oben gesprochen haben. Cicero scheint diesen Punkt der Kunst aufs Höchste getrieben zu haben; und in seinen Reden findet man die vollkommensten Beispiele davon. Viel besondere und feine Bemerkungen über diese Materie findet man auch in Ramlers Uebersetzung des Vatteur, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da sich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poesie und Beredtsamkeit befindet.



Meines Bedünkens hätte, in diesen Artikel, eine Untersuchung des, zwischen dem dichterischen und rednerischen Numerus, befindlichen Unterschiedes, und der Gründe, aus welchen er entsteht, und der Ursachen, warum er beobachtet werden muß, so wie eine Bestimmung der verschiedenen Arten desselben für die verschiedenen Arten der prosaischen Rede, gehört. Ferner hätten, wie mir scheint, billig darin

*) Qui Isocratem maxime mirantur, hoc in ejus summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primis adjunxerit.

darin die Gründe, warum Griechen und Römer, vermöge ihrer Sprache und ihrer ganzen Cultur, mehr Aufmerksamkeit auf die Bildung des Numerus verwandten, und mehr Würkung davon empfanden, so wie die Umstände erdeteret werden sollen, vermittlest welcher die Neuern dahin gebracht, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden sind, Sorgfalt dafür zu tragen, oder tragen zu können. — Zu Ausfüllung dieser Lücken, so wie zu der Bestimmung des Begriffes vom Numerus überhaupt, werden dem Leser die Materialien liefern, Aristoteles, (in dem 8ten Kap. des 2ten Buches seiner Rhetorik.) — Demetrius Phalereus, (in dem Anfange seines Werkes *περι ερμηνειας*.) — Dionysius Halik. (in der Schrift *περι συνδεσεως ονοματων*, gr. bey den Rhetor. des Aldus, Ven. 1505. f. und einzeln Straßb. 1505. 8. Gr. und Lat. ed. Sam. Berkovii, Samof. 1604. 8. Jac. Upton, Lond. 1702. 8. und im 2ten Bande der Hudsonschen Ausg. der sämtl. Werke.) — Cicero (in dem 3ten Buche der Schrift, De Oratore 44. Oper. Ed. Ern. I. S. 481. In dem Orator, 53. (Ebd. S. 643.) — Quintilian (im 9ten Buche Kap. IV. S. 457. Ed. Gesn.) — Von Neuern in lateinischer Sprache: Joh. Rapičius (De numero oratorio, Lib. VIII. Venet. 1554. fol. Argent. 1568. f. und bey dem Strebüus, De Electione verbor. Col. 1682. 8.) — Jac. Gorscius (De Period. et Numero oratorio Lib. II, Crac. 1558. 8.) — Steph. Ferrerius (De Numeris poetic. Ven. 1565. 8.) — Ger. Joh. Vossius (Im 4ten Kap. s. Instit. Orat. im 3ten Bd. S. 161 u. f. s. W. Amst. 1697. f.) — Willh. Kirchmayer (De Numero orator. Dissert. Viteb. 1698. 4.) — Christn. Saalbach (De numero ora-

tor. Diss. Gryph. 1702. 4.) — Christph. Jer. Kost (De numeris orat. apicis, Lips. 1747. 4.) — u. a. m. — In französischer Sprache: Batteux, in dem 2ten Kap. des 2ten Abschnitts, im 3ten Th. seiner Einleitung, Bd. 4. S. 134 u. f. 4te Aufl. — Mallet, in den Principes pour la lecture des Orateurs, in dem 2ten Hauptst. Abschnitt 2. des 5ten Buches. — Marmontel, in dem 6ten Kap. des 2ten Bandes seiner Poetique françoise, handelt de l'Harmonie du Style, welches, zum Theil wenigstens, hierher gehöret, und Hr. von Schirach einzeln, Brem. 1768. 8. angewandt auf die deutsche Sprache, herausgab. — Condillac, in seiner Abhandlung über die Harmonie des Stiles, bey dem 2ten Bande seines Unterrichtes aller Wissenschaften, S. 536. d. d. Uebers. — In englischer Sprache: J. Mason (Essays on poetic and profaic Numbers, Lond. 1749. 8. 1761. 8.) — J. Harris (Das 3te Kap. im 1ten Bd. s. Philol. Inquir. handelt of Numerous Composition.) — J. Mitford (An Essay upon Harmony of Language . . . Lond. 1774. 8.) — Jos. Priestley (In seiner 35ten Vorlesung von der Harmonie der Prose, S. 330. der deutschen Uebers. — S. Blair (In seiner 13ten Vorles. Bd. 1. S. 247.) — In deutscher Sprache: Gedanken über den Numerum oratorium, in dem 18ten Th. der Gundlingianor. — Gedanken von dem Numero oratorio. — Erinnerungen darüber — und Antwort auf die Erinnerungen, in dem 2ten Theile der Greifswaldischen Critischen Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache, S. 259. 461 und 559. — Joh. Uv. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunst und Musik, bey s. Ausg. der Besserschen Schriften.) —