

P.

Palast.

(Baukunst.)

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

Die Paläste, als die Wohnsitze der Landesfürsten, sollten sich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande sind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Besitzter angemessenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und sehr vergrößerte Wohnhäuser seyn. Sie sind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptstadt, sondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Außerlichen öffentliche Gebäude, sondern die meisten der innern Theile sind noch als öffentliche Plätze anzusehen, auf denen Nationalversammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und besonders auch Gesandten fremder Fürsten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläste ist also zum öffentlichen Gebrauch bestimmt; ein andrer aber dient zum Privatgebrauch der Fürsten.

Es ist aber leicht zu sehen, daß der Palast nicht nur wegen seiner Größe, sondern wegen der Mannichfaltigkeit

der Bedürfnisse, denen der Baumeister dabey Genüge leisten muß, das schwereste Werk der Baukunst sey. Schon der Umstand allein, daß er sowol für den Privatgebrauch einer sehr großen Anzahl Menschen, die ein Landesfürst um sich haben muß, als zu öffentlichen Geschäften dienen soll, macht die geschickte Vereinigung zweyer so sehr gegen einander streitenden Dinge schwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernst und die Hoheit der Handlung gleichsam einen tödtlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeschicklichkeit des Baumeisters gemeine, oder gar niedrige Vorstellungen aus dem Privatleben sich unter die feyerlichen Eindrücke mischten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinne fielen. Großen Herren, und sogar dem Staat überhaupt, ist viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an sie denke. Darum sollte, so viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Herrscher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen seyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeister die Grundsätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläste hernehmen. Alles muß da groß seyn und den Charakter der Hoheit an sich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieses bedenkt, wird leicht sehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geschmak dazu erfordert werde. Der Palast ist für den

Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist: das Höchste der Kunst; und vielleicht ist es noch seltener, einen vollkommenen Palast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anders, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in besondern Theilen sehr große architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kaisers Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmack eines wahren Palastes; und so wäre auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmack der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonst ist die Lage dieses Schlosses, so wie sie sich für einen Palast schicket: mitten auf einem erstaunlich großen Platz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der Nähe dieses Palastes versammeln könnte, da jeder das Ge-
häude frey sähe.

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

die römischen Baumeister gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläste, der Hoheit jener Herren der Welt gemäß einzurichten.

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

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

Würde es nicht ein edleres Aussehen haben, wenn diese Paläste nur von einem Geschosß wären, wie ehemals die römischen, das aber auf einem erhöhten Grund (einer Terrasse) stünde; wenn unter diesem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in diese Gewölber das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeine Bequemlichkeit erfordert, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palastes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derselben erleuchtet würden? An diese große Stücke würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geschickt anschließen, und dadurch würden diese auf die angenehmste und bequemste Weise können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Ausichten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palast umgeben.

Aber

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

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

Pantomime.

(Schauspielkunst.)

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

Von den römischen Pantomimen, die, wie es scheint, in den Zeiten des Augustus aufkommen sind, und in deren Spiel die Römer bis zur Raserey verliebt gewesen, wollen wir hier nicht sprechen. Wer Lust hat, sich eine Vorstellung davon zu machen, kann Lucizns Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos gesammelte Nachrichten hierüber lesen *). Dieses Schauspiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzen hier und da auf einigen Schaubühnen erschienen ist. Was ist noch Aufmerksamkeit verdienet, ist der Theil des stummen Spieles, den man Pantomime nennet.

Es ist schwer zu sagen, wie viel von der guten Wirkung einer dramatischen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauspieler zuzuschreiben sey. Jedes hat einen sehr wesentlichen Antheil daran, darum ist die Panto-

*) In seinen Reflexions sur la poesie et la peinture.

mime gewiß ein wichtiges Stück der Vorstellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der Sprechenden, sondern auch aller andern auf der Scene erscheinenden Personen dazu; hier aber schränken wir uns auf das eigentliche stumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, während der Zeit, da sie andern zuhören, oder selbst nicht sprechen.

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

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunst öfter und schwerer gefehlet, als gegen diesen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwa gewesen, plötzlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurückläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß wenn

wenn zwey Personen für sich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht interessirt, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rücksicht auf das, was die Redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenblicks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darin, sich auf der Bühne eben so natürlich zu betragen, als wenn man in wirklicher Gesellschaft wäre. Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, während der Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einfallen können. Dieses ist doch auch nicht sehr schwer.

Mehr Ueberlegung und Kunst erfordern die alle vorhandene Personen interessirenden Scenen, wobey eiliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen die meisten Schauspieler es sich zu einer Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß während der Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber diese Regel verleitet sie zu dem ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinkt, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammenlaufen: so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie währen-

der Ohnmacht um sie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hälfte veranstaltet worden, einer sich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinen Schmerzen zu überlassen; ein anderer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgesehert vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser, diese Erforderniß einmal fahren zu lassen.

Erweckt aber eine interessante Scene lebhaftere Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schrecken, da es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben: da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schrecken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht; und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.

Der comischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere außersich insgemein am stärksten durch Gebarden und Bewegung des Leibes, und davon hängt die Wirkung der meisten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer höret. Man erinnere sich der Scene zwischen Trosine und Harpagon, in dem

dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerst comisch wird. Sie ist aber im Comischen viel leichter, als im Tragischen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche selbst, bisweilen etwas Comisches hat. Die meisten comischen Originale haben in ihrem Neuerlichen etwas seltsam Mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen, als übertrieben, oder unnatürlich absteht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, sobald die Vorschrift umständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so viel schlechten Vorstellungen; und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen. Das beste Mittel, die Schauspieler zu unterrichten, scheint mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stücke vornehmen, und über die Pantomime derselben ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stück herausgiebt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man

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

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

Pantomimische Tänze, oder Ballette, sind solche, die eine wirkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vorstellungen der Alten etwas nahe. Es ist schon anderswo*) angemerkt worden, daß sie die einzigen Ballette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.



Unter den, von der Schauspielkunst überhaupt handelnden Werken gehören hieher: L'arte de' Cenni, da Gio. Bonifacio, Vic. 1616. 4. — Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel, Berl. 1785, 1786. 8. 2 Bd. mit Kupf. — S. übrigens die Art. Ballet und Schauspielkunst.

Es 5

Paro-

*) S. Art. Ballet.

P a r o d i e.

(Dichtkunst.)

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

Δειπνα μοι ἐνεπε μουσα πολυτροφα
και μαλα πολλα. —

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

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

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekomen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Wizes. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiel Drestes und Phylades aufführen sehen, wobey die Pogen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeugten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiels immer mehr angefüllt; und gleich

*) Deipnos. L. IV.

a) Bey dem Ἀρων Hom. et Hesiod. und mit dem oben angeführten Gedichte des Maron, u. a. m.

nach dem Stük wurde eine Parodie von demselben vorgefellt, wobey der ganze Schauplatz äußerst lebhaft, und das Händeklatschen oft allgemein wurde.

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

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

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

muß, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel ist. Davon haben wir an dem *Cher d'œuvre d'un Inconnu* ein Beispiel. Aber ohne sie zu so guten Absichten anzuwenden, sie blos zum Lustigmachen brauchen, ist ein höchstverderblicher Mißbrauch. Zum Glück hat der Leichtsinns der Parodie unsern Parnass noch nicht angefeuert, obgleich hier und da sich Spuren dieser Pest gezeigt haben. Und da sich die Anzahl gründlicher Kunstschreiber in Deutschland noch immer vermehret, so ist zu hoffen, daß sie sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruck dem Mißbrauch widersetzen werden, sobald das Einreißn desselben zu befürchten seyn möchte.



Außer der, von H. S. angeführten, von S. Stephanus verfaßten und bey dem *Ayoy* Hom. et Hel. Par. 1575 abgedruckten Abhandlung von den Parodien der Alten, handeln davon überhaupt: J. C. Scaliger (Im 42ten Kap. des 1ten Buches s. Poetik.) — J. S. Kapp (In der Vorrede zu s. Ausgabe des *Yavassor*, Lips. 1722. 8. S. XXXIX und LIII.) — Kav. Quadrio (Im 1ten Bde. S. 176 s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia.) — Cl. Gallier (*Disc. sur l'origine et sur le caractere de la Parodie*, in dem 10ten Bde. der *Mem. de l'Acad. des Inscript.*) — Ungen. (*Disc. à l'occasion d'un disc. de Mr. D. L. M. sur les Parodies*, Par. 1731. 12.) — Domairon (Im 2ten Bde. S. 306 s. *Princ. gen. des belles lettres*, Par. 1785. 12. 2 Bde.) — J. B. Basedow (Im 299 s. s. *Lehrbuches Poet. und Prof. Wohlredenheit*) — J. J. Eschenburg (In s. *Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch.* S. 87. 9. 15 u. f. der ersten Ausg.) — C. F. Klögel (In s. *Gesch. der komischen Litterat.* Bd. 1. S. 349. Bd. 3. S. 351. und des *Groteskes komischen* S. 107.) — Auch finden sich über die griechischen Parodien schreiber noch

Litterat. Notizen in Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2. —

Unter den neuern Dichtern, sind auch in dieser Dichtart die Italiener den übrigen zuvor gegangen. Die *Eneida travestita* des Gio. V. Palli († 1637) erschien Rom. 1615. 12. Auch lassen sich vielleicht noch einige andre Gedichte hieher rechnen; aber, so viel ich weiß, haben sie nie dramatische Gedichte parodirt. — In Frankreich ist die Parodie amüsiger betrieben worden. Scarrons travestirte *Eneide* kam im J. 1648 heraus; und mehrere classische, so wohl als neue, erzählende Dichter haben mit dem Virgil einerley Schicksal gehabt. (S. die Art. *Erzählung und Heldengedicht*.) Am häufigsten aber hat man auf dem Theater davon Gebrauch gemacht. Das erste, parodierte Trauerspiel, war die *Andromache* des Racine, und dieses Stück, welches nicht erst lange nach Scarrons *Aeneide*, wie H. S. sagt, sondern bereits im J. 1667 erschien, obgleich, so viel ich weiß, nicht gespielt worden ist, führt den Titel, *La folle querelle*. Indessen hat der Geschmack darin in neuern Zeiten sehr zugenommen; jedes merkwürdige Stück ist damit verfolgt worden. Die bekanntesten Verf. dieser Parodien sind: M. Ant. Le Grand († 1728) Piet. Fr. Biancolini, Dominique gen. († 1734) J. Ant. Romagnesi († 1742) M. Rene Le Sage († 1747) Louis Fuselier († 1752.) J. Jos. Wade († 1757) Jacq. Vaillu († 1768) Panard († 1769) Alex. Piron († 1773.) Touss. Jasp. Laconnet († 1774) Augu. berre, Fr. Ch. Feutry, u. v. a. m. Auch ist eine Sammlung davon, unter dem Titel: *Parodies du nouv. Theatre Italien, avec les airs*, Par. 1731-1735. 12. 4. 4 Bde. vorhanden. — Von Englischen Parodien, sind mir, außer einigen Travestirungen des Homer und Virgil, keine bekannt. Unter den dramatischen Stücken der Engländer könnte der bekannte Rehearsal hieher gerechnet werden, so wie einige Stücke von Th. Duffet. — In Deutschland ist Virgil, zum Theil Stückweise, wie von Michaelis,

lis,

lis, und ganz, ziemlich glücklich von M. Blumauer, Wien 1783 u. f. 8. 2 Th. so wie von andern mehrere classische Dichter, travestirt worden (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Auch haben wir einige dramatische, nicht glückliche, Parodien der Trspl. der H. Weiße und Gerstenberg, von F. J. Bodmer erhalten. Und in M. Kästners Verm. Schriften Th. 1. S. 194. finden sich Parodien einzelner Verse. —

Partitur.

(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstück, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem besondern System, mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen. Die Partitur wird einem ausgeschriebenen Stück entgegengesetzt, in welchem jede Stimme, bloß zum Gebrauch derer, die sie vorzutragen haben, besonders und allein gesetzt ist. Die Partitur wird so geschrieben, daß von unten auf die Liniensysteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher sie in dem allgemeinen System der Töne stehen. Der Deutlichkeit halber müssen die Stimmen so geschrieben seyn, daß nicht nur ganze Takte, sondern auch die Haupttheile derselben durch alle Stimmen senkrecht auf einander treffen. Wenn das Tonstück so geschrieben ist, so läßt sich darin alles mit einem Blick übersehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von seinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeschriebenen Stück sehr mühsam wäre. Bey der Aufführung des Stücks muß der Capellmeister, Concertmeister, oder wer sonst an seiner Stelle der Aufführung vorsteht, die Partitur vor sich haben, damit er sogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und so viel möglich dem weitern Einreißen desselben zuvorkom-

men könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuosen, die Tonstücke zum Aufführen besitzen, müssen sie ausgeschrieben; Tonsetzer aber, die sie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Passacaille.

(Musik; Tanz.)

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

Passagen.

(Musik.)

Vom italiänischen Passo und Passagio: sind Zierrathen der Melodien, da auf einer Sylbe des Gesanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorstellt, durch sogenannte Diminution, oder Verkleinerung, in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müssen alle Töne der Passage die Stelle eines einzigen vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehrern Passagen über eine Sylbe.

Die Passagen werden entweder von dem Tonsetzer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spieler machen

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

Es giebt zweyerley Passagen. Einige sind wirklich vom Geschmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil sie den Ausdruck unterstützen; andere sind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunst zeigen wollen. Diese verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in sofern man das Unschickliche davon vorstellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geschmak beleidigende Sache, Vorstellung thun will. Sie sind Ausschweifungen, wozu die welschen Sänger auch unsre besten Tonsetzer

verleitet haben. Besonders sind die sogenannten Bravourpassagen unehre Auswüchse, die wenigstens in Singesachen nicht sollten geduldet werden, es sey denn etwa zum Spaß in comischen Opern.

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



Bald weint — aus euch der



Schmerz — aus euch der Schmerz

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

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



Singt dem göttlichen Propheten!

die, sonst sehr abgenutzte Passage, hier zu lebhaftern Ausdruck der Bewunderung sehr gut. Nichts ist geschickter, den höchsten Schmerz

auszudrücken, als folgende Passage *):

nel

*) In Grauns Passion.

*) Grauns Oper *Angelica und Medor* aus der Arie: *Gli m'affretta etc.*



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

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



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

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

Was die Passagen, die die Sänger für sich machen, betrifft, sollte jeder Capellmeister sich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürstl. Hannoverischen Capellmeisters Stephani zuweignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeschrieben war, hinzusetzte. Ich weiß wol,

daß diese Leute nicht allemal zu zwingen sind, vornehmlich, da ein so großer Theil ihrer Zuhörer den willkürlichen Passagen so oft Bravo zuruft.

Zum wenigsten sollte der Capellmeister sich solcher Sünden gegen den Geschmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er sie selbst begeht. Die Raserey für die willkürlichen Passagen hat eigentlich das Verderben in die Singemusik eingeführet, worüber gegenwärtig mit so viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonsetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruck der Leidenschaft durch ein ganzes Stück fortzusetzen, begnügt sich damit, daß er etwa eine Melodie in dem schicklichen Ausdruck angefangen hat; hernach schreibt er eine Folge von Passagen hin, durch die der Sänger seine Geschicklichkeit zeigen kann, und die sich gleich gut zu allen Arten der Empfindung schicken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunsttrichter seine Stimme gegen Ausschweifungen erheben, die der wahren Musik so verderblich sind!

Passa-

Passepied.

(Musik; Tanz.)

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

Paste.

(Bildende Künste.)

Der Abdruck eines geschnittenen Steines in Glas. Da schwerlich jemand bessere Kenntniß über diese Materie hat, als der berühmte Lippert, so kann ich nicht besser thun, als den Aufsatz, den er mir schon vor einigen Jahren zu schicken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurücken;

„Die Erfindung ist sehr alt, und vielleicht eben so alt, als die Glasmacherkunst. Die Art und Weise wie die Pasten gemacht werden, ist oft beschrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht stehet in der sogenannten Nürnbergischen

Werkshule; und der Graf Caslus hat in des Mariette Buch: *Traité des pierres gravées*, eine weitläufige Abhandlung darüber gemacht.

Wir sind auch unterschiedene andere Arten von Pasten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verschiedenen Farben verfertigt werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra sigillata sind, die Italiäner nennen sie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch gesprengt grau, wie der sogenannte Federjaspis, (Italiänisch *Jglada*) und welche letztere Sorten ich aus vielen Ursachen für Aegyptisch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptische Gefäße und Bilder vorgekommen, welche sehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht seyn mochten. Ich habe auch einige dieser Bilder so fest als einen weichen Edelstein oder Quarz gefunden; ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus schlechten Gründen, diese Meynung bestreiten wollen. Denn da sich diese Herren wenig um praktische Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, so haben sie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß selbst nicht was für Namen beygelegt; da doch alle den Alten bekannte Edelsteine heut zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, existiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critische Streitigkeiten einlassen werde, weil solche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beitragen, so sehe ich aus der großen Anzahl geschnittener Steine, daß die Alten sehr gerne in Hornstein geschnitten: als nämlich in Carneol, Dnyr, Achat, Chalcedon, Jaspis und Smaragdmutter, als welche erstern fünf Arten allerdinge unter die Hornsteine gehören, und welche sich mit dem Nade sehr wohl schleifen lassen. Ob
nun

nun wol sehr vieles hiervon zu sagen wäre, so wäre es hier eine überflüssige Weitläufigkeit. In obbesagtem Werke des Mariette ist eine sehr schöne Abhandlung von der Steinschneiderkunst enthalten, darin nichts vergessen ist, was dazu gehöret; weil es aber mit den Pasten keine Connection hat, so ist hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genußsamer Kenntniß hiervon, oft alte Pasten, wegen ihres harten Glases für wirkliche Steine angesehen. Ich besitze einige Stücken Glas von der mustivischen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Constantinopel, welche ich von dem Secretair des holländischen Gesandten, als welcher 14 Jahr in Constantinopel gewesen ist, erhalten habe: es sind solche so hart, daß sie an Stahl geschlagen, wie ein andrer Feuerstein, Funken werfen, und man hat einige schleifen lassen, welche in Ringen, von eben so schönem Lustre, als ein orientalischer Topas sind, und so hart habe ich auch einige antike Pasten des Grafen Roszinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun ist mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachsen vorgekommen, welches bey Coburg in der sogenannten kleinen Gerte gemacht wird, worzu ein Flußsand genommen wird, der alsdenn das Glas so hart machet, und welches ich in meinem Ofen, worinnen ich doch Kupferasche brennen kann, nicht so weit zum Sammelzen bringen können, daß ich es mit dem Eisen hernach drücken mögen.

Die Italiäner und Franzosen haben seit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Pasten verfertigt. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg, aus Quedlinburg gebürtig, hat die meisten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Pasten gebracht; daher wir auch so viele

schöne Sachen erhalten haben, welche uns sonst unbekannt geblieben seyn würden. Die italienischen Pasten aber sind meistens von sehr weichem Glase, weil in Italien die Kohlen theuer sind: man kann einige mit dem Messer schaben; sie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man sagt, das Glas bekommt den Schmergel; sie machen aber auch die meisten aus mustivischem Glase, welches ein leichtflüssiges Bleiglas, und von besse- rer Dauer ist. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; sie lagen bey mir auf dem Tische; da die Sonne darauf schien, und sie warm wurden, sprangen zwey davon in viele Stücke, weil das Glas aus vieler Potasche gemacht war.

Von allen diesen Glaskünsten könnte der vortreffliche Herr Margrave in Berlin den besten Unterricht geben, der in allen Glaskünsten große Wissenschaft hat, und wovon ich große Proben gesehen. Pasten zu machen, muß man fein geschleimten venetianischen Trippel nehmen, und in eisern Ring den Stein legen, und damit abdrücken, den Stein alsdenn behutsam abnehmen, die Forme wohl trocknen lassen; alsdenn leget man Glas darauf, bringet solche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahley, lästet es weich schmelzen, und drücket es mit einem warmen Eisen; bringt solche in Röhren, und wenn sie erkaltet, hebet man sie von der Form ab, so sind sie fertig. Der Steinschneider muß alsdenn das übergedrückte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus diesen Pasten machet man Ausgüsse, entweder in Schwefel mit Zinber, oder einer andern Erdfarbe vermischt, oder gießet sie in Gyps, oder drücket solche in einen guten Lak ab, wovon der englische der beste ist; alle diese Arten aber haben ihre großen

großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und springet in jählinger Wärme und Kälte sehr leicht; der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man selbige mit andern Dingen vermischen, und zu einem Leige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, so wird der Abdruck nicht scharf; das Siegellat springt, und schwindet leicht, wird auch in der Wärme stumpf, daß also diese Arten jederzeit veränderlich und verderblich sind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegossen, hatte ich solche in einen Schrank geleset, und binnen einem Jahre nicht angesehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in den Kästen davon nichts zu sehen war. Ich nehme endlich das sechste Glas aus meinem Microscopio, und entdeke viele Millionen kleiner Insecten, welche die Ausgüsse so durchgraben hatten, daß sie weich waren, wie Kreide: und so ist mirs mit verschiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Alabaster, Fraueneis, oder Muschelschalen brennen lassen; er ist allezeit diesem Mangel unterworfen gewesen, sogar wenn ich auch Maunwasser darunter gemischet; daß also mit dieser Art, Ausgüsse zu machen, nichts zu thun ist.

Von der Dauer meiner Abdrücke *) verspreche ich mir bis jetzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüssen oder vielmehr Abdrücken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allergeringste davon verändert wird; als worüber ich mit unsäglicher Mühe raffiniert. Ich hätte zwar sehr viele Massen anbringen können, unter andern auch eine chinesische, welche ebenfalls dauerhaft

*) S. Abdrücke I Th. S. 2. f.

Dritter Theil,

ist; allein alle diese Arten haben den Fehler, daß sie schwinden, und würde damit die wahre Größe des Steins vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abginge.

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

Das schon die Alten geschnittene Steine in gefärbtes Glas abdruckten, erhellet aus dem Plinius, Lib. XXXVI. c. 26. und aus dem Seneca, Epist. XC. und Mariette (Traité des pierres gravées, I. S. 93. will sogar, daß sie deren in Glas geschnitten haben. Auch sind von jenen Pasten viele auf uns gekommen. In den neuern Zeiten ist, eben diesem Schriftsteller zu Folge (a. a. D.) ein Manländischer Mahler, Franc. Vicecomite, gegen Ende des 1sten Jahrhunderts, einer der ersten gewesen, welche Glaspasten verfertigt. Von dem Matthäus (De rerum inventoribus S. 38) wird sie aber einem gewissen Angel. Barroellus zugeschrieben. Allein Alb. Neri und Kunkel brachten sie, durch die Kunst, dem Glase die Farben der Edelgesteine zu geben, unstreitig zu einer höhern Vollkommenheit, und von dem erstern schreibt sich auch wohl der Name PASTE selbst, in dieser Bedeutung,

Et

ber,

her, als mit welchem er sowohl den Zieg, oder die verschiedenen Massen, die er aus Metallen und allerhand Mineralien zusammenschmolz, um dem Glase die Farbe der Edelgesteine zu geben, als auch das gefärbte Glas selbst, in seinem bekannten Werke belegt. Hieraus veranlaßte der Herzog von Orleans den Hrn. Homberg, die geschnittenen Edelsteine in ähnlich gefärbtem Glase, auf das genaueste, sowohl in Ansehung der Vorstellung, als der Farbe, abzudrucken, und Stosch (in den Gemm. antig.) giebt seinen Pasten das Zeugniß, daß sie den alten Pasten in allem, nur nicht in der Härte, gleichkommen. Und in neuern Zeiten hat H. Reiffstein in Rom glückliche Versuche gemacht, dergleichen in zwey und mehr Farben zu verfertigen (S. Winkelmanns Anmerk. zu s. Geschichte der Kunst, S. 9 und J. G. Meusels Miscell. Heft 18. S. 325.) Doch man hat sich auch nicht bloß begnügt, Glaspasten zu machen; man hat auch in Schwefel, Stegellack, Gyps, künstliche Steine und allerhand Arten von zubereiteter Erde (als in eine Talkerde, von Hrn. Pippert; in eine schwarze Erde, von Hrn. Tassie in England) Abdrücke und ganze Sammlungen zum Verkaufe gemacht. Die wichtigsten derselben sind die, von Christn. Dehn in neuern Zeiten, zu Rom, in rothen und schwarzen Schwefel gemachten; ein Verzeichniß ist mir nicht davon bekannt; in einem Briefe von Winkelmann, besinne ich mich aber geleien zu haben, daß die Anzahl der abgedruckten Steine sich nicht über 1200 beläuft. — Catalogue des pâtes de souffre tirées des pierres gravées par les plus fameux Artistes de l'antiquité, tant Gr. que Rom. qui se vendent chez Mr. Görzinger, à Anspac. 8. (besteht aus 600 Stück.) — Auf künstlichen Steinen: Mad. Feloy hat eine dergleichen Sammlung von 1500 Stück geliefert (S. Bibl. der sch. Wissenschaften, Bd. 6. S. 404.) — In weißer Erde, von Hrn. Pippert (Dactyl. Lippertianae Chilias I. a Ioa. Frid. Christio, Lips. 1755. 4.

Chil. II. ebend. 1756. 4. Chil. III. a C. G. Heyne, ebend. 1763. Eine Auswahl aus diesen drey Tausenden, von zwey Tausend, mit einem deutschen Verzeichniß und Erklärungen, Leipz. 1767. 4. Ein Supplement dazu von 1049 Abgüssen, L. 1776. 4.) — In englischer schwarzer Erde: A Catalogue of Cameos, Intaglio's, Medals etc. of Jos. Wedgwood, Lond. 1773. 12. verm. und mit einem französischen Titel, ebend. 1788 und 1790. 8. — Account of the present Arrangement of Mr. J. Tassie's Collection of pastes and impressions, from ancient and modern Gems . . . by R. E. Raspe, Lond. 1787. 8. Und unter dem Titel: A descript. Catal. of a general Collect. of ancient and modern Gems . . . cast in coloured pastes, white enamel and sulphur by J. Tassie, arranged and described by R. F. Raspe, and illustr. with Copperplates, to which is prefixed an introduction on the various uses of this collection, the origin of the art of engraving on hard stones, and the progress of pastes, Lond. 1791. 4. 2 Bde. mit 58 Kupf. (Die Zahl derselben beläuft sich jetzt auf 15000.) — Eine andre Dactyl. von 1200 Stück geschnittenen Steinen, nebst einer Menge abgedruckter Medaillen werden bey Kestler in Nürnberg, und Ross in Leipzig verkauft. (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 25. S. 141.) — Noch eine von 150 Stück ist bey Ross in Leipzig zu haben. — Noch eine andre bey F. K. Eöhr in Mainz (S. L. Merk. August 1786.) — Eine dergleichen von J. G. Vödinget (S. Catal. des pâtes de souffre, tirées des pierres gravées par les plus fameux artistes de l'Antiquité, qui se vendent chez Mr. Goerzinger . . . Ansp. fol.) —

Anweisungen Abdrücke, oder Pasten aller Art zu machen: Manière de copier sur le verre les pierres gravées, par Guil. Homberg, in den Mem. de l'Acad. Royale des Sciences, An. 1712. — In der Vorrede von

von des Vettori Tractat, De septem Dormientibus, R. 1741 soll sich eine Anweisung, wie Glaspasten zu machen sind, nebst einem Verzeichnisse von Künstlern darin finden. — Des pierres gravées factices, et de la manière de les faire; Observations sur les diverses manières de tirer des empreintes . . . in dem Traité des pierres gr. par P. J. Mariette, Par. 1750. fol. Bd. 1. S. 209 u. f. — Hr. Raspe, in den Anmerkungen über Hrn. Klogens Schrift vom Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine, Cassel 1768. 8. hat die Manier, wie er sich Abdrücke gemacht, angezeigt. — Die Kunst . . . Abdrücke, und Abgüsse von Gyps, von Glas und rothem Schwefel zu machen, im Dressrio, von den drey Künsten der Zeichnung, Wien 1774. 8. Th. 2. N. LXXI. LXXIII. S. 438 u. f. — Im deutschen Merkur (März 1776) findet sich eine Nachricht von der Kunst, Glaspasten zu verfertigen. —

Wegen der, von der Glasmacherkunst handelnden Werke s. den Artik. Glasmalerey; und übrigens den Art. Geschnittene Steine.

P a s t e l.

(Mahlerey.)

In Pastel mahlen (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarbe mahlen) heißt, mit trocknen, in kleine Stäbe (Pastels) geformten freydenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen hält das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Pensel. Die Pastelfarben werden eben so, wie die Kreiskohle geführt; aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemälde ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der mei-

stentheils Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemälde, die ohne den Glanz der Gemälde in Oelfarben und ohne die Feinheit der Miniaturgemälde, eben so schön als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgestrichen sind, so müssen die Gemälde hinter Glas gesetzt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlangt, und von dem bekannten Laurant, und von dem bekannten Laurent, sonst auch le peintre Turc genannt, habe ich sehr schöne Portraite gesehen. La Tour, und noch ein anderer Mahler Laurior, haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimniß erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemälde so halten zu machen, daß sie sich nicht auswischen. Ihre Art zu verfahren ist, so viel ich weiß, nicht bekannt.

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

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedienet, werden auf folgende Weise gemacht: Man reißet die Farben trocken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worin sehr wenig Gummi aufgelöst ist, an. Die Farben werden mit Bleiweiß, oder auch mit Kreide, oder Talkgyps versetzt, wodurch man die verschiedenen hellen Tinten erlanget.

langet. Diese angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beste Zubereitung der Pastelfarben ist doch ein Geheimniß. Herr Stapan, von Geburt ein Basler, der sich in Lausanne aufhält, wird schon längstens für den besten Zubereiter dieser Farben gehalten.



Practische Anweisung zur Pastelmaherey, von G. Christ. Sünther, Nürnberg. 1762. 4. 1792. 4. — Auch handelt davon ein, bey dem *Traité de la Peint. en Miniature* (Haye 1708. 12. S. 149 u. f.) abgedruckter *Traité* in 20 ss. wober zu gleicher Zeit eine Anweisung zur Verfertigung von Pastellen befindlich ist. — Das 12te Kap. in des de Piles *Elements de peinture pratique* (S. 281. 8. Amst. 1766. 12.) — *Elements of Painting with Crayons*, by J. Ruffel, Lond. 1772. 4. — *Traité de la Peint. en Pastel, du secret d'en composer les crayons et des moyens de les fixer, avec l'indication d'un grand nombre de substances, propres à la peint. de l'huile p. Mr. P. R. de C.* . . . Par. 1789. 12. — In dem *Journ. Etranger. Févr. 1757.* findet sich ein Aufsatz: *Sur l'Art de peindre en pastel à la Cire.* — — L. Bonnet, ein bekannter französischer Kupferstecher, benannte eine neue Manier in der Kupferstecherey, Pastel en gravure, und ließ einen Aufsatz, *Le Pastel en gravure . . . composé de huit épreuves qui indiquent les differens degrés,* 1769. 8. drucken. (S. den Art. *Kupferstecherey.*) — Hr. Lauriot besaß ein Mittel, das Pastel feste zu machen, worüber sich in der *Bibl. der schönen Wissensch.* Bd. 11. S. 354. und in *J. G. Meusels Miscell.* Hest 9. S. 178 Nachrichten finden. — Ein anderes Mittel, das Pastel feste zu machen ist, in der *Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften*, Bd. 10. S. 181. angezeigt. —

— Die berühmtesten Künstler hat S. Sulzer in dem Artikel bereits genannt. — Zu ihnen gehöret noch der Engländer Ruffel. — —

P a s t o r a l.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Luststück, das mit der Musette, die wir beschrieben haben, übereinkommt. Es ist von zwey Zeiten, aber die Bewegung ist gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Pastorale von 6 Takt, die völlig mit der Musette übereinkommen.

Man giebt diesen Namen auch andern Luststücken, die den muntern, aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengesänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfacht ver einigen.

Pastorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt ist eine galante und angenehme, mit Festlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben *). Der Tonsetzer aber muß sich einer großen Einfacht, und eines naiven unschuldigen Ausdrucks befleißigen. Sie kommen doch nicht sehr ofte vor, und es ist vielleicht auch leichter, einen Tonsetzer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der sich in dem Pastoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünschen, daß sie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfacht der Musik nicht nach und nach ganz von der lyrischen Schaubühne verdrängt werde.

Pachos;

*) S. Hirtengedicht.

Pathos; Pathetisch.

(Schöne Künste.)

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

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finsternen Leidenschaften erfüllen. Doch scheint es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in sofern wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstots Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem Pathetischen zu zählen. Die Griechen setzen zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensatz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das bloß sanft und angenehme Leidenschaftliche noch unter das Ethos zu

rechnen. Longin sagt ausdrücklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen *).

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

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der Sterbechor sehr pathetisch; und man sagt, daß auch in der Alceste des N. Glucks viel Pathos sey. Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachlässiget, und man sieht nicht sehr selten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten, in der Ausführung aber bloß ungerieimt sind. Unter allen bekannten Tanzmelodien ist auch wirklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetischen hätte. In Gemälden hat das Pathetische in der Historie, auch in der hohen Landschaft statt. Aber es erfordert einen großen Meister. Raphael, Hannib. Carache und Poussin sind darin die besten.

Es scheint, daß das Pathetische die Nahrung großer Seelen sey.
Kunst.

St 3

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

*) Παθος δε ἕψος μετεχει τοσούτους ἐπισοὺν ἡθὸς ἡδονῆς. C. XXIX.

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

Auch muß man sich vor dem Wahn hüten, daß bloß äußerliche fürchterliche Veranstaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entschliessungen der Personen liegen, und beym Schauspiel auf eine mäßige, bescheidene Weise durch das Menschliche unterstützt werden. In Lessings *Emilia Galotti* ist viel Pathetisches, ohne schweres Wortgepränge, und ohne viel schwarze, fürchterliche Veranstaltungen für das Auge.

Das Pathetische bekommt seinen Werth von der Stärke und der Dauer solcher Eindrücke, die sich auf die wichtigsten Angelegenheiten des

Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenschaften und gemeines Interesse pathetisch zu behandeln, würde mehr ins Comische, als ins Ernsthafte fallen: also hat es nur da statt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glückseligkeit einer Hauptperson, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist. Indem es also die wichtigsten Kräfte der Seele reizet, und sie an großen Gegenständen in Wirkksamkeit setzet, wird das Herz dadurch gestärkt, und sein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Absicht auf den Flor der schönen Künste sich mit andern in den Streit um den Vorzug einlassen, bis sie beträchtliche Werke von pathetischem Inhalt aufzuweisen hat.



Von dem Pathos handeln, unter mehreren, *Udeno Nisseli*, in dem 36ten, 37ten, 39ten, 40 und 41ten s. *Proginnasim. poet. des 2ten Bds.* — *Abt Aubignac*, im 6ten Kap. des 4ten Buches s. *Pratique du Theatre*, S. 298 der *Amsterd. Ausg. v. 1715.* (*Des disc. pathetiques ou des passions ou mouvemens d'esprit.*) — *Clement*, im 7ten Kap. s. *Schrift de la Tragedie*, Th. 1. S. 173. (*Du Pathet. de situation*; aber vorzüglich nur in Beziehung auf die *Voltaireischen Trauerspiele.*) — *J. Kiedel*, im XV Abschn. s. *Theorie*, S. 257 der ersten Ausg. (aber in dem weitesten Umfange des Wortes.) — *J. C. Adelung*, im 2ten Bde. s. *Wertes Ueber den deutschen Einf.*, S. 150, der 3ten Aufl. Von dem pathetischen Style. — *C. Meiners*, im 8ten Kap. S. 35 s. *Grundrisses der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch.* Vom Pathos oder Ausdruck der Leidenschaften in Sprache, Ton, und Rhythmus. —

* Pause.

P a u s e .

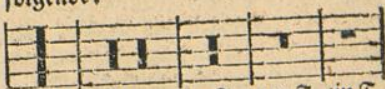
(Musik.)

Bedeutet eine Ruhe, das ist, ein kürzeres oder längeres Stillschweigen, das während Aufführung des Constücks an einigen Stellen zu beobachten ist. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder stetigen Fluß der Stimme fort geht, so wenig kann dieses im Gesange geschehen. Sowol die Nothwendigkeit Althem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdrucks erfordert unumgänglich verschiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruhestellen. Die Zeichen, wodurch diese Ruhestellen in der Musik angedeutet werden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrückt wird, werden Pausen genennet.

Der doppelte Ursprung der Pause muß den Consekern leiten, sie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu bestimmen. Nämlich in Singestücken muß er erstlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und also die Pausen dahin setzen, wo der Athem natürlicher Weise ausgehen muß; zweytens aber muß er vornehmlich auf den Ausdruck und Nachdruck der Rede sehen. Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß sie auch im Gesange angebracht werden. Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten; aber die Pausen müssen sich nothwendig darnach richten. Denn wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus ist, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerksamkeit schnell auf etwas neues zu führen, so übel wäre es auch mitten in dem Zusammenhang, ehe ein Gedanke aus ist, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pause anzubringen. Ihr Ort und ihre

Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinstimmen. Die Pausen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Consekern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Oft wird durch eine wol angebrachte Pause die Aufmerksamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerstreuung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich sind die Pausen auch nöthig, um das Stillschweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Instrumente, wo sie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Still muß nicht immer von denselben Instrumenten begleitet werden, und oft wird sogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieses giebt Mannichfaltigkeit. In solchen Fällen sind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillschweigens vorschreiben. Deswegen müssen sowol ganze Takte, als jeder einzelne Takttheil, des Schweigens durch besondere Zeichen ausgedrückt werden. Sie sind aber folgende:



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

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

P e n s e l .

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verstand das Instrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemäldes aufträgt und daselbst bearbeitet. Die Pinsel sind von verschiedener Größe und Gestalt. Die größten sind von Borsten und stumpf, die kleinsten von feinen

Haaren und spitzig. Da jedem mit-
telmäßigen Mahler alle Arten der
Pensel und die Kennzeichen ihrer
Güte bekannt, so wäre es über-
flüssig, hierüber sich umständlich
auszulassen *).

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



(*) Die Erfindung des eigentlichen Pensels wird dem athenienschischen Mahler Apollodorus (um J. 3596. d. W.) zugeschrieben. — Von der Führung des Pinsels handelt das 1te Kap. des 1ten Buches von Laitresse großem Mahlerbuche. — Im 8ten Kap. der Elemens de Peint. par. des de Piles S. 62 u. f. der Ausg. von 1766, welches de l'atelier du Peintre handelt, kommt Manches, die Behandlung des Pensels betreffend, vor. — Ueber die Leichtigkeit des Pensels, eine Abhandl. von einem franz. Mahler wird in der Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 4. S. 831 angeführt. — Von den Vortheilen des Pinsels; und vom Gratösen oder Anmuthigen, vom Naissen und Reizenden des Pinsels, handelt das 9te und 14te Kap. im 1ten Th. von Höremons Natur und Kunst in Gemälden, S. 89 u. 150. —

Pentameter.

(Poesie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte seinen Einschnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe

*) G. Perazzy DiG. de peint. Art. Pin.
occu.

anfängt, und sich eben so, wie die erste endiget.

Nil mihi rescribas, | attamen ipse
veni.

Daurend Verlangen, und ach | keine
Geliebte dazu.

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

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

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

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

P e r i o d e.

(Redende Künste.)

Die Periode ist eine Rede, oder wenn man will, ein für sich bestimmter und verständlicher Satz, der aus mehr andern

*) G. Elegie.

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

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

Zuerst kommt die Natur und die grammatische oder mechanische Beschaffenheit der Periode in Betrachtung: nämlich die Art, wie die einzelnen Sätze verbunden sind; ihre Menge; und die einfache, oder zusammengesetzte Form der Periode. Die Verbindung einzelner Sätze kann auf vielerley Weise geschehen: durch bloßes Nebeneinandersetzen, als: er liebt sie, er verehrt sie, er betet sie an; — durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahren. — Dieses ist die schwächste Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder

*) Spaldings Bestimmung des Menschen.

einzelne Satz schon für sich verständlich ist.

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

Aus solchen Verbindungen einzelner Sätze werden also ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwischengesetzte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, einen solchen Zwischensatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwischensätze schaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne

ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutsche Sprache leidet nicht immer, daß solche Zwischensätze mit dem übrigen in eine notwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieses in dem angeführten Falle geschehen können, wenn in dem Satz anstatt des Artikels der große Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateinischen Sprache sagte: *Ille Univerſi auctor — qui*. Aber das Wort jener hat nicht allemal diese notwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelnen Sätzen bestehen; sie ist aber in Ansehung der Länge aus einer doppelten Ursach eingeschränkt. Erstlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode eben deswegen, weil sie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clausel, das ist, in solcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht versteht, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beschaffenheit der Periode durchaus steigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechselnd seyn *). Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgesetzt werden, und daher hat die steigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überschreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der größte Meister in der Kunst der Perioden, schränkt ihre größte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein **). Zweytens schränkt auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da sie nur einen einzigen Hauptgedanken

begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erst am Ende vollständig wird, so muß man nothwendig jeden einzelnen Satz so unbestimmt, wie er ist, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele sich zu einer einzigen Vorstellung vereiniget.

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

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

Hier muß man zuerst ihre Wirkung vor Augen haben, die überhaupt darin besteht, daß dadurch viele Vorstellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine desto größere oder schnellere Wirkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Festsetzung eines Urtheils zum Zweck. Im ersten Fall ist sie ein wirkliches Gemälde, darin alles auf eine einzige Hauptvorstellung übereinstimmt, wo alles so gezeichnet, so colorirt und so angeordnet seyn muß, wie der lebhafteste Eindruck des Ganzen

*) S. Vortrag.

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

es erfordert. In dem andern Fall aber ist sie ein Vernunftschluß, darin jedes Einzelne auf die Gewißheit und unumstößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie sogar unentbehrlich die Perioden zu beyden Absichten seyen, wird sich durch Beispiele besser, als durch allgemeine Beschreibungen zeigen lassen.

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

das Beylager so, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer selbst, dessen Sprache sich zu langen Perioden besser, als die deutsche schicket, die Sache erzählen lassen. Rex Chalcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis Chalcidienfis Cleoptolemi filiae, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipse rogando fatigasset, invitum se gravioris fortunae conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

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

Diese Wirkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde sehr schwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu sechs oder acht Mann

sich

*) Hist. L. XXXVI. c. II.

sich vorbeÿ ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batallions und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

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

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreuung der Aufmerksamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzelner Vorstellungen wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen besteht: so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieses zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten *).

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

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey, daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergötze, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in sofern statt haben, als sie ohne Bemühung und Suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. Sobald die Sprache zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, bieten sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhangend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstellung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu sprechen, wäre eben so viel, als jede gemeine alltägliche Verriichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jedermann fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, das sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter, dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geschieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht

zur
durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

zur Anzeit in diese Schreibart ver-
falle, die auf der Schaubühne größ-
tentheils höchst unnatürlich ist. Es
ist ohnedem ein den deutschen drama-
tischen Dichtern nur zu gewöhnlicher
Fehler, daß sie zu oft ins Periodirte
fallen.

Man fühlet, ohne langes Unter-
suchen, wo die periodirte Schreibart
statt hat, und wo sie unschicklich
wäre. Die Periode hat allemal et-
was veranstaltetes, und förmlich
abgepaßtes, das sich da, wo es
darum zu thun ist, kurz und gut,
ohne Feyerlichkeit und Parade seine
Gedanken vorzubringen, nicht schicket.
Hingegen bey feyerlichen Reden; in
dem ernsthaften dogmatischen Vor-
trag; in der Geschichte; in der
epischen und andern veranstal-
ten Erzählungen, kann ohne perio-
dirten Vortrag wenig ausgerichtet
werden.

Freylich darf auch da eben nicht
alles periodirt seyn; denn nicht alles
ist gleich wichtig. An einigen Stel-
len periodirt man der Kürze halber,
und um dem Vortrag das Langwei-
lige und Eintönige, das er sonst
haben würde, zu benehmen. Aber
die wichtigsten Gelegenheiten dazu
sind die Stellen, wo es darum zu
thun ist, die Phantastie, den Ver-
stand oder das Herz durch mancher-
ley Vorstellungen kräftig anzugrei-
fen. Da muß man suchen den ein-
zelen zum Zweck dienenden Vorstel-
lungen, durch Vereinigung in eine
einzige, größere Kraft und schnellere
Wärtung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunst,
gut zu periodiren, einer der schwere-
sten Theile der Beredsamkeit sey.
Alles übrige kann durch natürliche
Gaben, ohne hartnätiges Studiren
eher als dieses erhalten werden.
Dazu aber wird Arbeit, Fleiß, viel
Ueberlegung und eine große Stärke
in der Sprache erfodert. Es schei-
net nicht möglich, hierüber einen

methodischen Unterricht zu geben.
Das Beste, was man zu Bildung
der Redner in diesem Stücke thun
könnte, wäre, ihnen eine nach dem
verschiedenen Charakter des Inhalts
wolgeordnete Sammlung der besten
Perioden vorzulegen, und den Werth
einer jeden durch gründliche Zer-
gliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Absicht
gemäß, verschiedene innere und äu-
ßere Eigenschaften haben. Zu den
inneren rechnen wir die gute Wahl
jedes einzelnen Satzes, und jedes
Umstandes; die genaue Verbindung
der Sätze, sowol zur Klarheit, als
zur Kraft des Ganzen, und endlich
den pathetischen, zärtlichen, froh-
lichen, oder überhaupt den Ton,
der nach Beschaffenheit der Sache
gestimmt sey. Zu den äußern Ei-
genschaften rechnen wir den Wol-
klang, und Numerus, und die
Leichtigkeit der Aussprache. Dies-
ses wäre bey jeder einzelnen Periode
zu beobachten. In der ganzen Rede
aber muß nothwendig auf eine ge-
fällige Abwechslung und Mannich-
faltigkeit der Perioden gesehen wer-
den. Weil die Perioden von Seiten
des Zuhörers einige Anstrengung der
Aufmerksamkeit erfodern: so muß
der Redner hier und da leicht, oder
ganz unperiodisch seyn. Die Pe-
rioden selbst müssen bald kürzer,
bald länger, bald einförmig, bald
vielförmig seyn, damit in die ganze
Rede gefällige Mannichfaltigkeit
komme, die Aufmerksamkeit aber
ohne Ermüdung hinlänglich unter-
halten werde.

Es ist zu wünschen, daß diese
wichtige Materie von einem unser
Kunstrichter mit erforderlichem Fleiße
in einer besondern Schrift umständ-
lich ausgeführt werde.



Von der Periode überhaupt, handeln,
besonders: Ioa. Sturmii, De Periodis,
Libel.

Libellus, Argent. 1550. 8. Ien. 1734. 8. — Val. Erythraei . . . de Periodis Lib. IV. bey f. Schrift, De Grammatic. Figur. Argent. 1561. 8. — Iac. Gorscii Libri duo, De Periodis et num. orator. Crac. 1558. 8. — Dan. Hartnaccii Proli. orator. de Periodo ejusque praecipuis affectionibus, Slesv. 1701. 8. — Phil. Christn. Grafs Abhandlung der Lehre von den Perrioden, Augsb. 1765. 8. — —

Uebriqens ist diese Materie in den mehresten Anweisungen zur Redekunst behandelt, als von dem Aristoteles in dem 9ten Kap. des 2ten Buches seiner Rhetorik. — Demetrius Phaler. in f. Werke, De Elocutione S. 1. N. 1 — 34. (Ed. Gal.) — Cicero, in dem Orator 64. (Op. Ed. Ern. T. 1. S. 650.) — Quintilian Lib. IX. IV. 124. (S. 481. Ed. Gesn.) — Und unter den Neuern, unter andern, von Condillac, im 2ten Th. seines Unterrichtes aller Wissenschaften, deutsch Bern 1777. 8. Buch 3. S. 388 u. f. — Von Waller, im 2ten Abschn. des 3ten Kap. von dem 5ten Buche f. Princ. pour la lecture des Orat. Tome 3. S. 249. — Von Home, im 18ten Kap. f. bekannten Elements of Crit. Bd. 2. S. 279, 282. u. m. d. deutschen Uebers. 3te Aufl. — Von Campbell, in seiner Philosophy of Rhet. Vol. 2. S. 339. — Von Priestley, in seinen Lectures, S. 296. d. d. Uebers. — Blair, in seinen Lectures, XI-XIII. Bd. 1. S. 204 u. f. — Von F. C. Adelung, im 1ten Bde. f. Wertes Ueber den deutschen Stolz, S. 248 u. f. der 2ten Aufl. — Von A. Schott, im 1ten Th. f. Theorie der sch. Wissensch. S. 214 u. f. — u. v. a. m. —

P e r s p e k t i v.

(Zeichnende Künste.)

Wie in der Mahleren die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den

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

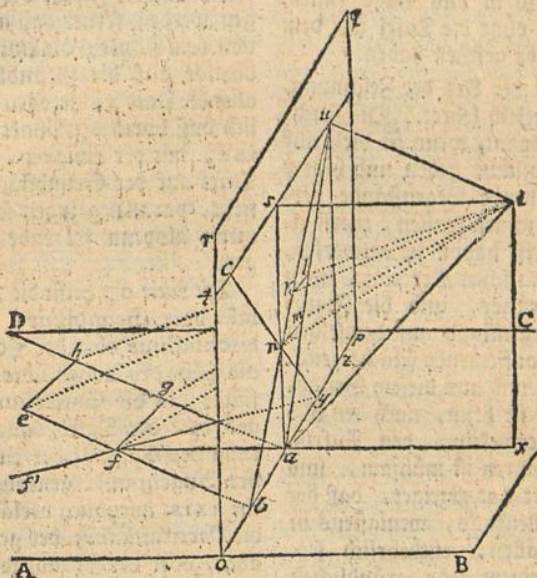
Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähltes diese Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu bestimmen wissen, damit er in jedem Falle richtig zeichne; und dazu hat er eine besondere Wissenschaft nöthig, die man die Perspektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet; so kann er diese Wissenschaft nicht

nicht

nicht wol missen. Denn es ist eine sehr unsichere Sache um das Augenmaass, das durch die Einbildung gar oft verfälscht wird. Obgleich, zum Beyspiel, wenn wir einen Menschen vor uns stehen sehen, die Hand, die unserm Auge am nächsten liegt, größer scheineth, als die andere, die weiter weg ist, so bemerkt das Auge des Malers dieses nicht allemal klar genug; und wenn er die Perspektiv dabey vergißt, so wird er durch die Einbildung immer mehr verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Also ist die Kenntniß der Perspektiv in

jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar vielen Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stük aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagschatten gewiß schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfähet.

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



Man stelle sich vor, ABCD sey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf diesem Boden, oder diese Grundfläche, sey eine Figur $e f g h$ gezeichnet, welche von einem in i stehenden Auge gesehen wird. Ferner bilde man sich ein, $o p q r$ sey eine Tafel, welche perpendicular sowohl auf der Grundfläche, als auf der Linie si , nach welcher das Auge hinsieht, steht. Endlich stelle man sich

vor, daß von den vier Eckpunkten e, f, g, h , des auf dem Boden gezeichneten Vierecks die geraden Linien ei, fi, gi, hi , gezogen werden, daß diese in den Punkten k, l, m, n , durch die Tafel gehen, und daß endlich die Linien kl, lm, mn, nk , auf der Tafel sichtbar gezogen werden, so wird man sehr leicht begreifen, daß die Figur $aklm$ gerade so in das Auge falle, als die Figur $e f g h$ in dasselbe

dasselbe

dasselbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen ist für diese Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur $nklm$ die richtige perspektivische Zeichnung des Vierecks $efgh$.

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

Dieses ist die Art der Zeichnung, die die Perspektiv lehret. Die Zeichner sind gewohnt, wenn sie viele auf einer Grundfläche neben und hinter einander stehende Gegenstände perspektivisch zeichnen wollen, zuerst einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenstand auf demselben durch seine aufstehende Fläche zeichnet, enthält; und aus diesem Grundriß zeichnen sie denn, nach den Regeln der Perspektiv, den Aufriß. Dieses Verfahren ist mühsam, und Herr Lambert hat gezeigt, daß der Grundriß allenfalls, wenigstens in sehr viel Fällen, entbehrlich sey. Er hat in einem sehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perspektiv herausgekommen ^{*)}, sehr sinnreiche, dabey doch leichte Regeln für diese perspektivische Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perspektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

^{*)} Zürich 1752. 8.

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

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

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

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

Hiebey kommt es also auf zwey Hauptpunkte an: erstlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perspektivischen Lage gezogen werde; und

und zweitens, daß sie ihre wahre perspektivische Größe habe.

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

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

Dieser Punkt ist auch leicht zu finden; denn so weit die Linie ha auf der Grundfläche von der Linie xa abweicht, so weit muß auch der Strahl aus ihrem äußersten Punkt, auf der obern Horizontalfläche von der Linie is abweichen. Wenn man also die Linie iu so ziehet, daß der Winkel siu dem Abweichungswinkel gag gleich ist; so ist u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerste Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie agh gesehen wird. Ziehet man nun die Linie ua auf der

Dritter Theil.

Tafel, so ist diese das Bild, oder die perspektivische Zeichnung der ganzen Linie agh , bis ins Unendliche fortgesetzt. Hieraus ist klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie op stoßen würde, bis ins Unendliche fortgesetzt auf der Tafel zu zeichnen sey. Man siehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier fg und eh , ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie op parallel laufen müsse.

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

II. Nun kommt es noch auf die Bestimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man setze, daß die perspektivische Größe der Linie ek auf der Tafel zu zeichnen sey. Da sie durch die Lage der beyden Punkte k und e bestimmt wird, so kommt es blos darauf an, daß die perspektivische Lage dieser Punkte gefunden werde. Geſetzt also, man wolle die eigentliche Lage n des Punkts k finden. Diese wird auf der Grundfläche durch das Zusammenstoßen zweyer Linien b und a bestimmt. Man darf also, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien fb und fa bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert setzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das

Uu

Bild

Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, so wird der Punkt, wo sie sich durchschneiden, die perspektivische Lage des Punkts seyn. So wird hier der Punkt n , der den Punkt k auf der Grundfläche vorstellt, durch die Stelle bestimmt, in welcher sich die Linien bu und asC die Bilder der Linien be und af durchschneiden. Hieraus läßt sich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als ekf perspektivisch gezeichnet werde. Man verlängert fk nach y und ek nach b ; zeichnet ihre Bilder yc und bu , so ist der Winkel cnu die perspektivische Zeichnung des Winkels ekf .

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

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

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

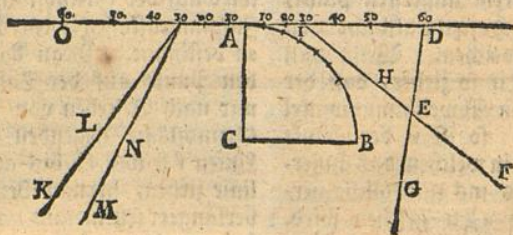
3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont stehen könne, folglich in der Tafel nichts über den Horizont kommen könne, als was in die Höhe steht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallel-

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

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

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



Man

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

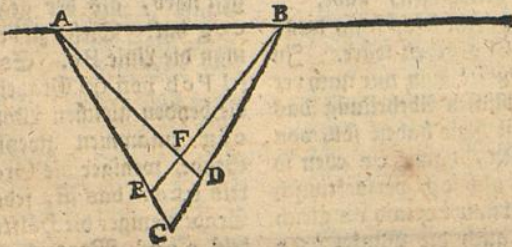
Nun soll man auf irgend eine in der Zeichnung stehende Linie DE einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieses wird auf das leichteste also geschehen. Man verlängere, wenn es nöthig ist, die Linie DE bis an den Horizont OD. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus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

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

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

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

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

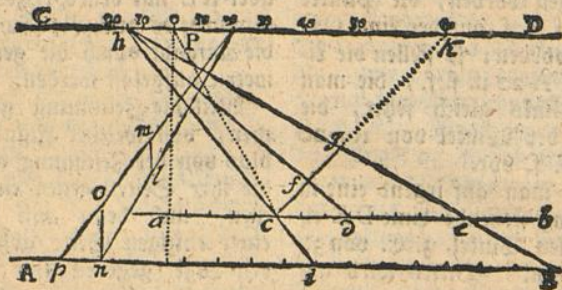


H u 2

AB

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

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



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

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel d c f gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf a b befindlichen Abtheilung das Maas, das die Linie haben soll, von c nach e tragen, damit c e eben so groß würde, als c g perspektivisch seyn soll: weil nun c g und c e gleich sind, so sind auch die Winkel c g e

und c e g gleich, und aus dem Winkel g c e bekannt. Wir wollen setzen, dieser sey 30 Grade: so ist, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie e h, wie vorher gelehrt worden, so daß der Winkel c e h von 75 Graden werde, so wird sie die Linie c g so abschneiden, daß sie perspektivisch so groß ist, als c e wirklich ist.

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

Ph halb so viel Grade haben müsse, als der Winkel gce .

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

Die gegebene Linie sey cg . Man verlängere sie bis an die Horizontallinie CD , wo sie den 60 Grad durchschneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel bcg 30 Grade sey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade, von P nach h , und ziehe aus dem Punkte h durch g und c die Linien hge und hc (oder wenn der Maaßstab nur auf AB ist, hgB und hcI): so ist ce , oder iB , das Maaß der Linie cg .

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perspektivischer Größe abschneiden. Wenn man von der Linie ck ein Stück cg von beliebiger Länge abschneiden wollte, so müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träße sie wie hier in den 60 Grad, so sähe man daraus, daß ihre Abweichung bcg 30 Grade sey. Wenn man also die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus herstellich die Linie hci zöge, so dürfte man nur von c oder i , nach e oder B , so viel Fuß und Zoll auf dem Maaßstab abzeichnen, als die Linie cg haben soll, und dann aus h durch e oder B die Linie heB ziehen, um die Linie cg von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmessung der auf dem Grunde liegenden Linien gesagt wird, kann sehr leicht auch auf die in die Höhe stehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkte der Linie nl eine in die Höhe stehende Linie lm von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, so richtet man von dem Punkt n nach dem auf AB verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie no

von besagter Größe auf, und zieht pom so, daß sie mit nl in denselben Punkt des Horizonts trifft; so hat lm die Höhe der Linie no .

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

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umständliche Entwicklung der Lambertischen Methode eingelassen, weil eine bloß mechanische Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn sie ja noch methodisch verfahren, und nicht bloß auf Gerathewol arbeiten, die Perspektiv beobachten, keine hinlängliche

*) Augsburg 1769. 8.

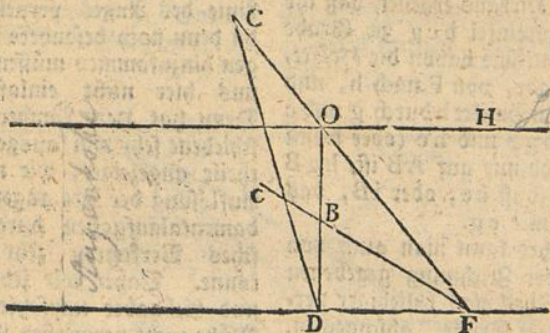
***) Indem ich diesen Artikel der Presse übergebe, erhalte ich eine zweite Ausgabe „der freyen Perspektiv“, die in Zürich bey Drell, Gekner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt ist. Darin sind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über seine Methode, sondern auch verschiedene sehr leichte Methoden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

liche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Diese bekommt man aber, nachdem man sich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte sich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen noch in einem

besondern Beyspiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die sich mit bloß mechanischem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perspektivischen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

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



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

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

Um nun die Anwendung der oben entwickelten Grundfäße zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befind-

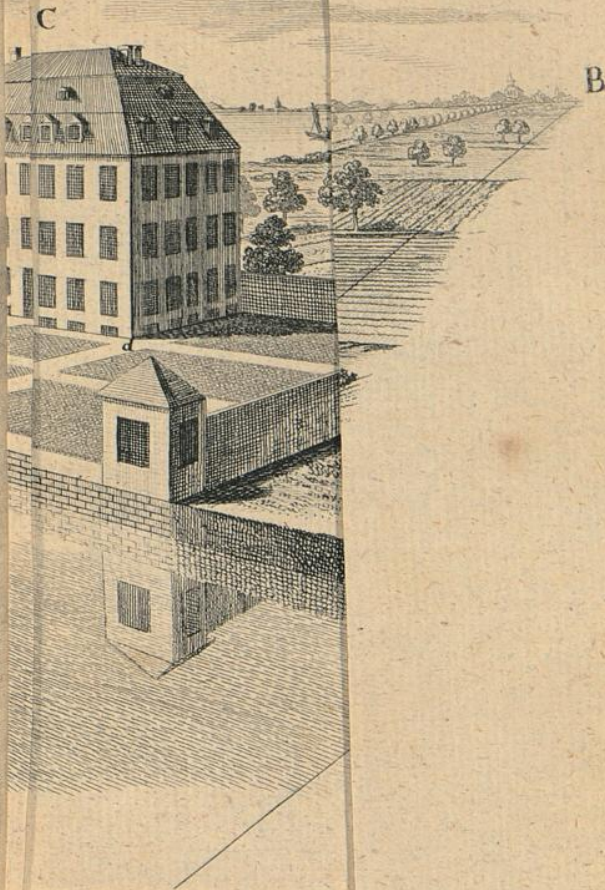
*) S. Lamberts Perspektiv II Th. S. 64.

liche von Herrn Lambert auf mein Ersuchen gefertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor sich.

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

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf diese Weise zu entdecken, so sind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel sind, wenn sie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes selbst parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammenreffen. Darum sucht man in dem

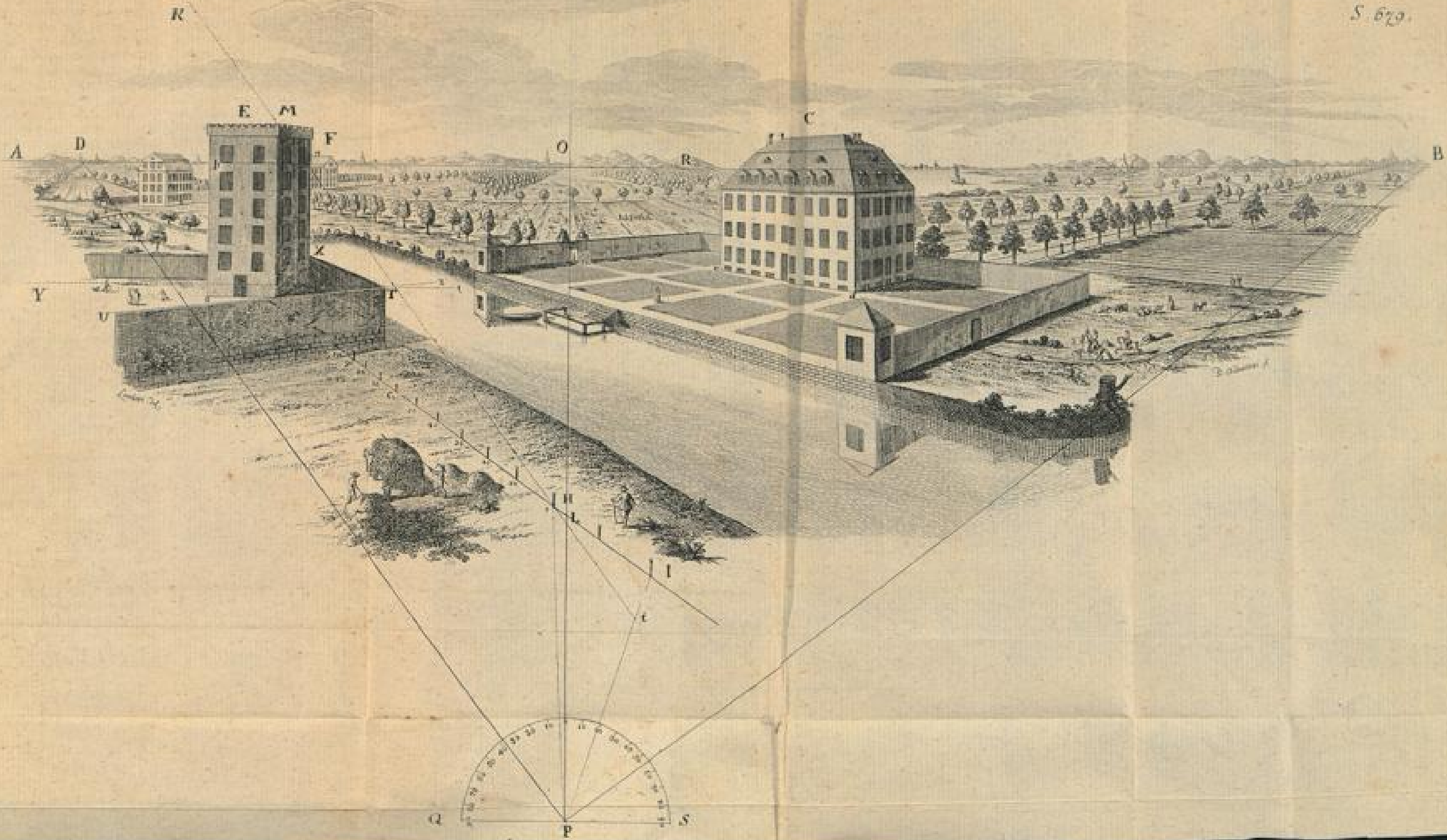
S. 679.



* J. G. Augenpunkt.

Uu 4

m
Punkt



*) C. 04. mentreffen. Darum suchet man in
beim



dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Parallellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einem Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gieng, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen *). Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen A und B, den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdecken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemählde eine solche Linie entdeke. In unser Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist leicht zu sehen, daß seine vordere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun viereckig ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderseite rechte Winkel machen: so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert, in den Au-

genpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

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

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

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß, wenn die beyden Schenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden, in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten, bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden: so muß das Auge nothwendig so gesetzt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem

*) S. Augenpunkt.

Punkt R, der von D und B gleich weit absteht, beschreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieser die Linie OP durchschneidet, muß der Punkt P stehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges seyn. Denn es ist aus der Geometrie bekannt, daß die auf diese Weise bestimmten Linien PB und PD in P rechtwinklich zusammenstoßen.

Endlich ist nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das ist, über den Punkt P zu finden. In unserer Zeichnung siehet man, daß der Horizont gerade unter den obersten Fenstern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der voborn Dachfenster des Hauses C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, so muß seine Höhe über dem Punkt P nothwendig so genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenster, auch mit den Bänken der obersten Fenster des Thurmes in einer Höhe liege. Wollte man diese Höhe in einem absoluten Maaße haben, so müßte man wissen, wie hoch die Dachfenstergiebel des Hauses C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landschaft ist, liege. Dieses kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man sieht aus der ganzen Bauart des Hauses C, daß es ein großes und schönes Wohnhaus ist; weiß auch, daß gewöhnlicher Weise in Häusern dieser Art jedes Geschos oder Stockwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu seyn pflegt. Also werden die drey Geschosse dieses Hauses, von den Kellerfenstern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenster und die Höhe der Dachfenster bis oben an die Giebel dazu: so findet man,

daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und so groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

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

Auf diese Weise nun hätte man in unserer Zeichnung die vier wesentlichen Stücke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abstand des Auges von der Tafel, und seine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt sich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um diese Dinge zu entdecken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es selten fehlen, wenn nur die Zeichnung wirklich genau nach den perspektivischen Regeln gemacht worden. Von dieser Entdeckung gedachter vier wesentlichen Stücke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemälde vorkommenden Winkel und Größen auszumessen. Dieses wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Ansehung der Ausmessung der Winkel erinnere man sich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont gesagt worden. Daraus wird man sehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB sey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizont parallel, und beschreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Li-

nie

nie QS. Von dem Punkt o, wo OP den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeigt, die Bogen OS und oQ jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähltes messen, so darf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderseite des Hauses C in den Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß OB die Tangente von 52, OD aber die Tangente von 38 Graden ist, folglich DB, mithin auch der Winkel des Hauses, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel VTX messen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erfordert dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie TV von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite VT auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft sie in den Punkt B. Die Seite TX aber trifft in den Punkt D. Also ist der Winkel XTZ von 90 Graden, folglich hat VTX eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus T die Linie TY mit dem Horizont parallel. Weil nun TX bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, so sind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels YTX; folglich hat dieser Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite VTZ bis an den Horizont, so trifft sie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels ZTZ,

ober, welches einerley ist, des Winkels VTY, noch 38 Grade. Darum ist der ganze Winkel VTX von 90 Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe ab 50 Fuß hoch kann geschätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus C stehen, sich befinden: so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Hause rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maasstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet sich z. B. daß der nicht weiter von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderste Ecke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maasstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maas der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Per-

pendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch ist.

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

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

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

Der Maasstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie HK würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des

Punkts H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallellaufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maasstab der Linie HK gebraucht, welche hier wirklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maas eingetheilt ist.

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

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie IHD einzutheilen, und auszumessen verlangt. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre Einteilung auch zu Ausmessung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. setzen, man wolle die Vorderseite des Hauses C messen. Weil dieses ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit IHD parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vobern Ecken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansetzt, oder einen Faden spannt,) so schneiden diese von der Linie IHD ein Stück, dessen Maas und Einteilung auch das Maas und die Einteilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Einteilung der Linie IHD weiter fortsetzt, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber auf den 140 Fuß trifft. Deswegen ist

ist die Breite des Hauses oder de 140, weniger 60, das ist 80 Fuß.

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

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

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne die Frage berührt zu haben: ob die Alten die Perspektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es ist bekannt, daß über diesen Punkt vielfältig geschrieben worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft ist es, sowol aus dem wenigen, was Euklides über die Perspektiv geschrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen *) erwähnt, daß die Alten die Linienperspektiv, als eine besondere Wissenschaft, die dem Mahler nützlich sey, gekannt, und daß sie gewußt haben, daß ohne dieselbe gewisse Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß sie es aber in dieser Wissenschaft eben nicht weit gebracht haben, sieht man aus der schwachen Perspektiv des sonst wahrhaftig großen Euklides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinschneider sich an das wenige, was man von der Perspektiv wußte, gar nicht, oder doch höchst selten gefehlet haben, beweisen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen

Werke der zeichnenden Künste. Die vollständige Wissenschaft der Perspektiv ist darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzusehen. Die ersten, die den Grund dazu scheinen gelegt zu haben, sind Leonhard da Vinci und unser Albrecht Dürer. Wer aber zu wissen verlanget, wie die Perspektiv von der Zeit dieser Männer allmählig zur Vollkommenheit gestiegen ist, der wird in der so eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perspektiv, gleich im Anfange des zweyten Theiles, das Nöthige hiervon beysammen finden.



Der besondern Anweisungen zur Perspektiv sind so viele geschrieben worden, daß es schwer fallen würde, solche sämtlich anzuführen. Ich schränke mich also auf diejenigen ein, welche für die Künstler brauchbar seyn können. Es sind folgende, in lateinischer Sprache: Ioa. Cantuariensis *Perspectiva*, Pif. 1508. f. Ital. mit Nam. von P. Salucci, Ven. 1593. f. — C. Vitellionis, *de natura, ratione, et projectione radiorum visus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perspectivam vocant*, Lib. X. Norimb. 1551. f. mit K. — Ioa. Fr. Niceroni . . . *Tavmaturgus opticus studiosiss. Perspectivae*, Par. 1638. f. Franz. unter dem Titel, *Perspective curieuse*, Par. 1663. f. — *Perspectiva horaria*, Auct. Em. Maignan, Rom. 1648. — *Andreas Putei, s. Porzi Perspectiva Pictor. et Architector.* Rom. 1693-1700. f. 2 Th. 1717. f. 2 Th. Lat. und Ital. (Der erste enthält 105, der zweyte 121 Kpfr.) Deutsch und Lat. von J. Vorbarth und G. Cour. Wodenner, Augsb. 1706. 1709. f. Engl. und Lat. von Strut, Lond. 1693. 1707. f. (Die Brauchbarkeit des Wertes ist bekannt.) — Ram. Rampinelli *Lection. opticae*, c. XXXII. tab. aen. Brix. 1760. 4. —

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

In italienischer Sprache: Trattato di Prospettiva di Bern. Zenale da Trevigi, Mil. 1524. f. — Pratica della Prospettiva di M. Dan. Barbaro . . . Ven. 1559. 1568. 1669. f. mit K. (Ein wirklich nützliches Werk.) — Dispareri in materia d'Archit. e di Prospettiva, Bresc. 1572. 4. — Le due regole della Prospettiva pratica di Giac. Barozzi di Vignola con i Comment. del P. Egn. Danti, R. 1583. 1611. 1644. f. Bol. 1682. f. Ven. 1743. f. — La Pratica di Prospettiva, del Cav. Lor. Sirigati, Ven. 1596. 1626. f. — Disc. intorno al disegno con gl' inganni del occhio, Prospet. prat. di P. Accolti, Fir. 1625. f. — Prospet. prat. di Bern. Contino, Ven. 1645. 1684. f. — Paradoffi per praticar la Perspectiva, senza saperla, da Giul. Troili . . . Bol. 1672. 1683. f. — Nuova pratica di Prospettiva da Paolo Amato, Pal. 1736. f. — Tratt. teor. pratico di Prospet. di Eust. Zanotti, Bol. 1766. 4. mit Kupf. — Della Geom. e Prospettiva prat. di Bald. Orsini, R. 1774. 12. 3 Bde. —

In holländischer Sprache: Het Perspectiv Conste van John Friefs Vredemann, Lond. 1559. f. Amst. 1633. f. 2 Bde. Franz. durch Marcolois, ich weiß nicht wenn? Eine spätere Ausg. führt den Titel, La Perspect. cont. tant la Theorie que la Pratique, Amst. 1662. f. Deutsch, nach der franz. Uebers. Amst. 1628. f. 2 Th. — Onderwysinge in der Perspective Conste, door Henr. Hondius, In's Gravenh. 1622. 1647. f. Lat. ebend. 1647. f. —

In französischer Sprache: Livre de Perspective, p. J. Cousin, Par. 1560. f. 1587. 4. — Leçons de Perspective, p. Jacq. Andr. du Cerceau, Par. 1576. f. — La Perspective, avec la raison des ombres et des miroirs, p. Sal. de Caux, Lond. 1612. f. — La Perspective de Math. Josse, Par. 1635. f. mit 55 Kupf. lat. und frösch. — La Perspective prat. necessaire à tous les Peintr. Grav. et Archit. . . .

par un Relig. de la Comp. de Jesus, Par. 1642. 4. 1663. 4. 1679. 4. 3 Th. Engl. von Wrike 1672. 4. Von Chambers 1726. f. Deutsch, von J. C. Kembold, Augsb. 1710. 4. — Maniere universelle de Mr. (Gerard) Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied comme geometral; ensemble les places et proport. des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs, p. Abr. Bosse 1648 u. f. 8. 2 Th. mit 202 Kupf. Holl. Amst. 1664. 8. (Eines der weitläufigsten aber auch der wichtigsten Werke über die Perspectiv. Es veranlaßt zu seiner Zeit eine Menge Segenschriften, welche auch von der Perspectiv handelten, wovon in den Lettres ecrites au Sr. Bosse, f. l. et a. 8. Nach nicht gegeben wird.) Hiezu gehört, von eben diesem Verf. Traité des pratiques geometrales et perspectives . . . Par. 1665. 12. mit 70 Kupf. — Optique de Portraiture et de Peinture, p. Fres. Huret. Par. 1675. f. — Traité de la Perspective où sont cont. les fondemens de la Peinture, p. le P. Bern. Lami, Par. 1701. 12. Amst. 1734. 8. Engl. Lond. 1702. 12. (Hagedorn empfiehlt das Werk zur ersten Anleitung.) — Perspective prat. d'Architecture, p. L. Bretez, Par. 1706. 1746. 1752. f. — Traité de la Perspective. prat. avec des remarg. sur l'Architecture. p. le Sr. Courtonne, Par. 1710. 1725. f. — Perspect. theor. et prat. p. Mr. Ozanam, Par. 1711. 8. — Traité de la Perspective à l'usage des Artistes, p. Ed. Sel. Jeurat, Par. 1750. 4. mit 110 Kupf. — Essai sur la Perspective pratique p. Mr. le Roy, Par. 1757. 12. — Raisonnement sur la Perspective pour en faciliter l'usage aux Artistes, p. Mr. Petitot, Parme 1758. f. Franz. und Ital. — Essai sur la Perspect. lineaire et sur les ombres, p. le Chev. de Curel, Strasb. 1766. 8. — Traité de Perspective lineaire . . . p. S. N. Michel, Par. 1771. 8. — La Perspective aeriene soumise à des principes puisés

puifés dans la nature, ou nouv. Traité de Clair-obscur et de Chromatique, à l'usage des Artistes, p. Mr. de St. Morien. Par. 1789. 8. —

In englischer Sprache: Practical Perspective made easy, by Moxon 1670. f. — Architect. Perspective, by Peake, f. a. f. — Perspective made easy, by W. Halfpenny, f. a. 4. — Stereography, or a compleat body of Perspective in all its branches, by J. Hamilton, Lond. 1738. 1749. f. mit 130 Kpfen. — Perspective made easy in Theory and Practice, by J. Kirby, Lond. 1755. 1768. 4. Auch gehört hieher, von eben diesem Verf. Perspective of Architect. . . deduced from the princ. of Brook Taylor and performed by two rules only of universal application, Lond. 1755. 1761. f. 2 Bde. — The art of drawing in Perspective made easy to those, who have no previous knowledge of Mathem. by J. Ferguson, Lond. 1755. 1778. 8. — Practice of Perspective, by J. Highmore, 1764. 4. — The Theory of Perspective in a method entirely new . . . by J. Lodge Cowley, Lond. 1766. 4. 2 Bde. — A familiar Introduction to the Theory and Practice of Perspective, by Jos. Priestley, Lond. 1770. 8. — The Elements of linear Perspective, demonstrated by geometrical principles . . . by Edw. Noble, Lond. 1771. 8. — A compleat Treat. on Perspective in Theory and Practice, on the principles of D. Brook Taylor, by Th. Malton, Lond. 1776. fol. —

In deutscher Sprache: Von der Kunst Perspectiva 1509. f. mit 37 Holzschn. — Guolt. Heine. Rivli . . . Bücher der neuen Perspectiv, oder von dem rechten Grunde des künstlichen Malens und Bildens, Nürnberg. 1547. f. — Unterweisung des Sirkels und Richtscheids, auch der Perspectiv . . . von Joh. Lautensak, Frst. 1567. f. — Perspectiva corpor. regular. . . d. i. Eine fleißige Für-

weisung, wie die fünf regulierten Körper u. f. w. durch Christoph. Wenzel Jamiger, Nürnberg. 1564. f. — Lud. Bruns Prax. Perspect. d. i. Von Verzeichnungen, ein ausführlicher Bericht . . . Leipz. 1615. f. — Hs. Lenkarts Abhandl. von der Perspectiv, Augsb. 1616. f. (So führt Kueßli das Werk an; H. v. Murr setzt es bereits ins J. 1567; aber Lenkart wurde erst im J. 1573 geöbren. Ob übrigens die „Optica, d. i. kurze doch gründliche Anzeigung, wie nöthig die Kunst der Geometrie sey in der Perspectiv, Augsb. 1616. f.“ eben dieses Werk ist, weiß ich nicht zu entscheiden.) — Andr. Alberti Zwen Bücher von der, ohne und durch die Arithmetika gefundenen Perspectiv, und von dem dazu gehörigen Schatten, Nürnberg. 1623. 1627. f. — Pet. Haltens Perspectivische Kunst, Augsb. 1625. fol. — Perspectiva Pes Picturae, d. i. Kurze und leichte Verfassung der practicabelsten Regul zur perspectivischen Zeichnungskunst, von J. J. Schübler, Nürnberg. 1719. 1720. f. 2 Th. mit 50 Kpfen. — Lucidum Prospectivae Speculum, d. i. Ein heller Spiegel der Perspectiv . . . von P. Heineken, Augsb. 1727. f. mit 93 Kupfen. Ebend. 1753. fol. mit 18 Taf. und 108 Kpfen. — Joh. Christph. Bischofs Kurzgefaßte Einleit. zur Perspectiv, Halle 1741. 8. — Die freye Perspectiv, oder Anweisung, jeden perspectivischen Aufsatz von freyen Stücken, und ohne Grundriß zu verfertigen, von J. H. Lambert, Zür. 1759. 2. Verm. ebend. 1774. 8. Grzsch. ebend. 1759. 8. welchen eben dieses Verfassers „Kurzgefaßte Regeln zu perspectivischen Zeichnungen, vermittelt eines, zu deren Ausübung . . . eingerichteten Proportionalzirkels, Augsb. 1768. 8. gehört. — Die Erlernung der Zeichenkunst, durch die Geometrie und Perspectiv, von G. H. W. (Werner) Erf. 1764. 8. (Ein sehr mittelmäßiges Büchlein.) — Ausführl. Unterricht von der Perspectiv, nach einer sehr leichten und deutlichen Methode . . . von C. Phil. Jacobz, Amst. 1767. 8. mit 60 Kpfen. — Abhandlung von der Perspectiv, von Luc. Koch, Augsb. 1780.

1780. 8. — Várja Anleitung zur Perspektiv für Mahler, Berl. 1793. 8. —

Auch werden noch, allgemein, Leçons de Perspective von L. Le Vicheur (S. Flor. LeComte 3. 101.) ein Werk über Perspektiv von Lod. Cardi Cigoli (Baglione S. 145.) eine Perspektiva practica von Fres. de Breuil (S. den Art. im Güekli) angeführt, so wie davon noch in sehr vielen Anweisungen zur Zeichenkunst, Mahleren und Baukunst gehandelt wird, als in Albr. Dürers vier Büchern von der menschlichen Proportion, Nürnberg. 1528. f. — In dem 1ten Buche der Architectura di Seb. Serlio, Par. 1545. f. — In dem 5ten Buche von des Comazzo Trattato dell' arte della pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 245 u. f. (der denn auch S. 275 eines Werkes des Bart. Guarti Bramantino, und des Vinc. Soppa gedenkt, und behauptet, daß Albr. Dürer aus diesen beiden das gezogen, was er von der Perspective sagt.) — In des Belasco Museo pintorico . . . Mad. 1715. f. — Im 1ten Th. S. 225. des Réremon — u. v. a. m. — Ferner finden sich Remarques . . . sur les tableaux en jeu d'Optique, in dem Merc. de France v. J. 1763, — und in J. G. Meusels Miscell. artistischen Inhaltes, Hest 16. S. 205 und in dem 2ten der Thirty Letters on various subjects, Lond. 1783. 12. 2 Vde. gute Bemerkungen über die Perspektiv.

Uebrigens ist die Frage, ob die Alten die Perspective gekannt, von je her ein Gegenstand der Untersuchung verschiedener Schriftsteller gewesen, und von den frühern, als Dan. Barbaro, Comazzo, Fonseca, u. a. m. nicht erst von Perrault, verneinet worden. In den neuern Zeiten sprachen Sallier (in einer Abhandlung, im 1ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscrip.) Caylus (ebend. Bd. 23. Quart. ausg. Deutsch, im 2ten Th. der Abhandlung zur Geschichte und Kunst, Altenb. 1769. 4. S. 195.) Algarotti (in f. Versuche über die Mahleren S. 68. der d. Uebers.) A. Kloss (in f. Ventrage zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Mün-

zen, Altenb. 1767. 8. S. 178. und in seiner Schrift, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten Steine, Altenb. 1768. 8. S. 92.) u. a. m. sie ihnen zu; allein, sichtlich gründete dieses Zusprechen sich auf ein Mißverstehen dessen, was eigentlich Perspektiv in der Mahleren ist; daher denn auch W. E. Leising (Laof. S. 196 u. f. und besonders Antiquar. Briefe, Th. 1. S. 38 u. f. der neuen Aufl.) Lippert (in dem Vorber. der Dactyl. S. XVIII.) u. a. m. sie ihnen nicht zugefanden haben. Zu den letztern gehört denn auch H. v. Kambohr, in dem 2ten Th. f. W. Ueber Mahleren, und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 2. S. 163 u. f. Es scheint ausgemacht zu seyn, daß unser Albr. Dürer zuerst die Bahn brach, und die Sache auf deutsche und bestimmte Begriffe brachte, ob gleich Pedro del Borgo sie ihm erleichtert haben kann. —

Petitsmaitres.

(Kupferstecherkunst.)

Unter diesem Namen verstehen die französischen Liebhaber der Kupfer-sammlungen die Kupferstecher aus der ersten Zeit dieser Kunst, die sie auch sonst vieux maitres, die alten Meister, nennen. Den Namen Petitsmaitres haben sie ihnen darum gegeben, weil sie meistens ganz kleine Stücke verfertigt haben. Die Werke der kleinen Meister, die gegenwärtig ziemlich selten werden, sind nicht bloß zur Historie der Kunst, sondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber sehr schätzbar. Meistentheils sind sie, sie seyen in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele sind aber auch wegen der sehr guten Zeichnung, schönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdrucks der Charaktere, sehr schätzbar. Die Folge dieser kleinen Meister fängt von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des sechszehnten. Die

Die meisten dieser Meister waren Deutsche, die besten aus Oberdeutschland und der Schweiz. Darum sollte eine gute Sammlung der kleinen Meister vornehmlich einem Deutschen schätzbar seyn; da sie ein unverwerfliches Zeugniß giebt, daß die Deutschen nicht nur die ersten und fleißigsten Bearbeiter der Kupferstecher- und Holzschnittkunst gewesen; sondern, daß überhaupt, wie sich Christ ausdrückt *), die rechte und wahre Weise der Malerey beynabe eher und besser im Elsaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien ist geübt worden. Unseres großen Albrecht Dürers, dessen Verdienste bekannt genug sind, nicht zu gedenken, wird man schwerlich von Künstlern der ersten Zeit außerhalb Deutschland so viel und so gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zusammenbringen, als die Sammlung der kleinen deutschen Meister enthält. Unter diesen aber behaupten die drey Schweizer Albrecht Altorfer a), Jobst Amman b), und besonders Tobias Stimmer c), einen vorzüglichen Rang.

Zur Belustigung des Lesers will ich hier noch anmerken, daß die französischen Kunstliebhaber verschiedene Namen der deutschen kleinen Meister auf sehr positive Weise verstellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil sein Zeichen auf den Kupfern die Buchstaben HSB in einander geschlungen enthält.



Die Anzahl der so genannten kleinen Meister, ist zum Theil sehr willkürlich

*) S. Christ's Auslegung der Monogrammatum S. 68.

a) (1511) b) († 1591.) c) Tob. Stimmer gehöret nicht sowohl hierher, als sein Bruder Christoph Stimmer (1600) ein bekannter Formschneider.

angegeben worden. Die vornehmsten und eigentlichsten sind; Bart. Boehm († 1540) Hs. Seb. Boehm († 1550) Georg Pens (1550) Heine. Aldegeeser (1551) Jac. Winck († 1560) Virg. Solis († 1562) Heinrich Voerting. — —

P f e i l e r.

(Baukunst.)

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

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

zu diese und von übermäßiger Stärke scheinen.

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

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

P f o s t e n .

(Baukunst.)

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

*) S. Bogenstellung.

gebrochenes Loch, sondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes ansehe, wie schon anderswo erinnert worden *).

P f ü h l .

(Baukunst.)

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

Pharsalia.

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

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

*) S. Doffnung.

***) S. Glied.

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

Unter die Nachtheile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannnen, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewisheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannnen Sachen untersezt wird. Und so bald der Poet sich eines historischen Grundes zu seiner Arbeit bemächtigt: so darf man keine andere, als die poetische Gewisheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch so jüngst gelebt haben, daß wir selbst, oder unsre Aeltern sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für sie beizubringen. Hundert Händchen von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirtschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzugen gehört haben, sezen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leser unterhält, denjenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng; und bey den spätern Lesern hat der Lauf der

Dritter Theil.

Jahre das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber man sieht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er nicht aus überströmender Empfindung, sondern weil er es gesucht, und lange darauf gearbeitet hat, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

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



Die zu diesem Artikel gehöri gen Nachrichten finden sich bey dem Art. Helden gedicht, S. 309. b.

Phrygisch.

(Musik.)

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

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

Tonart ist, was man igt insgemein dorisch nennt.

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

P i a n o.

(Musik.)

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

Wie ein geschickter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit spricht, bisweilen auf einzelne Stellen kommt, wo er die Stimme sehr fallen läßt, so geschiehet dieses auch in der Musik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede eine vorkommende zärtliche Stelle, durch Herabsetzung der Stimme und einen sanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere absicht, und desto rührender wird: so wird auch der Ausdruck eines Tonstücks durch das Piano, das am rechten Orte ange-

bracht ist, ungemein erhoben. So findet man in verschiedenen Graunischen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruck herrscht, einzelne Stellen, wo die Stimme plötzlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieses geschieht so glücklich, daß man auf das innigste dadurch gerührt wird.

Deswegen ist das Piano, am rechten Ort angebracht, ein sehr treffliches Mittel den Ausdruck zu erhöhen. Es giebt aber auch unwissende und von aller Urtheilskraft verlassene Tonsetzer, die sich einbilden, ihren unbedeutenden Stücken dadurch aufzuhelfen, daß sie fein oft mit Piano und Forte abwechseln. Daher wiederholen sie dieselben fahlen melodischen Gedanken unter beständiger Abwechslung von Piano und Forte so oft, daß jedem Zuhörer davor ekeft.

P i l a s t e r.

(Baukunst.)

Viereckige Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verschieden sind, daß sie, nach Beschaffenheit der Ordnung, wozu sie gehören, dieselben Verhältnisse und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben, nämlich dieselben Füße und Knäufe, auch die Caneläven oder Krinnen. Nur werden sie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr selten werden sie freystehend angetroffen; sondern fast immer in der Mauer, aus der sie um den achten, oder sechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch igt folget, stehen meist allemal, wo eine Halle oder Säulenhalle vor einer Hauptseite angebracht ist, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaster den Säulen gegenüber. In den

den Eken der Mauern aber müssen sie allemal stehen.

Pindar.

Ein griechischer lyrischer Dichter, den die Alten durchgehends wegen seiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Die Griechen sagten, Pan singe Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delpi befahl den dortigen Einwohnern, daß sie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden, diesem Dichter einen Theil abgeben sollten. Ganze Staaten waren stolz darauf, wenn er in seinen Oden sie gelobt hatte. Für einige Verse, die er zum Lobe der Athenienser gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieser Stadt reichlich beschenkt; sondern sie ließ ihm auch noch eine eberne Statue setzen: und als Alexander in dem heftigsten Zorn Theben, Pindars Geburtsstadt, zerstören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verschont werde, und nahm dessen Familie in seinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie sehr er ihn verehere. Er vergleicht seinen Gesang einem gewaltigen, von starkem Regen aufgeschwollenen Bergstrome, der mit unwiderstehlicher Gewalt alles mit sich fortreißt. Ein anderer sehr feiner römischer Kunstreicher urtheilet also von ihm: „Von den neuen lyrischen Dichtern ist Pindar weit der erste. Durch seinen hohen Geist, durch seine erhabene Pracht, durch seine figur- und spruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er ist von einer so glüklichen, so reichen, und wie ein voller Strom fließenden Beredsamkeit, daß Horaz ihn

deshalb für unnachahmlich hält *).“ Horaz schäzet die Ehre, von Pindar besungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore signis
Munere donat **).

Dieser große Dichter lebte zu Theben in Bötien, ohngefähr zwischen der 65 und 85 Olympias. Von seiner Erziehung, den Veranlassungen und Ursachen der Entwicklung und Ausbildung seines poetischen Genies ist uns wenig bekannt: aber dieses wenige verdienet mit Aufmerksamkeit erwogen zu werden. Sein Vater soll ein Hötenspieler gewesen seyn, und den Sohn in seiner Kunst unterrichtet haben; von einem gewissen Lasus aber soll er die Kunst die Leyer zu spielen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag sein eigenes dichterisches Feuer angefaßt haben. Wenn es wahr ist, was Plutarchus von ihm und der Corinna erzählt: so scheint es, er habe anfänglich in seinen Gedichten mehr auf den Ausdruck, als auf die Erfindung gedacht. Denn diese schöne Dichterin soll ihm vorgeworfen haben, daß er in seinen Gedichten mehr beredten Ausdruck, als Dichtungskraft zeige; und darauf soll er ein Lied gemacht haben, darin er seiner dichterischen Phantasie nur zu sehr den Lauf gelassen †). Man meldet von ihm, er habe an der pythagorischen Philosophie Geschmack gefunden. Darin konnte seine von Natur schon enthusiastische Gemüthsart starke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeschreibers Pausanias Zeiten zeigte man in dem Tempel zu Delpi einen

Æt 2

Cessel,

*) Quint. Inst. L. X.

**) Od. L. IV. 2.

†) Plutarch in dem Traktat: „Ob die Athenienser im Krieg oder im Frieden größer gewesen.“

Essel, auf welchem Pindar, so oft er dahin gekommen, seine Páane soll abgesungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch sehr viele andere Gedichte, Páane, Bacchische Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerspiele und andere geschrieben. Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in verschiedenen öffentlichen Wettspielen gesieget haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig; „die höchste Ehre im Volke war, ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt sich (dadurch) Heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstreckten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begrábniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun *).“ Diese Siege also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.

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

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst.

dieses macht auch uns den Dichter höchst schätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechischen Sprache, und der griechischen Litteratur überhaupt, als ich besitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruck und aus dem, diesem Dichter ganz eigenen Vortrag hervorleuchtet. Was man überall zuerst an ihm wahrnimmt, ist gerade das, was auch an unserm deutschen Pindar, ich meyne Klopstoken, zuerst auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch selbst solche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unsrer Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantasie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu stimmen. Indem er uns mit Gegenständen unterhält, die für uns fremd und nicht sehr interessant sind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und sittliche Gegenstände tief nachgedacht hat, und sehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir bloß die Einbildungskraft beschäftigen; als einen Mann von dem feinsten sittlichen Gefühl, und von der reichsten und zugleich angenehmsten Phantasie. Jeder Gegenstand, auf den er seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, erscheint seiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorstellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein anderer Mensch ihn würde gesehen haben; und dann unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und interessante Weise.

Weise darüber. Gar oft aber wendet er den Flug seiner Betrachtungen so schnell, und springt so weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

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



Die Ed. pr. des Pindar († 3579) ist die von Aldus, Ven. 1513. 8. gr. und ohne Scholien, und die erste mit Scholien, Rom 1515. 4. erschienen. Von der ersten Art sind noch die Baseler 1526. 8. die Parisier 1558. 4. Heidelb. 1590. 8. Glasg. 1754. 32. 4 Bd. und gr. und lat. ohne Scholien die von H. Stephanus, P. 1560. 16. (mit den übrigen gr. Ior. Dichtern) von Ann. Portus, Heidelb. 1598. 8. Von Eras. Schmid, Wit. 1616. 4. 2 Bd. die Glasgower 1744. 12. 2 Bd. Von Hrn. Heyne, Göt. 1773. 4. 2 Bd. Mit den Scholien, von West und Westf. Drf. 1697. f. (6. A.) Den frühern Ausgaben liegt größtentheils nur die Römische zum Grunde; eine zweyte des Heine. Stephanus 1566. hat sehr eigenmächtige Veränderungen; Hr. Heyne hat auch die Aldinische zu Rathe gezogen. Die Scholien sind zum Theil von alten Grammatikern, und zum Theil neuere von dem Demetrius Triclinius. — Die, von ihm auf uns gekommenen Gedichte bestehen bekanntermaßen aus Olympischen,

*) Erstes Stück S. 49 u. f.

Pythischen, Nemeischen und Isthmischen Siegesgedängen, und belausen sich auf 45. Die von ihm übrigen Fragmente hat J. Gottl. Schneider, Strasb. 1776. 4. Hrs. ausgegeben; und ein Verzeichniß der von ihm verloren gegangenen Schriften findet sich in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 15. §. 7. — —

Uebersetzt sind seine Gedichte in das Italienische, von Aless. Dimari, Pisa 1631. 4. (mehr Paraphr. als Uebers.) von Giamb. Quatter, Rom 1762-1768. 8. 4 Th. und einige einzelne von Camillo Lenzoni, (Parafra. Fir. 1631. 4.) Giul. Mazzari. (Odi scelte, Passari 1776. 8.) u. a. m. — In das Französische: Von Frés. Marin, Par. 1617. 8. Von Pierre de La-gausse, Par. 1626. 8. und einzelne Oden von Ant. de la-Fosse (die 2te der Olymp. bey f. Anacr. Par. 1706.) Von Guil. Massieu (die 1te, 2te, 12te und 14te der Olymp. und die 1te und 2te der Isthm. in den Mem. der Acad. des Inscr.) Von Et. Gallier (die 4te und 5te der Olymp. ebend. im 14ten Bd.) Von Sozzi (die Olympischen, P. 1754. 12.) Von Gossart (acht, bey f. Disc. sur la Poésie, Par. 1761. 12.) Von Bauwilliers (sechse, bey f. Essai sur Pindare, Par. 1772. 12.) Von Chabanon (die Pythischen, Par. 1772. 12. und zwey Isthmische, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. Bd. 32. Quartausg.) — In das Englische: Von Abr. Cowley (die 2te Olymp. und die erste Nem. paraphr. 1656. und bey f. Pindarischen Oden, Lond. 1681. 8.) Von Gib. West (zwoßl in ger. Versen, nebst einer Abhandlung über die Olymp. Spiele, Lond. 1749. 4. und 1753. 8. 2 Bd. 1766. 8. 3 Bd. eine schöne ungetreue, zuweilen gar weitschweifige Paraphrase.) Von Heine. J. The (Six Olympic Odes . . . being those omitted by Mr. West, Lond. 1775. 12. und im 1ten Bd. f. Poems, Lond. 1787. 8. 2 Bd. matter als die Westische. Von W. Green (alle von den vorher angeführten, nicht übersezt, mit Anmerk. über Pindars Oden und Schriften, Lond. 1779. 4.) Von W. Tassler (Odes of Pindar

Pindar and Horace, Exet. 1790. 8. aber nur einige.) — In das Deutsche: Von Steinbrüchel (Uebersaupt sechs; die fünf ersten Olympischen, bey f. vier Trauerspielen des Sophocles, Zür. 1759. 8. die eilfte im 2ten Th. der Pitterbr. (nebst der ersten und vierten) S. 226. In den Lyr. Epischen und Elegischen Poes. Halle 1759. 8. die 14te Olympische. In der Fortsetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Pttteratur, von Gottl. Fdr. Ernst Schönborn, Hamb. 1770. 8. S. 137. die neunte Pythische Ode (nicht die erste Olympische oder die achte Pythische, wie die Uebersetzer Bibl. S. 24. sagt.) Von Joh. Tob. Damm, Berl. 1770 - 1772. 8. sämmtlich; Von M. Anton (die 3te Olymp. in f. Uebers. griech. lat. und ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Von Christn. Dav. Hohl (die 6te Olymp. und ein Stück von der vierten in dem kurzen Unterricht in den schönen Wissensch. für das Frauenzimmer, Chem. 1771. 8. 2 Th.) Von H. Grillo (die 11te Olymp. im Götting. Almanach von 1772.) In dem Taschenbuch für die Dichter, Abth. 4. die vierzehnte Olympische. Von Hrn. Voss (die erste Pythische, im deutschen Mus. 1777.) Von H. Gedike (die Olympischen, Berl. 1777. 8. die Pythischen, ebend. 1779. 8.) In dem deutschen Museo vom Jahre 1780. die 2te Olympische. Von Gurlitt, die 5te Isthm. und die 5te Nem. im Merkur v. J. 1785 Mon. Jul. und August; die 8te Nem. in Mus. v. J. 1786 Mon. März; die 3te, 7te, 10te, 4te und 8te Isthm. im humanistischen Magazin. Helmst. 1787 u. f. 8. Auch finden sich deren noch im 1ten Th. von E. P. Conzens Ventr. für Philos. u. f. w. Keutl. 1786. 8. und in G. W. C. Starkens Geschenken über die Uebers. gr. und röm. Dichter, Halle 1790. 8. —

Erklärungschriften: Auffer den, bey verschiedenen Uebersetzungen befindlichen, hieher gehörigen Schriften, Franc. Portae Commentar. in Pind. Gen. 1583. 4. — Bened. Aretii Commentar. Gen. 1587. 4. — Aem. Portae Letic. Pindaric. Hanov. 1606. 8. — Com-

paraison de Pindare et d'Horace, par Mr. Fr. Blondel . . . Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lat. in den Dissert. sel. crit. de poet. gr. et lat. des J. Palmerius, Lugd. Bar. 1704. 4. 1707. 8. Engl. von Ralph Schomberg (ohne des Urhebers zu gedenken.) Lond. 1769. 8. — In eben dieser Schrift des Palmerius findet sich die Vergleichung des J. Tollus zwischen Pindar und Horaz. — Ex Pindari Odis excerptae Genealogiae princ. vet. graec. gnomae ill. . . . Stad. Dav. Chytraci, Rost. 1695. 8. — Dav. Heinli Orat. XXVII. — Le Caractère de Pindare, par Mr. Cl. Fraguier, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. — Reflex. crit. sur Pindare, par Mr. Massieu, in dem 3ten Bd. der Hist. de l'Acad. des Inscript. — Discussion d'un passage de Pindare, cité dans Platon, par Cl. Fraguier, im 5ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausgabe. — G. Frid. Loeberi Exercit. crit. in Pind. Olymp. Od. XI. Ien. 1743. 4. — Discourse on the Pindaric Ode, von Will. Congreve, in dem 3ten Bd. S. 339. seiner Werke, Lond. 1753. 8. 3 Bd. — Notae, Auct. Pauw, Lugd. Bat. 1747. 8. (Hr. Heyne sagt in der Vorrede seiner Ausgabe des Pindar S. XV. von ihm: cum . . . multis in locis deprehendi grammaticis commentis nimium tribuere, alia pro arbitrio agere, nova somnia veteribus substituere.) — Guil. Barford Dissertat. in Pind. primum Pythium, Cantabr. 1751. 4. — A. I. Ruckersfelderi Comment. quaedam cantica sacra ex genio Pindaric. illustrans, in dessen Syll. Comment. et Observ. crit. Fasc. I. Dav. 1762. 8. vergl. mit Klorzii Actis litter. Vol. I. P. 2. S. 117. — Demonstrata veritas Judicii Youngiani de Logica Pindari, Thor. 1763. 4. von Willamov. — Discours sur Pindare, et sur la poesie lyrique par Mr. Chabannon in dem 2ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausgabe. —

Essai sur Pindare par Mr. Vauvilliers, Par. 1772. 8. — De Pindari Odis Conjecturae I. Al. Mingarelli, Bol. 1772. 4. (Wider die von einem neuen Italienischen Uebersetzer der Hesioden angestellte Vergleichung zwischen diesen und den Pindarischen Oden, und eine — keinesweges befriedigende neue Vergleichung.) — Versuch über Pindars Leben und Schriften, von J. Gottl. Schneider, Strasburg 1774. 8. vergl. mit der Philof. Bibliothek, aber, meines Bedänkens, doch noch immer das Bändigste, was über Pindar geschrieben worden. — Im 1ten Stück von C. A. Clodius Vers. aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 49 u. f. ist etwas über Pindars dichterischen Character gesagt. — In Rich. Dawes Miscell. crit. Oxon. 1781. 8. finden sich S. 37 u. f. Emendat. in Pind. und ebend. S. 353 u. f. Zusätze dazu von Th. Vurgess. — Ebendergl. Emendat. von Jacobs, im 1ten St. S. 40 u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst. — Introduction à la lecture des Odes de Pindare, p. J. J. Bridel, Lausanne 1785. 12. — Unter Aug. Matthid Observat. critic. . . . Gött. 1789. 8. finden sich mehrere den Pindar betreffend. — De conversione Pindar. Auct. Mich. Guil. Hermann, Görl. f. a. 4. — Mythol. Pindar. Spec. I. Disp. Io. Chr. Frid. Goersichel, Erl. 1790. 4. — Ferner gehören hieher die verschiedenen, von den olympischen und griechischen Spielen überhaupt handelnden Schriften, als: Pet. Fabri Agonisticon, f. de re athletica, ludisque Ver. gymn. music. atque circens. Lugd. 1592. 4. — Aegid. Strauch Ολυμπικός Αγών descript. . . . Vit. 1661. 4. und in Th. Grenii Museo phil. et histor. Lugd. B. 1699. 8. S. 365. — Ioa. Bircherodi Exercitat. de ludis gymn. praec. de certaminibus Olympic. Hafn. 1666. 4. — Ioa. Frid. Meyeri Dissertat. de Lud. Olympic. Lips. 1671. 4. — Ioa. Upmark Dissert. de Certam. Olymp. Ups. 1708. 8. — Extrait d'une Dissertat. de Mr. l'abbé Massieu, sur les

Jeux Isthmiques, im 1ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quarts ausg. — Recherches sur les courses des chevaux et les courses des chars . . . dans les Jeux Olymp. p. Mr. l'abbé (Nic.) Gedoyn, ebend. im 8ten und 9ten Bde. — Dissert. crit. sur le prix que l'on donnoit autrefois aux vainqueurs dans les Jeux Pyth. im 1ten Bde. der Hist. crit. de la Republ. des lettres . . . Remarques über diese Dissert. ebend. im 1ten Bde. — Dissert. touchant le tems de la celebration des Jeux Pyth. ebend. im 4ten Bd. — Su. Muhle Dissert. de ludis Pyth. Hafn. 1732. 4. — Ed. Dikingson Period. exeget. f. celebrior. Graec. ludorum Declarat. Lond. 1739. 8. — Ed. Corfini Dissert. IV. agonist. quibus Olympior. Pythior. Nemeor. atque Isthm. tempus inquiritur ac demonst. Fl. 1747. 4. Lips. 1752. 8. — u. a. m. S. Strigens I. A. Fabricii Bibliogr. ant. C. XXII. §. VI. S. 985. — —

Das Leben des Pindars findet sich, unter andern, in Georg Geraldi Hist. poet. Bas. 1545. 8. S. 996. und im 1ten Th. von Hrn. Schmidts Biogr. der Dichter. — Litter. Notizen in Fabric. Bibl. graec. L. II. c. 15. — —

P l a g a l.

(Musik.)

Dieses Beywort giebt man gewissen Kirchentonarten, die man ansieht, als wenn sie andern Haupttonarten, welche authentische genant werden*), untergeordnet, oder von denselben abhängig wären. Diese Abhängigkeit ist aber etwas völlig Willkührliches, und hat weiter nichts auf sich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewisse Tonstücke so einzurichten, daß, wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Sätze in einer gewissen

Ex 4

*) S. Authentisch.

sen

sen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Sätze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden ist, vortrage. Wann z. B. nach der heutigen Art zu sprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, so mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rücksicht auf diese Beziehung wurde die erste Stimme authentisch, die andere plagalisch genannt. Also kann eine Tonart, die in einem Stück authentisch ist, in einem andern Stück plagalisch seyn *).

Plan.

(Schöne Künste.)

Jedes Werk, das einen bestimmten Endzweck hat, muß, wenn es vollkommen seyn soll, in seiner Materie und in seiner Form so beschaffen seyn, wie die Erreichung des Endzwecks es erfordert. Indem der Urheber eines solchen Werks den Endzweck desselben, die Wirkung, die es thun soll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzweck zu erhalten sey. Wenn er die Mittel entdeckt hat, so sucht er auch die beste Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müsse. Durch diese Ueberlegung bestimmt er die Haupttheile seines Werks, nach ihrer materiellen Beschaffenheit, und die Ordnung, in der sie auf einander folgen müssen. Dieses wird der Plan des Werks genannt. Wenn z. B. der Endzweck eines Redners ist, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen: so überlegt er, was für Vorstellungen dazu gehören, diese Ueberzeugung zu bewirken. Dadurch erfindet er die verschiedenen Sätze und Vorstellungen, von denen in seinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das ist, er erfindet einen Vernunftschluß, aus

*) S. Tonarten der Alten.

dessen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umständen die beste Form dieses Schlusses, und findet endlich, es sey zu Erreichung seiner Absicht nöthig, daß die Hauptsätze A, B, C u. s. w. deutlich entwickelt werden, und daß sie in der Ordnung A, B, C u. s. w. oder C, B, A auf einander folgen müssen. Ist der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weise wird jeder andre Plan gemacht, der allemal angezeigt, was für Haupttheile zu einem Werk erfordert werden, und in welcher Ordnung sie stehen müssen. Wenn dieses gefunden worden, so kommt es hernach darauf an, jeden Theil so zu machen, wie er nach dem Plan seyn soll, und denn alle in der festgesetzten Ordnung zu verbinden.

Also ist bey jedem Werke von bestimmtem Endzweck die Erfindung des Plans die Hauptsache, ohne welche das Werk seinen Zweck nicht erreichen kann. Indessen zeigt der Plan nur, was zum Werke nöthig sey; und es ist gar wol möglich, daß er sehr wol erfunden ist, und doch gar nicht, oder schlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder desselben an der nöthigen Wissenschaft und Kunst fehlet, das, was nöthig wäre, wirklich darzustellen. Sowol in mechanischen, als in schönen Künsten ist es möglich, daß ein der Kunst unerfahrener die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß; es kann auch seyn, daß er die Anordnung derselben zu bestimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig ist, diesen Plan auszuführen. So könnte der gemeinste Handwerksmann, der ein Haus will bauen lassen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu bestimmen, aus wie viel und aus was für Stücken das Haus bestehen sollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht

aber

aber würde er sie sehr ungeschickt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Absicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte: so könnte es leicht seyn, daß diese Anordnung dem Ganzen eine sehr unschickliche Form geben würde.

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

Zuerst scheint dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmacks nothwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt; und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zweck haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form besteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonstücke, eine Vase, die bloß zur Ergözung des Auges irgend wohin gesetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine bestimmte Wirkung thun sollte. Hier hat also kein andrer Plan statt, als der auf Schönheit abzielt. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinne fällt; sie sind im engsten Verstande Werke des Geschmacks, und bloß des Geschmacks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie außer dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläufig ein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen,

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

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sache ist, kann hier als eine Nebensache angesehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie selbst gute Kunstrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen setzen, wo nicht ein Werk völlig aufhören soll, ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt ist beynahe an, unter den deutschen Kunstrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunstrichter sind sehr nahe daran, den Wörtern Theorie, Plan,

Plan, Kunstregel, Kunstrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzubringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverlässigen Augenpunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stande ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu interessieren, alle Kunstregeln verachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahren, etwas so steifes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzwerfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzelne Figuren weit schöner und nachdrücklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalte des Gemähltes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppierung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle bloß auf die Kunst gehende Regeln in solchen Stücken übertreten sind. Er müßte sagen, daß in der Musik eine Phantasie von einem Bach, oder Händel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Bewunderung setzet, mehr werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theseus in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man

Werke von großer materieller Kraft von allen Banden der schönen Kunst freysprechen will.

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

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

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt wor-

worden, wird sich auch die Absicht des ganzen Werks daher bestimmen lassen. Der Künstler wird finden, daß eine Art des Eindrucks darin herrschend seyn soll; daher wird er sehen, wenn sein Stoff eine Handlung ist, daß am Ende derselben der Eindruck befestiget und dauerhaft bleiben müsse. Und so wird ein wahrhaftig verständiger Künstler, nicht eben, wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkannt wird, aber doch eine andere, nach Beschaffenheit des Stoffs mehr oder weniger bestimmte Hauptwirkung zur Absicht machen. Außer dieser aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunst gemeine Absicht haben, daß das, was er vorstellt, so klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geschmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerksamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt sich auch abnehmen, was bey einem solchen Werk in Ansehung des Plans zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptsache ist, so wird zuerst an den Plan zu denken seyn, wodurch die Erzählung, oder Vorstellung, Wahrheit und natürlichen Zusammenhang bekommt. Der Künstler muß nachdenken, wie alles einzurichten sey, daß das, was er geschehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Personen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen; daß die Charaktere selbst wahrhaft, oder in der Natur gegründet scheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen so erfolge, und daß alles darauf ziele, den Hauptindruck zu machen, den der Stoff auf den Künstler selbst gemacht hat, und dem zu gefallen er sein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künstler darauf bedacht seyn, daß keine

Lücken bleiben, wodurch der Zusammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geschieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüssiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist, u. s. w. Also wird er nach einem Plan seine Materie ordnen, und das Einzelne darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeigeschafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, so hat er nicht nöthig diese so genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, daß durch die Schönheit der Form auch die innere Schönheit einen größern Nachdruck bekommt, so wird ein Künstler von Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. Daß dieses der wahre Geschmak der Natur selbst sey, läßt sich daraus abnehmen, daß jeder Mensch, der etwa in der Geschichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Person, die diesen Charakter hat, in seiner Phantasie auch ein äußerliches Wesen beylegt, das mit jenem am besten übereinzustimmen scheint. Jedermann ist geneigt den jüngern Scipio sich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Gestalt vorzustellen; und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde sich sehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieses Philosophen ausgäbe.

Dem.

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

Plautus.

Ein bekannter römischer Comödien-dichter, und Schauspieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist ohngefähr 200 Jahre vor der Christlichen Zeitrechnung, sich hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesetzt, da der ältere Cato Cenfor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comische Muse ganz zu seinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stücke kann überhaupt, (einzele Stellen, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muster einer guten Comödie angesehen werden: alle zusammen aber als authentische Documente des römischen Geschmacks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schatz von ächter latei-

nischer Wohlredenheit seyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin^{a)} herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im 1 Theil nachsehen. Plautus war aus Carfina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar widriges Schicksal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Tröddler, ein Müller oder Bäcker gewesen, ehe er sich in Rom als Dichter und Schauspieler gezeiget, ist unzuverlässig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Cleanthes, bey einem Müller oder Bäcker gedient hat: so mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung gewesen seyn.

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

Denn

a) Nicht zu Berlin, sondern zu Stuttgart.

Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem N. Gellius sehen, in der Plautinischen Sammlung so viel schlechte Stücke, daß dieser scharfsinnige Kunstschlichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Diese wurden die Barronischen genennet, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils, die, welche wir noch jetzt haben. Dieser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stücke noch unter dem Kaiser Diocletian, und also beynabe 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespielt worden.

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

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die comische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, bey Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst possirlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andre von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erwecken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach

a) Daß die Stücke des Plautus aus griechischen Stücken gezogen worden, sieht nicht zu läugnen; aber daß Plautus die griechischen Verfasser in den Prologen insgemein nenne, ist ganz ungegründet; er nennet sie nur in wenigen, und kann sie nur in einigen nennen, — weil sieben keine Prologen haben.

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

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

Silete

Silete et tacete et animum advortite.

Audire jubet vos Imperator histriacus,

Bonoque ut animo sedeant in subfelliis

Et qui esurientes et qui saturi venerint.

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

Non ego illam mihi dotem ducesse, quae dos dicitur:

Sed pudicitiam et pudorem, et sedatum cupidinem,

Deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam:

Tibi morigeram atque ut munificam bonis, prosum probis *).

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

Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperculae,

Modice et modeste melius est vitam vivere:

Nam si ad paupertatem admigrant infamiae,

Gravior paupertas fit, fides sublestinior.

Als sie ihm die Schande vorstellte, in die er sich stürzen würde, er aber

*) Amphitr.

diese Vorstellung verachtete, sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia;

Etiam tum vivit, cum esse credas mortuam.

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

— ut munitum muro tibi visum est oppidum?

diese Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.

Perfidia et peculatus ex urbe et avartitia si exulant,

Quarta invidia, quinta ambitio, sexta obrectatio,

Septima perjurium — indiligentia — injuria — scelus: —

Haec nisi aberunt, centuplex murus rebus servandis parum est *).

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

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

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.

Qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinae sacrum.

Ditis

*) Persae.

Ditis damnosos maritos sub Basilica
quaerito.

Ibidem erunt scorta exfoleta, qui-
que stipulari solent.

Symbolarum Collatores apud forum
piscarium.

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

In medio propter canalem, ibi
olentatores meri.

Confidentes, garrulique et malevoli
supra lacum,

Qui alteri de nihilo audacter di-
cunt contumeliam,

Et qui ipse fat habent, quod in se
possit vere dici.

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

Pone aedem Castoris, ibi sunt, subito
quibus credas male.

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

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

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

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

Sogar mitten im Ernst, und wo es
völlig widersprechend ist, treibt er
bisweilen den Narren. Ich will nur
ein einziges Beyspiel davon anführen.
Ein junger Mensch sucht ein Mäd-
chen, das er liebet, von dem Scla-
venhändler, dem sie gehört, loszu-

*) Pseudol. Prolog.

kaufen. Dieser war mit einigen
Sclavinnen, darunter jenes Mäd-
chen war, zu Schiffe gegangen, hatte
Schiffbruch erlitten, und das Mäd-
chen hatte sich gerettet, und sich in
einen an der Küste liegenden Tempel
der Venus, als in eine sichere Frey-
stadt begeben. Hier will der Scla-
venhändler sie mit Gewalt von
der Statue der Göttin wegreißen.
Der Knecht des verliebten Jüng-
lings kommt dazu, erstaunet über
die Gottlosigkeit des Sclavenhänd-
lers u. s. w. Er sucht eine seinem
Herrn so wichtige Person zu retten,
und wendet sich deshalb an einen
nahe am Tempel wohnenden Alten,
den er um Hülfe und Beystand an-
ruft. Die Situation ist hier völlig
ernsthaft; besonders aber ist der
Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht
nöthig war, eine wichtige Person,
die er nothwendig in sein Interesse
ziehen muß. Und nun — man be-
greift nicht, wie so etwas Unsinniges
dem Plautus hat einfallen können —
mischt dieser Bube in die Rede, wo-
durch er den Alten zu seinem Beystand
ruft, die ärgsten Possen und niedrig-
sten Spötereien gegen den Alten
selbst, den er gewinnen will.

Te oro et quaeso, si speras tibi
Hoc anno mulcum futurum sipe et
laesperitium,

Atque ab lippitudine usque siccitas
ut sit tibi.

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

Ueberhaupt sind des Plautus Co-
mödien bey allen Schönheiten voll
Fleken, womit sein comischer Muth-
willen sie bespritzt, und die er abzu-
wischen sich nicht die geringste Mühe
gegeben hat; vermuthlich, weil er
sie zur Belustigung des Pöbels brau-
chen konnte. Da seine Stücke ins-
gemein griechischen Inhalts sind, er
aber

aber sich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, so geschieht es nicht selten, daß man den Arcopagus und das Capitolium zugleich im Gesichte hat, zugleich in Rom und in Athen ist. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er sich eben so wenig, als jener Mahler, der in dem Gemälde von dem Einzuge Christi nach Jerusalem, die Eselin mit einer Deke behängt hat, worauf die Wapen der dreyzehn Schweizer Cantone gesiekt waren. In seinem Amphitruo wird einer Geldsorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgefunden ist. Bisweilen läßt er den Schauspieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorstellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieser und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Dessen ungeachtet wäre jede einzelne seiner Comödien schon hinreichend, um einen hohen Begriff von seinen Talenten für die comische Bühne zu geben.



Die Ed. pr. des Plautus († 3820) ist, cura Georg. Alexandrini Merulae, Ven. 1472. f. die 2te, Tarv. 1482. f. erschienen. Die erstere, correctere ist von G. Carpentarius, Lugd. 1513. 8. Eine bessere von Nic. Angelius, Flor. 1514 und 1522. 8. Noch größere Verdienste haben die von Joach. Camerarius, Basel 1551 und 1558. 8. die von Dion. Lambinus und Joh. Helius, Par. 1577 und 1587. f. die von Jan. Gruterus 1592. (die erste, worin die Stücke in Acte und Scenen abgetheilt sind) endlich die von Friedr. Taubmann, Frankf. 1605. 1612. 1621. 4. (besonders die zweite) Von Ph. Pareus, Frankf. 1610. 1641. 8. Von Frdr. Gronov, Amst. 1684. 8. (b. A.) Von Ernesti, Leipz. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. 3 Bde. Der darin enthaltenen Stücke sind zwanzig (obgleich der Dichter deren weit mehrere geschrieben hat, und auch

die Nahmen verschiedener auf uns gekommen sind. S. Fabr. Bibl. lat. I. 14.) als: 1) Amphitruo (überf. in das Ital. von Pand. Colonutio, Ven. 1530. 8. Von Mauro Sellori, Rom 1702. 8. Tacbricus gedenkt in seiner Bibl. lat. I. S. 6. noch einer von Piet. Piareta. Uebrigens ist das Lustspiel des Lud. Dolce, Il Marito, Ven. 1545 und 1560. 8. eine Nachahmung dieses Stückes; und die Novelle, Gera e Birria, (f. l. etc.) 8. Ven. 1516. 8. aus 236 Stenzen bestehend, aus diesem Stücke gezogen. In das Spanische, von Fr. Villalobos, Par. 1515. 8. von Perez de Oliva, in seinen Werken, (Cord.) 1584. 4. Im Französischen ist die Nachahmung des Moliere bekannt; auch Rotrou hat unter dem Titel, Les Sofies, 1616. eine Nachahmung davon gegeben; und J. Meschinot hat das Stück in f. Poel. div. . . Brug. 1500. 4. Wde. Dacier, Par. 1683. 12. überfetzt. Deutsch, von Wolf Spangenberg 1608. 8. Englisch, von Echard, L. 1694. und von Th. Cooke, 1746. 12. welcher den ganzen Plautus überfetzen wollen. Nachgeahmt von Dryden.) 2) Akinaria (die Eselskomödie. In das Ital. zweymahl, Ven. 1514. 4. und von Brunamotti. Im Deutschen hat Joh. Burmeister, Lüneb. 1625. 8. eine sonderbare, auf die Geschichte von den Vorhäuten der Pflister, gegründete Nachahmung davon gegeben. 3) Aulularia (der Geldtopf. Ital. von E. Mar. Maggi im 1ten Band seiner Comedie e Rime, Mil. 1701. 12. 2 Bde. Von Lor. Guazzezi, Fir. 1747. 8. 1750. 8. Von einem Ungen. Pisa 1765. 4. In das Deutsche von Joach. Greff, Magd. 1535. 8. Von M. . . (Kaiser) Zelle 1743. 8. nebst Text. Von Steffens, ebend. 1765. 8. und in Schirachs Magazin. Moliere hat seinen Avare daraus gezogen. 4) Captivi (die Gefangenen; im Französisch, nachgeahmt von Rotrou 1638. Uebersetzt von einem Ungen. Par. 1666. 12. Von P. Coste, Par. 1713. 8. Deutsch, von Mart. Honyneccius 1582 und im 2ten St. der Beytr. zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. und von Lippius,

Ippus, Schmalz. 1768. 8. Heber das Stück selbst findet sich eine Abhandl. in dem 13ten Bd. der Hist. crit. de la Republ. des lettres, und in den Nouv. de la Rep. litt. 3. 1716. ein Brief von La Ceste; eine Critik in dem 3ten St. der oben angeführten Beiträge.) 5) *Curculio* (die zwey ersten Acte Deutsch, im 7iten Stück der Neuen Erweiterungen.) 6) *Calina* (Ital. von Gir. Verrardo, Ven. 1530. 8. Der arme Verrardo hat sich in der Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, S. 507. in das Wörterchen *Suddetto* (der Vorhergenannte) müssen verwandeln lassen, wahrscheinlich, weil Vertram, in s. Entwurf einer Geschichte der Gelahrtheit, 1. S. 278. wo er diese Uebersetzung nach der von der Mostellaria eben dieses Verfassers anzeigt, seiner Gewohnheit, in der Sprache zu schreiben, aus welcher er Bücher anführet, gemäß, hinzu gesetzt hat, dal *Suddetto*.) 7) *Cistellaria* (das Kästchen.) 8) *Epidicus* (Einzeln gab das Stück Andr. Wille, Erfurt 1604. 8. heraus. Ital. von Rin. Angellieri Alticozzi, Fir. 1749. 4. Französf. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Englisch, von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8.) 9) *Chrysalus* s. *Bacchides* (Ital. von Lud. Domenichi, Flor. 1563. 8. Ven. 1626. 12. Deutsch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey dem Buche Schimpf und Ernst, Erst. 1550. f.) 10) *Phasma* s. *Mostellaria* (das Gespenst; Ital. von Gir. Verrardo, Ven. 1530. 8. Nachgeahmt von Addison in s. Gespenst mit der Trommel, und von Regnard in *Le retour imprevu*.) 11) *Menaechmus* (Ital. von einem Ungenannten, Ven. 1528. 8. Von Giac. Vinciohi, unter dem Nahmen von Nico Grifo, Perugia 1739. Rin. Angel. Alticozzi, Drifino, Porta, u. a. m. haben sie im Ital. nachgeahmt. Uebrigens wurde dieses Stück bereits im J. 1486 zu Ferrara Italienisch vorgestellt, S. Rer. Ital. Script. Bd. 24. Col. 278. Spanisch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Französf. Mannichfaltig nachgeahmt, als von Kotrou, Regnard, u. a. m. Englisch, von

einem Ungenannten W. Lond. 1595. 4. (Bey dieser Gelegenheit will ich bemerken, daß, dem Warton (Hist. of Engl. Poet. 2. S. 363. zu Folge, bereits im J. 1520 ein Stück des Plautus, in einer englischen Uebersetzung aufgeführt, und dadurch das Drama der Alten in England gleichsam eingeführt worden; allein der Nahme des Stückes ist mir nicht bekannt.) Deutsch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey Schimpf und Ernst, Erst. 1550. f. 1557. 8. Von L. Lipsius, Schmalzkalden 1768. 8.) 12) *Pyrgopolinices* s. *Miles gloriosus* (Ital. von Angel. Carmeli, unter dem Nahmen *Lacerni*, mit einem lat. Commentar und dem Text, Ven. 1742. 4. Spanisch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Französf. mehr übersezt, als nachgeahmt von Jean de Vaif, in s. *Jeux*, Par. 1573. 8. von einem Ungen. Par. 1639. 4. 13) *Der Kaufmann*. (Der englische Kaufmann des Colmann hat nur dem Titel nach Aehnlichkeit mit dem Stücke des Plautus.) 14) *Pseudolus* (Ital. von Giuf. Torelli, Flor. 1765. 8. Deutsch, sehr auslassend, im 1ten Bd. von Hrn. Schmidts Biographie der Dichter.) 15) *Poenulus* (Ital. von einem Ungen. Ven. 1530. 8. 16) *Die Perserin*. 17) *Rudens* (das Schiffsfell; einzeln, mustermäßig herausg. von S. W. Reiz, Lips. 1789. 8. Ital. von Greg. Rebi, im 2ten Th. seiner Werke, und nachgeahmt von Lud. Dolce in seinem *Ruffiano*, Ven. 1560. 12. Französf. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engl. von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. Deutsch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, Brandenb. 1767. 8. und von L. Lipsius, Schmalz. 1768. 8.) 18) *Scichus*. 19) *Trinummus* (der Dreysing; Ital. von Rin. Angel. Alticozzi; Deutsch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, und von L. Lipsius, Schmalz. 1768. 8. Nachgeahmt von Destouches und Lessing in dem Schaze.) 20) *Truculentus* (der Grobian, nur Fragment.) —

Außer den bereits angeführten Uebersetzungen der einzeln Stücke, ist Plautus vollständig in das Französische dreemahl

mahl überf. von Mich. Marolles, Par. 1658. 8. 4 Vd. Von Heinr. Phil. de Sirmiers, Amst. 1719. 12. 10 Vd. mit Weglassung der von H. Coste und Mde. Dacier übersehten Stücke. Stichus und Terentium sind in Versen. Von Nic. Guendeville, Leiden 1719. 12. 10 Vd. In das Englische von Vonnell, Thornon und Warner, Leipz. 1767-1773. 8. 5 Vd. in reinstehe Verse. Im Deutschen haben wir Lustspiele nach dem Plautus, Leipz. 1774. 8. von Joh. Mich. Lenz (die Aussteuer nach der Aulularia; die Entführungen nach dem Mil. glor. das Vaserschiff, nach der Achnaria; die Wulfschwester nach dem Truculentus; und die Türkenclaven nach dem Curculio.) Und außer den, einzeln angeführten Stücken, ist der 1te Th. einer neuen Uebers. Berl. 1784. 8. erschienen. —

Erläuterungsschriften: Adversus Calumniatores Plauti Diss. Auct. Franc. Flor. Sabinus, Basil. 1540. 8. — Bey der Ausgabe des Dichters von J. Camerarius, Basl. 1558. 8. findet sich von dem Herausgeber eine Dissert. de carminibus comicis. — De Plautinor. Carminum ratione libel. Auct. Andr. Alciati, bey der Ausg. des Plautus, Basel 1568. 8. und bey den Eruditor. aliquot viror. de Comoed. et comic. versibus Commentar. . . ebend. in eben dem Jahre. — In eben diesem Werke finden sich, außer einigen, die Comödie überhaupt betreffenden Schriftchen, noch des zuletzt genannten Schriftstellers Lex. voc. Plautinar. des J. Camerarius Annotat. in Plauti Comoed. des Aldr. Turnebus Observat. in Plautum, aus s. Adversar. u. a. deraß. m. — De Plauti Latinitate scripsit Henr. Stephanus, Par. 1578. 8. — Ad Horatii, de Plauto et Terent. Judicium, Dissert. von Dan. Heinsius, bey s. Ausg. des Terenz, Amstel. 1618. 12. so wie bey dem Westerhoffischen und Zeunischen Terenz. — Benedict. Gioretti hat in seinen Prognasmi poetici, Fir. 1620 u. f. 4. 5 Vd. verschiedene, den Plautus betreffende

Progr. als I. 23. S. 93. (Ausg. u. 1695.) II. 30. 31. 32. S. 76 u. f. III. 143. S. 395 u. f. IV. 21. 22. 23. S. 62 u. f. V. 22. 23. S. 109. Diese (aber ich weiß nicht, ob alle?) übersehte Janus Parmelius in das Lateinische, und Phil. Pareus fügte sie s. Commentar. de particulis lat. linguae, Freft. 1647. 12. unter dem Titel, Apologia pro Plauto opposita saevo judicio Horatiano et Heinsiano bey. (S. Fabr. Bibl. lat. I. S. 25.) Lessing, in seiner Lebensbeschreibung des Plautus (Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters S. 33. N. 5.) und Hr. Schmidt in seiner Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst S. 507. führen diese Apologie als besonders, und ursprünglich lateinisch von Bened. Gioretti geschrieben, an; auf diese Art kenne ich sie nicht. — Ph. Parei De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. Method. Freft. 1638. 8. — De vita ac scriptis Plauti, Terentii . . . Diatr. Casp. Saggittarii, Alt. 1671. 8. — Lectiones Plautinae hab. a Io. Fr. Gronovio, Amstel. 1740. 8. — Mehrere Schriften dieser Art, welche, zum Theil, von den verschiedenen Herausgebern schon benützt worden, sind in Fabr. Bibl. lat. I. S. 23. Lips. 1773. 8. verzeichnet. — Histor. latinor. majoris nominis Poetar. Spec. I. de M. A. Plauto, et Publ. Terentio Afro, Auct. I. A. Rieger, Frieb. 1760. 8. —

Das Leben des Plautus findet sich in Greg. Ovralsi Vit. poetar. S. 884. Basl. 1545. 8. In Crusius Lebensbeschr. Röm. Dichter Vd. 2. S. 303. deutscher Uebersetzung. In den Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters, Crutg. 1750. 8. S. 14. und in Hrn. Schmidts Biographie der Dichter. — Die Urtheile mehrerer Litteratoren über ihn sind von Baillet, in s. Jug. des Sav. Art. 1134. Vd. 3. Th. 2. S. 18. Amst. 1725. 12. gesammelt worden. — —

P l i n t h e.

(Baukunst.)

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

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

*) II Th. S. 291.

**) I Th. S. 220.

†) S. Fuß, II Th. S. 283.

††) S. Ganz.

Poetisch; Poetische Sprache.

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

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

Da überhaupt der Dichter sich alles stärker und lebhafter vorstellt, als andre Menschen, da seine feurige Einbildungskraft den leblosen Dingen selbst Leben giebt, so findet man in seiner Sprache auch diese Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantasie. Weß kein Gemüthszustand während dem Dichten etwas außerordentliches hat, so hat es seine Sprache ebenfalls. Welcher Mensch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfassung sich, wenn er sagen wollte, er verlasse den großen Haufen derer, die nach Reichthum

trachten, und begnüge sich mit dem höchst nothdürftigen, so außerordentlich ausdrücken, wie Horaz:

— Nil cupientium

Nudus castra peto, et transfuga divitum

Partes linquere gestio.

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

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
Morte venalem petiisse laurum
Caesar hispana repetit penates
Victor ab ora.

Es ist nicht wol möglich, jede Würkung des poetischen Geistes auf die Sprache anzuzeigen; sie kann sich auf jede Kleinigkeit derselben erstrecken. Vielweniger lassen sich eigentliche Gränzen bestimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetische anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunst entstanden ist, und weil die Sprache auch ohne ihn sehr poetisch seyn kann. Bisweilen würket der poetische Geist nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdrucks, blos durch andre Ordnung vom Poetischen ins Prosaische kann heruntergesetzt werden. Folgende schöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender
Jünglinge,

Und der Mutter und Braut nächstliche
Thran' erkauf,

Loft mit Silbergetö'n ihn die Unsterblichkeit

In das eiserne Feld umsonst.

Könnte mit Beybehaltung jedes Wortes, blos durch veränderte Stellung derselben in eine zwar edle, aber gar nicht poetische Prose verwandelt

werden. Umsonst loft ihn die Unsterblichkeit u. s. w. Nur die Ausdrucke Silbergetö'n und das eiserne Feld, müßten etwas herabgestimmt werden. Folgendes Beispiel zeigt, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine schöne poetische Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird sagen, daß folgende Rede poetisch sey: Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec si improba fortuna finxit Sinonem miserum, finget etiam vanum mendacemque; und doch wird sie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine schöne poetische Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint
quaecumque fatebor

Vera, inquit; neque me argolica
de gente negabo.

Hoc primum; nec si miserum fortuna
Sinonem

Finxit, varum etiam mendacemque
improba finget *).

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetischen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch seine Sprache poetisch wird, wie Folgendes, darin sonst kein Ausdruck, als das einzige Wort singen poetisch ist.

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden

Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht;
Denn ich liebe, so liebte

Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanftern Schmerzen, welche zum
Wiedersehn

Sinblikten, welche zum Wiedersehn
Tief

*) S. Parrhasiana.

Lief aufathmen, doch lispelt
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich kügen *). —
Durch gehörige Versehungen, und
Einschaltung der von dem Dichter
übergangenen Verbindungs- und Be-
ziehungswörter, könnte man diese
recht pindarische Strophen in eine
gute, gar nichts poetisches an sich
habende Rede verwandeln.

Dieses sind die einfachesten, aber
nicht die leichtesten Schritte zur poe-
tischen Sprache. Man findet bey
den erhabensten Dendichtern, als
bey Pindar und Klopstok, nicht selten
vergleichen Strophen, und doch liest
man sie mit Entzückung, bloß weil
die Stellung und Verbindung der
Wörter ihnen einen hohen poetischen
Ton geben.

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

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

in welcher die mit andrer Schrift ge-
druckten Wörter eine merkliche Be-
strebung des Dichters, sich stark
auszubringen, anzeigen. Zum Bey-
spiel des Mahlerischen kann Folgen-
des dienen, das auch der Profopo-
pöie ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Trauben-
gestaden her,

Oder, flohest du schon wieder zum Him-
mel auf?

Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft.

Komm und lehre mein Lieb jugendlich
heiter sehn,

Süße Freude, wie du! gleich dem bes-
sehten

*) Klopstoks Ode an Cidli.

**) Serim. I. 4.

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

In diese Classe des Poetischen rechnen
wir auch das bloß Veranstaltete, da
man gemeinen Wörtern und Namen
durch Umschreibung, oder Beywör-
ter, einen von der gemeinen Rede ab-
gehenden Charakter giebt. Servius
sagt: Amant poetae rem unius ser-
monis circumlocutionibus dicere,
ut, pro Troja dicunt urbem Trojae:
pro Buthroto, arcem Buthroti:
sic pro Timaro Virgilius fontem
Timari.

Zuletzt nimmt die poetische Spra-
che die lebhaftesten und leidenschaft-
lichsten Figuren, die kräftigsten und
kühnsten Tropen, und die unge-
wöhnlichsten Wendungen der Spra-
che zu Hülfe. Der Ausdruck muß
jede Sache, die die Einbildungskraft
des Dichters gerührt hat, vergrößern
oder verkleinern. Der Raum des
Himmels wird igt zum Ocean der
Welten, die Erde zum Tropfen am
Eymen, und das Vergnügen fühlende
Herz vergeht in Entzückung **).
Leblose Dinge bekommen Leben und
Handlung, und die reinsten Vorstel-
lungen des Verstandes werden in
körperliche Gegenstände verwandelt.
Dadurch geschieht es, daß alle Ge-
danken in bloß sinnliches Gefühl
verwandelt werden.

An dieser poetischen Sprache er-
kennet man den wahren Dichter, und
es scheint daß schon Horaz darin
das Wesen der Dichtkunst geseht
habe †); und die Neuern erkennen
eben deswegen eine profaische Poe-
sie, und eine poetische Prose. „Die-
ser Theil der Dichtkunst. (die Poesie
des Stils,) sagt ein scharfsinniger
Kunstrichter, ist der wichtigste und
zugleich der schwerste. Die Bilder

U 3

*) Klopstoks Ode an den Zürichersee.

**) S. Klopstoks Ode, die Frühling-
feyer.

†) Serim. I. 4. 40-62.

zu

zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruck zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt: dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst gebohren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben *).

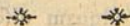
Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffen, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in sofern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Nichtigkeit des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

Der Vollkommenheit der poetischen Sprache ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so inniglich ergözen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Aehnlichkeiten zwischen dem Geistigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feinste Scharfsinn entdecken, und der beredteste Mund ausdrücken konnte. Die poetische Sprache ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der

*) Du Bos Reflexions etc.

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



Von dem Poetischen, oder der Poetischen Sprache, handeln besonders: L. Racine in dem 3ten Kap. der Reflex. sur la poesie, Oeuvr. T. 3. S. 81 u. f. Par. 1747. 12. — Vatteur in seiner Einleitung S. 201. der d. Uebers. 4te Aufl. — Marmontel, im 4ten und 5ten Kap. des ersten Theils seiner Poet. franc. S. 94 u. f. Par. 1763. 8. — Newbery in s. Art of poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. Bd. 1. Kap. 6. S. 41. — Hr. Engel im 1ten Hauptst. seiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. — S. übrigens den Art. Ausdruck S. 189.

Politisches Trauerspiel.

Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama von besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, son-

sondern gewisse merkwürdige Vorstellungen und Begebenheiten aus der Geschichte dramatisch behandelt. Wir finden zwar schon unter Shakespears Werken Stücke, die einigermaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geschichte seines Landes genommen, sondern ihn auch, ohne Rücksicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, politisch behandelt hat. Doch ist, so viel ich weiß, der berühmte Präsident Henault der erste, der das politische Trauerspiel, als eine ganz besondere Gattung des Drama, das mehr zum Lesen, als zur wirklichen Vorstellung dienen sollte, behandelt hat.

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

„Die Geschichte, sagt er, hat diesen großen Mangel, daß sie bloß erzählt; da man doch gesehen muß, daß dieselben Begebenheiten, die sie vorträgt, wenn man die Handlung selbst sähe, ganz andere Kraft, und insonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorstellungskraft haben würden. Als ich Shakespears Tragödie, Heinrich VI. sah, war ich begierig, die ganze Geschichte dieses Prinzen in derselben wieder zu lernen — ich las Shakespears Stück, um die vielfältigen schnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenstehenden Begebenheiten desselben mir recht lebhaft vorzustellen — ich fand jede beynahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich sah die Hauptpersonen derselben Zeit in wirklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Interessen, ihre

Leidenschaften: sie selbst unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum ist unsre Geschichte nicht eben so geschrieben, und warum hat noch Niemand diesen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er sehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da sie nur eine einzige und kurze Handlung vorstellt, wie das historische Gemälde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigsten Punkte der Geschichte unterrichten kann. Daraus schließt er endlich, es sey vernünftig, eine Gattung zu versuchen, darin die Vortheile der Geschichte und der Tragödie vereinigt seyen. Er unternahm es, und so entstand sein politisches Trauerspiel Franz II. König von Frankreich. Aber keiner seiner Landsmänner, die doch so ämfig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutschland verschiedene dramatische Werke, unter dem Titel politischer Trauerspiele heraus, davon die meisten unsern Bodmer zum Verfasser hatten. Ob sie nun gleich keine günstige Aufnahme erfuhren, und in einigen kritischen Schreibern derselben Zeit, deren Verfasser es sich zur Maxime scheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutschland zu verspotten, so gar verhöhnt wurden: so haben doch verschiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender, in der That unnatürlicher Ausdrücke ungeachtet, nicht verkenat. Sie sahen, daß dieses Trauerspiel, als eine besondere Gattung, sehr schicklich könnte gebraucht werden, wichtige, politische und patriotische Gemälde, die zu groß und zu weitläufig sind, nach den Regeln des eigentlichen Schauspiels behandelt zu werden, so vorzustellen, daß sie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Wirkung

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

lung thun würden, als wenn man sie bloß historisch vorstellte. Aus diesem Grunde schien mir diese Gattung auch hier einen besondern Artikel zu erfordern. Diesen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darin zugekommen wäre. Dieser hat mir vor einigen Monaten einen besondern Aufsatz über diese Materie zugeschickt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihr eigentliches Licht scheint gesetzt zu haben, ganz einrücken werde.

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

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

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wohlfahrt und das ganze Schicksal der Nation Einem oder

Wenigen überlassen ist, wo die Mittel das Volk glücklich zu machen Staatsgeheimnisse sind, die in dem Cabinette verschlossen bleiben, schien es nicht allein überflüssig, sondern gefährlich, und dem unbedingten Gehorsam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeschäften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von popularen Vorzügen eingeprägt würden. Darum haben die Genien, die für solche Schaubühnen schrieben, die Nationalabsichten und Gesichtspunkte verlassen, und sich mit persönlichen Angelegenheiten abgegeben.

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

Man hat gesagt, einige Staaten von popularer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzosen verworfen, weil sie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich sehe von dieser Seite keine Gefahr. Die französischen Stücke fallen gemeinlich auf persönliche Leidenschaften der Protagonisten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerksamkeit nicht auf den Staat, son-

sondern auf jeden besondern Gegenstand. Sie zerstreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den nationalen, sondern selbst aus den bürgerlichen und wirtschaftlichen Empfindungen und Geschäften heraus. Und dieses ist schon genug, die Republiken davon abzuschrecken, wiewol eben deswegen der Monarch sie empfehlen mag.

Aber Schauspiele, die in dem Haupttone der griechischen für freye Staaten verfaßt sind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populäre Geist, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landesgesetze — solche Schauspiele werden immer in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den alten gethan haben. Es wäre unglücklich, wenn man es sich daran mangeln ließe, weil die theatralische Vorstellung allzukostbare Zurüstungen erfordert, und zu viel Zerstreungen verursacht. Lasset uns die lebhaftige Vorstellung, die vom Schauen entsteht, beyseite setzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populäre Empfindungen, einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Erholungsstunde an dem Pulte sitzt; wenn man gleich die Leser selbst entbehret, welche für den Ernst der öffentlichen Geschäfte, der Staatsorgen, zu bequem oder zu flüchtig sind.

Wenn bey der lebendigen Vorstellung auf der Schaubühne die Würkung der Schauspiele nicht sehr geschwächt werden muß, so braucht es eine außerordentliche Kunst, zu verhüten, daß die Täuschung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird sie durch die ungeheuren De-

corationen verborben, besonders in unsern Theateru, die gegen die griechischen und römischen nicht viel besser als Quacksalberbühnen sind! Wie viel Arbeit hat nicht die Phantastie, wenn der Betrug nicht durch das ungrriechische und unrömische Gewand, durch die Miene der Schauspieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Behelfer, die Deillades der Schönen, die lauten Einfälle der Layne, oder der Cabale, aufgelöst werden soll! Da, die Einbildung im Cabinet nicht so von allen Seiten überfallen wird, so kann sie sich mit ganzer Kraft in die Stellung der Personen hineinsetzen, ihre Miene und Gestalt sich bilden, und so kann sie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

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

Dieses Drama darf sich nicht mit Angst an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht so viel Dinge zusammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantastie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu versetzen.

sehen. Hier ist nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht so durchschnitten seyn, damit er lebhaft werde: er mag sich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leser ruhiger, und seinen Gedanken überlassen ist.

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

In den Stücken, die für das Theater gewidmet sind, in welchen der Poet seine Personen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt, bekömmt der Zuseher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politische Schauspiel ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glückseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfaßt, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyn, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Muthe der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus,

die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu, den Fanatismus dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. In diesem muß man nur Epikurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieser Art, die man sich erkühlet hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgend eine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhasst zu machen.

In einigen von Voltaires Trauerspielen hat ein allgemeines Interesse Platz; der Hauptton hat etwas größers, etwas andringenders, als man in Racines und selbst in Corneilles Stücken findet. Der Standpunkt im Mahomed ist eine Umkehrung, die sich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chinesischen Weisheit ist der Hauptpunkt der Untergang des ältesten Reiches. In dem geretteten Rom ist der Standpunkt selbst die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle diese großen Gesichtspunkte sind für den gewöhnlichen Menschen so entfernte Dinge, daß sie nicht starken Eindruck auf ihn machen. Einer von den französischen Menschen hat es gerade zugestanden: „Was für großen Antheil, sagt er, soll ich an der Rettung Roms nehmen? einer Republik? wie weit her, wie unbekannt ist das! Mein Herz kennt nur die Personen in den Staaten. Die Staaten sind ihm nichts.“ Erinnern wir diesen Menschen, daß er das Vaterland ins Auge fassen müsse, so sagt er uns, das Vaterland sey nur ein schöner Name, und es ist viel, wenn er uns eingeseht, daß dieser Name nicht ohne allen Eindruck sey.

Der

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

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

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenschaft, wenn sie gleich bey wahrhaft starken Seelen bis zum Enthusiasmus gestiegen ist, sich nicht in schwindlichte Entzükungen ergießt, oder sich aus sich selbst verliert; in pectoribus cultae mentis ira confidit, feras quidem mentes obsidet, eruditae praelabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten sich nicht in den Sinn kommen lassen, in ihren tragischen Erschütterungen diese erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, sich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man

müßte zuerst selbst eine große Seele haben, um nicht zu diesen hinunter zu steigen, und nicht Stärke zu schreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will schreiben, was man erst lange nach unserm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegsam, selbst zwischen den Scenen von Atrous, Fleurettin zu leiden.

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

Dialogen und Reden, in welchen berathschlaget, widerleget, moralisirt wird, sind ihrem Parterre unausstehlich; dieses ist das Anstößigste, was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmen Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr kühles Gebälte, mehr Ernst und gefestetes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müssen bekennen, daß Catos Tugenden nicht so beschaffen sind, daß sie sich einer weiblichen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Ansehen einer zwanglosen Leichtigkeit geben.

geben. Catos Tugenden sind durch die Erziehung und die Uebung nicht so tief in das Gemüth der Zuseher eingebrückt, daß die Leute sich in seinen Charakter versetzen, und sie für mehr als Kunst, für Geschenke der Natur ansehen könnten. Für heutige Seelen haben sie ein widriges zurückstoßendes Aussehen; sie sind aufgeblunzen und übertrieben, etig und steif. Dieser Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit so viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Consulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte in diesem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er sollte gewissen Grazien mehr geopfert haben, welche ihn gelehrt haben sollten, dem Laster sanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäsars Grazien Consul geworden, und ausgelassene Begierden wären unter seinem Consulat so sicher gewesen, als unter Cäsars.

Polonoise.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstück; wonach in Polen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonstücken vorkommt. Es ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton ist, schließen. Man hat in Deutschland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoisen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoisen, so wie sie in Polen gemacht und geliebt werden, völlig verschieden ist; deswegen sie von den Polen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoise, so wie er mir von einem geschickten Virtuosen, der sich lang in Polen aufgehalten hat, beschrieben worden, hieher setzen.

Die Bewegung ist weit geschwin- der, als sie in Deutschland vorge- tragen wird. Sie ist nicht völlig so geschwind, als die gewöhnliche Tanzmuet; sondern ein Menuet- tentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoisentaktes aus, so daß eine Menuet, deren erster Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoise, deren erster Theil von 6, und der zweyte von 10 Takten ist, der Zeit nach gleich ist. Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geschieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nehmlich so:

oder



Dieser Tanz hat viel Eigenthümliches in seinen Einschnitten, im Metrum, und in seinem ganzen Charakter. Die Polonoisen, die von deutschen Componisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre polnische Tänze; sondern werden in Polen unter dem Namen des Deutschpolnischen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:



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



sondern ihre halbe Cadenzen sind auf folgende und ähnliche Art:

oder



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



oder



Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Man pflegt sie mit Waldhörnern, Hoboien u. d. gl. Instrumenten, die bisweilen obligat sind, zu setzen. Heut zu Tage kommt dieser Tanz durch die vielen welschen Kräftelezen, die darin von den Ausländern angebracht werden, von seiner Majestät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoise folgen, und igo in Polen so gebräuchlich sind, sind eine Erfindung der Ausländer.

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

P o r t a l .

(Baukunst.)

Diesen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläste und andrer großen Gebäude. Es unter-

scheidet sich von der Thür nicht nur durch seine Größe, sondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungen mit Säulen, oder Pilastern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Haupttheil der Außenseite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinschaftlichen Verzierungen in Eins gezogen sind.

Es scheint sehr natürlich, daß bey großen Gebäuden der Haupteingang sogleich das Auge auf sich ziehe, damit man ihn nicht suchen dürfe. Nach der heutigen Bauart ist insgemein an einer oder mehreren Hauptseiten das Portal gleichsam der Augenpunkt, auf den sich alles bezieht. Das Auge fällt zuerst darauf, und von da aus übersieht es hernach die Theile der Fassade. Darum sollte der Baumeister sich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geschmack des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von schlechter toscanischer, oder auch dorischer Ordnung, schicket sich nicht zu einem Gebäude, dessen andere Theile den Reichthum der corinthischen Ordnung anzeigen; so wie ein in seinen Verzierungen sehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine so natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man sieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunst verschwendet ist, da das übrige nichts, als eine sehr einfache und bescheidene Baukunst zeigt. Diesen Fehler haben auch die Baumeister mittlerer Zeiten an den sogenannten Gothischen Kirchen begangen. Wenn der ganze äußere Umfang der Kirche noch so einfach und einigermaßen baurisch ist, findet man doch bisweilen

weilen

weisen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Poreal.

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

* * *

Orsz. Petrucci hinterließ ein, von seinem Sohn 1643. herausgegebenes, Werk von den Portalen nach toskanischer Ordnung. — Ferner handeln davon: Das 6te Buch der Reg. gen. d'Archit. des Seb. Serlio, mit 50 Entw. — Rec. des plus beaux Portails de plusieurs eglises de Paris, von Morton, nach le Pautre und Marot P. 1700. fl. fol. 91 Bl. — Elevat. de plus Portails, von Moreau, T. 14 Bl. — J. F. Blondel, im 2ten Bd. s. Cours d'Architect. S. 179 u. s. 347 u. s. — Elevat. du Portail . . . d'une Eglise paroissiale, von Ch. Dupuis, T. 4 Bl. — Prospective und Grundr. von Portalen, von Leuchte, T. 9 Bl. — Portal Verzier. von Chiaveri, T. 29 Bl. — Auszierungen zu Portalen, von J. Wachsmut, T. 4 Bl. — Grundmäßige Anweisung zu Aufreißung der Portale, von J. N. Fäsch, Nürnberg. f. a. 4. mit 50 Kpfn. —

Porticus.

(Baukunst.)

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

Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemälde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung zeigt. Es ist eine nicht erkannte, aber gewisse Wahrheit, daß unter allen Gegenständen, die das Auge reizen, der Mensch in allen Absichten der interessanteste ist. Er ist das höchste und unbegreiflichste Wunder der Natur, die einen Klumpen todtter Materie so zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen sittlichen Charakter sehen läßt. Daß wir nicht beym Anblick eines Menschen voll Bewundrung und Erstaunen stille stehen, kommt bloß daher, daß die unablässige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menschliche Gestalt und das Angesicht des Menschen selbst, für gemeine, unachtsame Menschen nichts, das sie zur Aufmerksamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit sich nur einigermaßen wegsetzen, und beständig vorkommende Gegenstände noch mit Aufmerksamkeit und Nachdenken ansehen kann, dem ist jede Physiognomie*) ein merkwürdiger Gegenstand. Wie ungegründet den meisten Menschen die Physiognomik, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag: so ist doch nichts gewisser, als daß jeder aufmerksame und nur einigermaßen fühlende Mensch, etwas von dieser Wissenschaft besitzt; indem er aus dem Gesicht und der übrigen Gestalt der Menschen etwas von ihrem in demselben Augenblick vorhandenen Gemüthszustand mit Gewißheit erkennt. Wir sagen oft mit

*) Eigentlich Physiognomie.

mit der größten Zuberficht, ein Mensch sey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtsam u. s. f. auf das bloße Zeugniß seines Gesichts, und würden uns sehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widersprechen wollte.

Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.

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

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

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

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemälde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und

besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistens theils besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.

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

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

Hiezu

Hiezu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung, Personen, deren Charakter und Tharen uns aus Erzählungen wol bekannt sind, aus ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trifft, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäftigt hat, zu sehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben, zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

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

Darum verdienet dieser Zweig der Kunst so gut, als irgend ein ande-

*) III Th. S. 584.

rer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn, Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmahler besitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehöret, und gelernt werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physionomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringsten Eindrücke richtig fassende und beurtheilende Vorstellungskraft dazu gehöret, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will, muß Dinge, die andere Menschen kaum dunkel fühlen, wenigstens in einem ziemlichen Grade der Klarheit sich vorstellen: da er sie im Gemälde nachahmen muß, kein Mensch aber das nachahmen kann, was er sich nicht klar vorstellt. Das Feuer oder die sanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfsinn oder die Trägheit des Geistes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns sagen, wie sich dieses alles auf dem Gesichte zeige? Der Portraitmahler muß es bestimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

Wer

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

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

Das erste ist, daß die wahren Gesichtszüge der Personen, so wie sie in der Natur vorhanden sind, auf das Richtigste und Vollkommenste, mit Uebergang des Zufälligen, das jeden Augenblick anders ist, vermittelt richtiger Zeichnung dargestellt werden. Es geschieht oft, daß ein Mensch einige Minuten lang Züge in seinem Gesichte zeigt, die dem Charakter seiner Physionomie überhaupt beynabe entgegen sind, wenigstens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Physionomie natürlich, und so zu sagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Dann muß die Kopfstellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Gesicht zeigt, übereinstimmen. Jeder aufmerksame Beobachter weiß, wie rich-

tig das Gemüth des Menschen sich in der Haltung des Kopfs, in der ganzen Stellung und Gebehrdung des Körpers zeigt. Dieses muß nothwendig mit der Physionomie übereinstimmen, und es würde höchst anstößig seyn, einem sanften und bescheidenen Gesichte eine freche Kopfstellung zu geben.

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

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

Dritter Theil.

33

Das

Daß weder in der Kleidung, noch in den Lebenssachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesicht muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er, mit dem Geschmak der schlauesten Bühlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöht. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife, und sich dort verweile, je besser wird sein Portrait seyn. Die französischen Mahler, die insgemein sehr viel Geschicklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahlerischen Wurf darin suchen, den Portraitsen Schaden. Ich gestehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu widmen.

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

einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

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

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

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmalerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhe mahlen soll? Gar viel Liebhaber rathen zum ersten, und schätzen die sogenannten historischen Portraits am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey

*) In der Vorrede der Uebersetzung Richardsons.

der auch nur einigermaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Physiognomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Person in diesen Umständen. Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistens in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Person während einer gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeigt: ist dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.

In Ansehung der Kleidung ist der Geschmack sehr verschieden. Mich dünkt, es sey das beste, daß man sich nach dem Ueblichen richte, und jeden so mache, wie man ihn zu sehen gewohnt ist. So gern ich ein wahres Portrait vom Cicero haben möchte, so würde dieser Römer in einer griechischen, oder persischen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; so wenig als ich den Sokrates in der römischen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Absicht auf uns, eben so denken wird, so scheint es, man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.



Von der Portraitmalerey handeln: Giovb. Armenini im 2ten Kap. des 3ten Buches s. Precetti della Pittura, S. III. (De' Ritrati del naturale, e dove consiste la difficoltà di farsi bene, e da che procede, che le più volte quelli, che hanno maggior disegno . . . li fanno men somiglianti di quelli, che sono men perfetti di loro.) — Livre de Portaiture, von Ann. Carrache, 30 Bl. gestochen von Poilly. — Livre de la vraie Science

de la portraiture decrite et demontrée par Jean Cousin, Par. 1589. 4. 1635. 4. verbessert 1676. 4. — Elemens de portraiture, par le Sr. de St. Iigny, Par. 1630. 12. mit K. — Livre de portraiture, contenant par une facile instruction plusieurs plans & figures de toutes les parties separées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Italie . . . p. Jean le Clerc, P. 1640. 4. 36 Bl. — Livre de Portraiture, nach Lebrun, von Simonneau, 18 Bl. — Livre de Portraiture, von ebend. 14 Bl. — Abr. Bosse schreibt sich in einer, ohne Titel gedruckten Sammlung von Briefen S. 72 ein Werk darüber unter dem Titel Les premiers enseignemens de la Portraiture pour la jeunesse, ou autres qui s'y voudront adonner 8. zu, welches ich nicht näher nachzuweisen weiß. — In dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, P. 1757 12. findet sich S. 144 ein Memoire über das Uebliche in der Portraitmalerey. — Von den verschiedenen Urtheilen über die Ähnlichkeit der Bildnisse, von Hen. C. aus dem Französischen, in der Biblioth. der schönen Wissensch. Bd. 8. S. 209 u. f. — Von dem Verdienste des Portraitmalers von Jos. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. — In Böremons Natur und Kunst handelt der 3te s. des 2ten Th. S. 32 von den Abbildungen oder Portraits in der Bildhauerkunst; und der 5te Abschn. S. 158 von der Nachahmungskunst, oder der so genannten Portraitmalerey. — Im 1ten Th. des Orestrio, der XXXI Abschn. S. 311 eben davon. — In C. P. Junkers Grundsätzen der Malerey wird S. 39 u. f. davon gehandelt. — Gedanken über das Portraitcostume von M. Klotz finden sich im 13ten St. des Meuselischen Museums. — Auch kommt eben diese Materie vor in des Abr. Bosse Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessain et gravure . . . Par. 1649. 12. (des Chemins pour arriver promptement et facilement à bien portraire.) — In dem

dem 7ten Buche des großen Malerbuches von Lairesse, Th. 3. S. 1 u. f. (Von den Abbildungen oder Contrefaiten; Von den Mängeln des Angesichtes und der andern Gliedmaßen; Was in einem Contrefait, vornehmlich aber bey den Weitspersonen ihren wahrzunehmen ist; Von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen, oder Gewänder und Gründe, . . . nebst einer Abhandlung des Augpunktes; Von den Contrefaiten in das Kleine; Von Benfügung der Objecten zu Portraits der Personen von verschiedenen Stande; Von den sich am besten bey den Contrefaiten schickenden Contouren der Kleidungen oder Gewänder; Von dem Nachahmen großer Meister in Mahlung der Portraite . . .) — In De Piles Cours de peinture par principes, S. 204 u. f. Amst. 1767. 12. (Sur la manière de faire les portraits; de l'air relativement aux portraits; s'il est à propos de corriger les défauts du naturel dans les portraits, le coloris des portraits; l'attitude dans les portraits; les ajustemens des portraits; la pratique du portrait; la politique relativement aux portraits.) — Von Richardson in f. Essai sur la Theorie de la peinture. Oeuvr. Tom. 1. S. 62. 80. 135. 148. (Le peintre en portrait ne doit pas toujours suivre une même route; lorsqu'il juge à propos de flatter ses portraits, il faut que la flatterie soit réellement une flatterie, ce qui ne pourroit être si elle étoit trop visible; quoiqu'on demande une ressemblance exacte, il faut pourtant faire attention aux accidens defectueux, et y remédier; pour les portraits il faut bien considerer le caractère de la personne, et sa condition; lorsque le sujet a quelque chose de singulier, dans la disposition, ou dans les mouvemens de la tête, des yeux etc. (pouvù que cela ne soit pas méfisant) il faut l'exprimer par des traits bien marqués; s'il y a quelque chose de particulier à remarquer dans l'his-

toire de la personne, et qu'il convienne de l'exprimer, cela sert d'addition à l'expression, et contribue au mérite du portrait; les carnations . . . des portraits doivent être travaillées avec exactitude, et après cela, les touches y doivent être placées avec vérité; dans les portraits il ne faut point faire de lignes longues, et d'une grosseur égale, comme sur les paupières, sur la bouche, et il faut éviter un grand nombre de traits durs; — le peintre en portraits doit représenter ses personnages enjoués et de bonne humeur; mais avec une variété, qui convienne au caractère de la personne tirée; il doit aussi relever par son idée, les caractères de ses personnages; . . . il ne faut pas prodiguer la dentelle, ni le galon, ni la brodure, ni les joyaux; considerations sur la manière de draper en fait de portraiture etc.) — Bemerkungen über die Portraitmalerey im historischen Style finden sich in einem der Disc. des Reynolds, in der Neuen Bibl. der schönen Wiss. Bd. 17. S. 211. — und noch mehrere in seiner Rede über den Geschmack in der Malerey, ebend. Bd. 24. S. 20 u. a. andern St. m.

Der Portraitmaler (obgleich nicht der ganz großen und vortreflichen) sind sehr viele gewesen, und wenn daher, in dem folgenden Verzeichnisse, einige von Bedeutung übergegangen worden sind; so ist es nur der großen Anzahl derselben zuzuschreiben. Giorg. Barbarelli, Giorgione gen. (1511) Franc. Monfignore († 1519) Leon da Vinci († 1520) Raffaele Sanzio di Urbino († 1520) Fr. Torbido, Il Mauro gen. († 1522) Albr. Dürer († 1528) Andrea del Sarto († 1530) Lucas van Leyden († 1533) Ant. da Correggio († 1534) Giov. Ant. Regillo, Vicinio da Pordenone († 1540) Joh. Holbein († 1544) Sebastian del Piombo († 1547) Tosano Altissimo (1550) Luc. Angosciola († 1565) Franc. Beccelli (1570) Joh. Aspér († 1571) Ant. Moro († 1575) Lizziano Beccelli († 1576) Drazio Beccelli

Beeckl (†1579) Gior. Basari (†1584)
 Lucas Müller von Kranach (†1586) Paolo
 Cagliari, Veronese gen. (†1588) Bern.
 Campi (1590) Fres Apollodoro (†1590)
 Marca Tintoretto (†1590) Giac. da Ponte,
 Bassano gen. (1592) Franc. Bassano
 (†1594) Giac. Robusti, Il Tintoretto gen.
 (†1594) Par. Bordone (†1595) Giac.
 Palma, Il Vecchio (†1596) Carlo
 Cagliari (†1596) Benedicet Cagliari
 (†1598) Scia Pulzone (†1600) La-
 vinia Fontana (†1602) Agostino Ca-
 racci (†1602) Alessandro Allori, Bron-
 zino gen. (†1607) Ambros. Figino (†1608)
 Taddeo Suehero (†1609) Annib. Caracci
 (†1609) Feder. Barocci (†1612) Piet.
 Tacchetti (†1613) Gianb. Bassano (†1613)
 Sophonisba Angosciola (†1620) Franz
 Porbus (†1622) Girol. Bassano (†1622)
 Leandro Bassano (†1623) Georg Jameson
 (1623) Lucas van Walckenburg (†1625)
 Gabr. Cagliari (†1631) Girol. Ferrabosco
 (†1632) Sol. Coningsh (1640) P. W. Ru-
 hens (†1640) Mich. Jans. Mirevelt (†1641)
 Anton van Dyke (†1641) Dom. Zampieri,
 Il Domenichino gen. (†1641) Sim. Vouet
 (†1641) Jacob Wacker (†1641) Guido
 Kent (†1642) Will. Doyson (†1647) Jo-
 hann von Waweseyn (1655) Dav. Beck
 (†1656) Frz. Hals (†1656) Diego Velaz-
 quez (†1660) Bartholome van der Helst
 (1660) Jacob Delft (†1661) Elisabetha
 Sirani (†1664) Adr. Hannemann (1665)
 Giou. Castiglione, Il Genoese genannt
 (†1670) Paul Rembrand van Ryn (†1674)
 Franc. Cairo (†1674) Theod. Kooß (1675)
 Jac. Jordaens (†1678) John van Keun
 (1678) Pet. Velt, van der Saes genannt
 (†1680) Ger. Terburg (†1681) Casp. Nets-
 scher (†1684) Johann Riley (†1691)
 Nic. Maas (†1693) Pierre Mignard
 (†1695) Mar. Weal (†1697) Alonso Ar-
 co, Sordillo de Pereda gen. (†1700) Ja-
 cob van der Waan (†1702) David van
 der Plas (†1704) Vinc. Vittoria (†1709)
 Nic. Cassana (†1713) J. Cloffermann
 (†1713) Jac. d'Agan (†1716. Gebolf.
 Bombelli (†1716) Jac. Lorenvliet, Ja-
 son genannt (1719) Constantin Netscher
 (†1722) Adr. van der Werf (†1722) Gott-

feled Kneller (†1723) Aenold de Vuez
 (†1724) Joh. Frz. Douven (†1727) Jo-
 nath. Richardson (1728) Joh. Vollevens
 (†1728) Arn. van Boonen (†1729) Jo-
 hann van der Banck (1730) Franc. de Troy
 (†1730) Theodor Netscher (†1732) Meris
 Simon La Belle (†1734) David Le Clerc
 (†1738) Joh. Rupesto (†1740) Hermann
 von der Myn (†1741) Giac. Ringaud
 (†1743) Jeanb. Vanloo (†1745) Nic. de
 Largilliere (†1746) Balth. Denner (†1749)
 Franz Stampart (†1750) Vinc. de Montz-
 petit (1750. Erfinder der sogenannten
 Peinture ekudorique). Alan Ramsay
 (1750) Joh. Vollevens (1750) Dom. van
 der Smissen (1750) Phil. van Duf (†1753)
 Ant. Pesne (†1757) Ad. Manovsky (1757)
 Girol. Pom. Vatteni (1760) Pietro,
 Sr. von Rotary (†1764) Joh. Georg
 Zisenis (1764) Joh. Christian Fiedler
 (†1765) Thom. Worlidge (†1766) Jacq.
 Andre Jos. Wed (†1766) Martin v. Mey-
 tens (†1770) Ch. Amad. Vanloo (1770)
 S. Cotes (†1772) Jean L. Tocque (†1772)
 Joh. Zoffani (1777) Jean Et. Rotard
 (†1777) Ant. Raph. Mengs (†1779) Georg
 Piefiewsky (†) Gains Boroug (†1787)
 Jos. Reynolds (†) Ant. Graf —
 Qual — Louis Ren. Biasy — Vose —
 Benj. West — Eb. Gottl. Hausmann —
 Joach. Mart. Falbe — Anna Dor. Ter-
 busch — Schoenau — Joh. Heinrich
 Tischbein — Schröder — Beachy —
 Downman — u. a. m. —

Sammlungen von Bildnissen,
 und zwar alter Griechen und Rö-
 mer überhaupt, nach abschrittenen
 Steinen, Münzen und Wäfen gestochen:
 Jac. Mazochii Imperat. et illustr. Vi-
 ror. Imagines ex ant. numismat. R.
 1517. 8. — Ioa. Huttichii Imperat.
 tam gr. quam latinor. Foeminar. et
 Tyrannor. Icones . . . Argent. 1525.
 Lugd. Bat. 1550. 1554. 8. Mit einem
 deutschen Titel, Strasb. 1526. 8. —
 Iac. de Strada Thef. Antiq. Epit. h. e.
 Imperat. romanor. oriental. et occi-
 dental. Icon. ex ant. numism. Lugd.
 Bat. 1553. 4. Rom. 1557. 8. Figur.
 1559.

1559. f. Franzöf. v. J. Pouveau, Lyon 1553. 4. Ueberhaupt 177 Holzschn. — Guil. Rouillii Promtuar. Icon. insignior. a seculo hominum . . . Lugd. 1553. 4. 2 Th. verm. u. Ital. ebend. 1577 — 1578. 4. Franz. ebend. 1581 u. 1598. 4. (Der Bildnisse überhaupt sind über 900; sie fangen mit Adam und Eva an. Aber nicht einmahl die Abbildungen der alten Griechen und Römer sind nach guten Originalen gezeichnet. Auch finden sich deren bis auf die Zeiten Heinrich des 8ten von Frankreich. Die Holzschnitte selbst sind sauber gearbeitet.) — Le Imagine delle Donne Auguste . . . da Enea Vico Ven. 1557. 4. Lat. von Natalis Comes, ebend. 1558. 4. Reliquae Augustarum Imagines a Plotina ad Saloniam . . . ed. a Jac. Franco, Ven. f. 2. 4. — Hub. Golzii Icones Imperator. Romanor. ex prisce. numism. Brüg. Fl. 1558. f. Antv. 1645. f. Verm. mit den Bildnissen der übrigen Kaiser bis auf Ferdinand den 3ten als der 5te Th. f. Oper. Antv. 1508. f. überh. 156 Bl. (Ob das Werk, wie irgendwo gesagt ist, ursprünglich mit einem spanischen Titel zu Antwerpen erschienen, weiß ich nicht? Sürich in der Bibl. numism. führt eine italienische Ausg. an; und mit einem deutschen Titel ist es zu Würzburg gedruckt. Aber, so viel ist gewiß, daß nicht, wie in den Meufelschen Miscell. Heft 1. S. 12 gesagt wird, die Abbildungen schon in der Manier des Le Prince, sondern nichts als ehrliche, bekannte Holzschnitte mit zwey Stücken gemacht, sind) — Insignium aliquot viror. Imagines, Lugd. 1559. 8. (Alle Philosophen und Gelehrte bis auf die Zeiten Constantin des Großen; überhaupt 143; aber keinesweges nach Statuen oder Münzen, sondern bloß nach der Phantasie gezeichnet; Holzschn.) — Illustr. Viror. ut extant in urbe, expressi vultus, R. 1569. 4. (Sie sind von Augustino Veneto gestochen, und bestehen aus 48 Bl. Eine andre Ausg. von Achilles Statius enthält deren schon 52. Eine dritte, von eben dem Jahre, bey Wolzetta, auf deren Titel

Augustino genannt, die aber eigentlich zu Padua im J. 1648 gemacht ist, besteht ebenfalls aus 52 Bl.) Eben diese Bildnisse, verm. unter dem Titel, Imag. et Elogia Vir. ill. ex Bibl. Fulvii Ursini 1570. f. Wieder verm. und mit dem Titel: Illustr. Imag. ex Ant. Mar. Numism. et Gemmis . . . Theod. Gal-laeus delin. incid. Antv. 1598. 4. 151 Bl. Verm. mit 17 Bl. und einem lat. Commentar von Joh. Fabri, Antw. 1606. 4. Frsch. von C. C. Waudelot, Par. 1710. 4. Eben dieses Werk, vermehrt herausg. von J. P. Bellori, mit der Aufschr. Imag. veter. illustr. Philos. Poetar. Rhetor. et Orator . . . Rom. 1685. f. 3 Th. 1739. f. und in den ersten Bänden des Gronovschen Thes. Der Bl. sind überhaupt 92, und der Bildnisse 396. Es veranlaßte Dulodori (L. Begeri) Relat. Colloq. quorundam . . . 1702. f. — Illustr. Philos. et Sapien. effigies ab eor. numism. extr. Ven. 1580. 4. überh. 74 Bildn. — Portraits et Vies des hommes illustr. grecs. lat. et payens . . . p. Andre Thevet, Par. 1584. f. 2 Th. wovon der erste 81 und der zweite 128 Bildn. enthält. Aber das Ganze ist ein wahrer Mischmasch, ohne alle Ordnung und die wenigsten der alten Köpfe nach Brustbildern gezeichnet; Kirchenväter, arabische Chimisten, heidnische Philosophen, türkische Kaiser u. d. m. stehen unter einander, bis auf die Zeiten herab, wo der Verf. lebte. Im J. 1671 erschien das Werk mit verändertem Titel in 8 Bd. in 8. — Imag. XXIV Caesar. a Iulio ad Alex. Sever. ab antiq. marmoribus, Ven. 1585. f. — L. Hulsii Effigies XII p. Caes. et LXIV ipfor. uxor. et Parent. Frft. 1597. f. Spir. 1599. 4. — XII Caes. R. Imag. ex numism. E Museo Fr. Swertii, Antv. 1603. 1612. 4. — Iconografia, cioè disegni d'immagini, cav. per Giov. Angel. Canini da frammenti di marme, da gioje e medagliè . . . Rom. 1669. f. Mit dem frsch. Titel: Les Images des Heros et grands Hommes de l'Antiq. dess. p. G. A. Canini, gray.

par MM. Picart et Vallet, Amst. 1731. 4. (Die Zahl der Bildn. beläuft sich auf 500.) — Effigies rom. Imperator. ex antiq. Numism. Reg. Christinae, del. Pet. Aquila Panormitanus, R. 1681. f. 14 Bl. (Sr. v. Heinecke sagt, daß die Bildnisse von Jul. Cäsar bis auf Leopold den ersten gehen.) — Effigies viror. ac foeminar. illustr. quibus in graec. aut lat. monum. aliqua memoriae pars datur . . . Lugd. B. apud Petr. van der Aa, f. a. f. in 9 Thln. od. 4 Bden, welche überhaupt 314 Bl. enthalten. — Illustr. Viror. Philos. Orator. etc. Icon. ex Marmor. antiq. del. a P. P. Rubens, sc. a Lud. Vorsterman, P. Pontio etc. f. l. et a. f. 12 vortrefl. Bl. — Lud. Patarol Series August. Augustar. Caesar. et Tyrann. a Jul. Caes. ad Car. VI. c. eor. numism. ex nummis, Ven. 1702. 1740. 8. — Henr. Spoor Favissae utriusque antiquitat. tam Rom. quam Graec. in quibus reperiuntur simulacra Deor. Icones magnor. Ducum, Poetar. etc. Ultraj. 1707. 4. (Die Bildn. welche sich auf 100 belausen, sind nach geschnittenen Steinen gemacht, und finden sich fast alle, nach eben diesen Zeichnungen, schon in dem Werke des Canini.) — Raccolta dei Busti, degli Imperad. Rom. delle Donne illustri, dei Filosofi, etc. esistenti nella Galleria di Firenze 1779. 4. — Gallerie der alten Griechen und Römer . . . von Gottl. Friedr. Meidel, Augsb. 1780. 4. 24 Bl. — S. übriges die, bey dem Art. Antik S. 187 u. f. und S. 195 u. f. angezeigten Schriften und Abbildungen von alten Statuen und Brustbildern, und Münzen, und die, bey dem Art. Geschnittene Steine angezeigten Abbildungen von dergl. Steinen. —
Sammlungen von Bildnissen neuerer römischer Kaiser, Könige, u. s. w. Der Kaiser, Könige und anderer fürtrefflichen, beider Geschlecht, Personen kurze Beschreibung und ware Conterseftung, Trst. 1538. 4. — Bildtnissen der Rhoemischen Keyseren, ihren Weibern und Kindern, Zür. 1558. 8. — I. B. de

Cavalleriis CLVII Imper. et XXXI. Pontif. Max. Imag. R. 1585. 8. — August. Imperat. Reg. arque Archid. Illustr. Princ. . . . verissimae Imagines, Io. B. Fontana del. D. Custodi sc. Oenip. 1601. f. 125 Bl. — Aquila romana, ovv. la Mon. occid. da Carlo M. infino alla coronat. di Leopoldo I. . . . da Palazzi, Ven. 1679. fol. —

Von ehemahligen Königen von Frankreich: Portr. des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Henri III. par Virg. Solis et J. Amman, Nor. 1566. 4. Mit einem lat. Titel 1576. 4. 62 Bl. — Les vrais Portraits des Rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XIII. p. Jacq. de Bie, P. 1634. f. 58 Bildn. — Les vrais Portraits des Dauphins de France, publ. p. Remy Capiraine, von ebend. 1641. f. 16 Bildn. — Les vrais Portraits des Reines de France, von ebend. f. 60 Bildn. — Monarchie franç. ou Rec. chronol. des Portr. de tous les Rois et des Chefs des premières familles depuis Pharamond jusqu'à Louis XV. par Gautier d'Agory, fils, Par. 1770. 4. —

Von Königen von Neapel: Reg. Neapolit. vitae et effigies, Auct. B. C. Aug. Vind. 1605. f. 26 Bl. — Von Schweden: Verz. und Conterseften aller K. in Schweden, Nürnberg. 1707. (wahre Nürnberger Arbeit.) — Von Ungarn: Iac. a Mellen Series Reg. Hungar. e nummis aur. quos vulgo Ducatos appellant, Lub. 1690. 4. Deutsch von G. H. Burghart, Bresl. 1750. 4. — Von Pohlen: Icon. et Hist. Princ. ac Reg. Polon. a Neugebauero. 4. — Von sächsischen Fürsten: Abcontrafactur und Bildn. aller Großherzoge Chur- und Fürsten zu Sachsen, durch N. Joh. Agricola, Wittenb. 1563. 8. Nic. Reusneri Icon. Imperat. Reg. Princ. Elector. et Duc. Saxon. Ien. 1597. f. — Von österreichischen Fürsten: Franc. Tertii Bergom. Austriae Gentis Imag. Oenop.

nop. 1569. f. — Von Fürsten aus dem Hause Medicis: Regiae Fam. Medicorum Etrur. Princ. Imagines, von Fr. Altgrini 50 Bl. Verm. mit dem Titel, Cento Ritratti della Real famiglia de' Medici. 1762. f. — Von Herzogen von Lothringen: Icon. Ducum et Gubern. Lorhar. Brabant., Limb. 1669. 4. 51 Bl. — Von sávoyischen Fürsten: Portr. des Princ. Comt. et Duc de Savoye, f. 33 Bl. — Von nassauischen und oranischen Fürsten: Princ. Hollandiae et Westfrisiae ab a. 1533. von A. Scutmann und C. Fischer, 1650. f. 40 Bl. — Vermischte Sammlungen von Fürsten: Les veritables Portraits de quelques Princ. qui ont vecu du tems de la reforme en 1562. — Effigie natur. de' maggiori Principi e più valorosi Capitani, di And. Vacchario, R. 1597. 4. — Portr. des Princes, Seigneurs et perf. ill. p. Montcornet, Par. 1680. fol. — Vermischte Sammlungen von neuern berühmten Männern allerhand Art aus allen Völkern, worunter sich auch einige Fürsten befinden: Icones quinquaginta Viror. illustr. . . per Th. de Bry, Frft. 1569. 4. Verm. ebend. 1597-1598. 4. 2 Th. Der 3te Th. erschien 1598. und der vierte 1599 jeder von 50 Bildn. Unter dem Titel: Vit. et Effig. C. C. viror. illustr. Freft. 1628. 4. Der 5te Th. 1635. 4. mit 20 Bildn. Alle 5 Theile mit dem Titel: Bibl. Chalco-graph. Freft. 1636 u. 1650. 4. Der 6te Th. von Fürst gest. ebend. 1650. 4. 53 Bildn. Der 7te Th. von Clem. Ammon gest. ebend. 1650. 4. Der 8te Th. Heidelb. 1652. 4. Des 9te Th. ebend. 1654. 4. Alle 9 Theile mit dem Titel, Icon. vir. illustr. 1654. 4. und endlich, unter der Aufschr. Biblioth. chalcogr. ebend. 1669. 4. — Ph. Gallei Effigies XLIII. viror. doctor. de discipl. benemerent. Antv. 1572. 4. Effig. LI. doctor. viror. . . von ebend. Antv. 1587. 4. Beyde zus. mit dem Titel: Imag. doctor. viror. . . Antv. 1593. überh. 94 Bl. —

La Profopographie ou Descri. des personnes insignes . . . p. Ant. du Verdier, Lyon 1573. 4. ebend. 1589 und 1605. fol. 3 Th. (Der Verf. fängt mit Adam, Eva und dem Teufel an, und endigt mit dem Bildn. des Arztes Franc. Valleriola; die Holzschnitte sind nicht schlecht.) — Imagines Viror. illustr. f. l. et a. 4. überh. 104 Bl. — Monument. sepulcor. c. epigr. ingenio et doctrina excell. viror. . . p. Tob. Fendt, 1574. f. 125 Bl. Frft. 1575. f. 1589. f. und mit den Elog. des Vorhorn, Amstel. 1638. f. — P. Jovii . . . Elog. viror. liter. illustr. ad vivum expressis imagin. exorn. Bas. 1577. fol. überh. 63 Bildn. in Holz geschn. P. Jovii Vit. illustr. viror. propriis imag. illustr. Bas. 1578. f. Musaei Joviani imagines ad vivum expr. Bas. 1577. 4. Als eine Fortsetzung davon ist anzusehen Ioa. Imperialis Mus. histor. . . Ven. 1640. 4. überh. 57 Bl. — Icon. Viror. nostra patrumque memor. illustr. . . ab Henr. Hondio sc. 1599. 4. 34 Bl. Eine andere Ausg. enthält deren 65. — Icon. LXXXIV Viror. erud. Sec. XV et XVI. Flor. 4 Holzschn. — Val. Andreae (Dessellii) Imag. doctor. viror. e variis gentibus . . . Antv. 1611. 12. (Der Abbildungen sind überhaupt 73.) — Nic. Reusneri Icon. f. imagin. viror. literis illustr. 8. (Der Samml. sind drey; wovon die erste, Straßb. 1587. und die zweite und dritte, Basel 1589 erschienen; die erste enthält hundert saubere Holzschnitte, von deutschen, die zweite 82 dergleichen von ital. griech. deutschen, franz. engl. und ungarischen, und die dritte 7 von eben dergleichen Gelehrten. Mehrere davon finden sich schon in der Samml. des Jovius. Die Zeichnungen sind von Tob. Stimmer; und die Holzschn. von Schem. Die letztern sind, meines Wissens, noch mit dem Titel: Imag. viv. XCI. viror. liter. clar. Bas. 1589. 8. Freft. 1719. 8. besonders abgedruckt worden.) — Opus chronogr. orbis universi a mundi exordio usque ad a. MDGXI. cont. histor. Icones

nes etc. fummor. Pontif. Imp. Reg. ac viror. illustr. Aut. Pet. Opmeero et Laur. Beyerlinck, Antv. 1611. f. 2 Th. (Der erste enthält 369, der zweite 102 Holzschn.) — Icon. Princ. Viror. doct. Pictor. Chalcogr. Statuar. . . . numero CX ab Ant. v. Dyck ad vivum expressae. . . . Antv. 1636. f. Antv. 1646. f. Mit dem Titel, Le Cabinet des plus beaux Portr. Antv. f. a. f. 100 Bl. Eine andre, ebend. bey Verduiffen, f. a. 125 Bl. Mit einem holl. Titel, Amst. 1722. f. Grav. 1728. f. und dem obigen franz. Haag 1723. f. 1728. f. 50 Bl. Unter der Aufschrift: Iconogr. ou Vies des Hommes illustr. du XVII Siecle, eer. p. Mr. V. . . . Amst. 1759. fol. 125 Bildn. Auch gehören dazu: Decempictae effigies ab Ant. v. Dyck . . . aeri incis. a Pet. v. Gunt 1716. f. Uebershaupt sind 231 Bildn. von diesem berühmten Mahler gestochen vorhanden.) — Princ. et illustr. quor. viror. . . . Imag. Lugd. B. ap. P. v. d. Aa. f. a. f. 97 Bl. Imag. XLI. Viror. celebr. in Politic. Histor. bey ebend. f. a. fol. XXV Portr. des Hommes celebres, bey ebend. f. a. f. XX Icon. clar. Medic. Philos. aliorumque. bey ebend. f. a. f. — Images de diverses hommes d'esprit, p. Jean Meyssens, Antv. 1649. 4. — Portr. des Peintr. Grav. et Hommes d'esprit sublime par leur art et sçavoir, gr. p. Hollard, Antv. 1649. f. — Lor. Crasso Elog. d'Uomini letterati . . . Ven. 1666. 4. 2 Th. überh. 142 Bildn. Icon. viror. illustr. a Matth. v. Sommern, aeri incisae . . . Ratisb. 1667. f. — Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les vies et les elog. histor. des hommes illustr. . . . depuis environ IV Siecles parmi div. nations de l'Europe, p. H. Bullart, Par. 1681. f. 2 Th. Brux. 1695. fol. Der Bildn. sind 249. — D. Pauli Freheri Theatr. viror. erud. claror. . . . Nor. 1688. f. 4 Th. Der Bildn. sind 1312. — Portraits de celebres Hommes et Femmes, frang. holland et allem. p. Montcornet et Mariette, f.

131 Bildn. — Jac. Bruckeri Pinacoth. Scriptor. nostra aetate litteris illustr. . . . Aug. Vind. 1741. 1755. f. 2 Th. jede von 5 Decaden, gest. von Jac. Hayden. Anhang zu dem Bilder-saale . . . Augsb. 1766. f. 11 Bl. — L'Europe illustre . . . enrichie de portraits, gr. par Odieuvre, Par. 1755 — 1777. 4. 6 Bde. Jeder Band enthält ungefähr 100 Bildn. Auch hat Odieuvre noch einen Catal. des Portr. des Princes, Perf. ill. und Savans, gr. par Odieuvre, Par. 1742. 8. drucken lassen. — Galerie histor. universelle, p. Mr. de Pujol renfermée dans une suite de mille Portraits des Hommes et Femmes celebres de l'Hist. anc. et moderne, Par. 1787. 4. (Das Werk erschieht Heftweise; ob es gänzlich fertig geworden, weiß ich nicht. — Galerie univ. des Hommes qui se sont illustrés depuis le Siecle de Leon X. 4. (Von dem Grafen Platiere. Erschien auch Heftweise, wovon meines Wissens 67 ausgegeben worden sind.) — Collect. de Portraits des Hommes illustres vivans, Par. 1788. f. Heftweise, jedes zu 4 Stück. — —

Vermischte Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer in einzelnen Fächern aus verschiedenen Völkern; als von Feldherren: P. Jovii Elog. viror. bellica virtute illustr. . . . ad vivum expr. imaginibus exornata, Bas. 1596. f. — Ritratti di cento Capitani illustri intagl. da Alipr. Capriolo . . . Rom. 1600. 4. — Ritratti di Capitani illustri . . . da Rosc. Mascardi, Leonida e Tronfarelli. R. 1646. 4. (Vermuthlich die vorhergehende Sammlung.) — — Von Gesandten: Les Portraits . . . des Plenipotentiaires assemblés à Munster et à Osnabruck, gr. p. Franc. Bignon. f. 33 Bl. — Pacificatores orbis Christiani, Rotter. 1697. f. 131 Bl. — Von Theologen: Icones: i. e. Verae Imag. Viror. doctrina simul et pietate illustr. . . . Thed. Beza Aut. Gen. 1558. 1580. 4. 38 Bildn. Mit einem
335
frisch.

frisch. Titel, ebend. 1581. 4. u. 48 Bildn. in Holz geschn.) — — Von Philosophen und Aerzten: Veter. aliquot et recent. Medic. Philosophorumque Icon. ex Bibl. Ioa. Sambuucci . . . Antv. 1574. 1663. f. 64 Bildn. — XX Icon. clariss. Medicor. Philosophorum . . . à Leyde, chez P. v. d. Aa. fol. — Hist. des Philos. modernes. p. Mr. Saverien, avec leurs Portraits dans le goût du crayon . . . p. Mr. François, Par. 1759 u. f. 4. 7 Bde. mit 60 Bildn. — — Von Rechtsgelehrten: Illustr. Iureconsultor. imag. ex Mus. Marci Mantuae Benavidii, R. 1566. 4. Ven. 1569. 4. — — Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer, aus einzeln Völkern, als von Franzosen: Portraits de plusieurs Hommes illustr. qui ont fleuri en France . . . p. Mr. Michel, Par. 1643. f. — Les Portr. des Hommes illustr. franç. . . . dess. et gr. p. Zach. Heince et Fr. Bignon, Par. 1650. f. 27 Bl. — Portr. des illustr. François et Etrangers, gr. p. Pierre Duret, Par. 1652. 4. — Portr. des Hommes illustr. franç. qui sont peints dans la Galerie du Card. de Richelieu, Par. 1668. 8. — Les Hommes illustr. qui ont paru en France pendant ce siècle avec leurs Portraits, p. Mr. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 Th. — Galerie franç. ou Portraits des Hommes et des femmes illustres qui ont paru en France, gr. sous la conduite de Mr. Restout, Par. 1770. u. f. f. (So viel ich weiß, sind davon 47 Hefte erschienen.) — Les illustres François, ou Tabl. histor. des grands Hommes de la France, pris dans chaque genre de célébrité, f. (Hat überhaupt aus 100 Bildnissen bestehen sollen, wovon ich aber nur 25 gesehen. Die Bildnisse sind in Medaillon, eingefasst mit den Sinnbildern ihrer Thaten oder Werke.) — Collect. compl. de tous les Acteurs et Actrices célèbres dans les trois Spectacles d'après les desseins de Mr. Monet, 1770. f. 40 Bl. —

Collection gen. des Portraits des Depurés. aux Etats généraux, 1789. 4. Galerie des Portraits des membres de l'Assemblée constituante, 4. — — Von berühmten Italienern: Ioa. Ph. Tomasini Illustr. viror. Elogia, iconibus illustr. Par. 1630. 4. überhaupt 48 Bildn. Ebendesselben Elogia Viror. literis et sapientia illustr. . . . ebend. 1644. 4. Der Bildn. sind nur 35. — C. Patini Lyceum Patavinum, f. Icones et vitae Professorum Pataviae . . . Par. 1682. 4. Der Bildn. sind 33. — Museum Mazzucchellianum, f. Numism. Viror. doctrina praestant. Ven. 1761. f. 2 Bde. — Ritratti d'Uomini illustri Toscani, Fir. 1766. fol. 2 Bde. — — Von Engländern: Heroologia Anglica, h. e. Clariss. . . . Anglor. qui floruerunt ab A. Chr. MD usque ad praesentem annum MDCXX vivae effigies . . . Impens. Crisp. Passaci, fol. 2 Th. überhaupt 64 Bl. — A Collect. of Portraits of the court of Henry VIII. etched by Dalton, f. 36 Bl. — Houbraken and Vertues Heads of illustr. Persons of Britain with their Lives, by Th. Birch, Lond. 1743-1751. f. 2 Th. 108 Bildn. — A biographical History of England, from Egbert the great to the Revolution . . . disposed in different classes, and adapted to a methodical Catal. of engraved british Heads . . . by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Innbear. des Supplementes 5 Th. Ebend. 1776. 8. 4 Th. — — Von Holländern: Aub. Miraei illustr. Galliae Belgicae Script. Icon. et Elog. Antv. 1608. 4. überh. 58 Bildn. — Icon. . . . Viror. clar. qui . . . Academ. Lugd. Bat. illustr. 1609. 4. und mit dem Titel: Illustr. Academ. Lugd. Batavor: i. e. Viror. clariss. Icones Elog. ac Vitae . . . Lugd. B. 1613. 4. 34 Bl. Verm. ebend. 1614. 4. Verm. unter dem Titel: Aethnae Batavae . . . ebend. 1625. 4. 50 Bildn. Sehr verm. und mit der Aufschrift: Fundatoris, Curator. et Professor.

fessor. celebr. quorum gratia, cura doctrinaque Acad. Lugd. Batava incepit, auctaque et ornata est, Effigies . . . Leide 1723. fol. Der Bildnisse sind überhaupt 133. Uebrigens ist es bekannt, daß der Text zu dem ersten Werke von J. Meursius ist. — Effig. et vit. Professor. Acad. Groningae et Omlandiae . . . Gron. 1654. f. überhaupt 31 Bildn. — Adrian Pars Index Batav. of Naamrol van de Batavise en Hollandse Schryvers . . . Leid. 1701. 4. Der eingedruckten Bildnisse sind 30. — Von Dänen: Portraits histor. des Hommes illustr. de Danemark . . . p. Hoffmann, 1746. 4. 6 Th. — Von Spaniern: Retratos de illustr. Españoles, Mad. 1791. fol. — Von Deutschen: Henr. Pataleonis Profopograph. Heroum atque illustr. viror. totius Germaniae . . . Bas. 1565-1566. f. 3 Th. (Die beygefügeten Bildnisse, in Holz geschnitten, sind aber schlecht; Deutsch erschien das Werk ebend. 1567-1570. f.) — A. M. Erh. Cellii Imag. Professor. Tubingenf. . . Tubing. 1596. 4. überh. 37 Bildn. — Parnassus Heidelbergensis, omnium hujus Acad. Professor. Icones exhib. 1660. f. 15 Bildn. — Icones et Elog. Viror. aliquot praest. qui . . . Marchiam nostram juver. ac illustr. 1671. f. Deutsch von G. G. Rüdser, Berl. 1751. f. 100 Bildn. — I. Chr. Becmanni Notit. Universit. Francofurtanae una c. Iconibus personar. aliquot illustr. . . . Freft. 1707. f. enthält 39 Bildn. — Icon. viror. omnium ordinum. . . de Academ. et Gymnas. optime merit. opera et studio Fr. R. Scholzii, Nor. 1725. f. 3 Th. — I. I. Baieri Biogr. Professor. Medic. qui in Acad. Altorfina vixerunt, c. singulor. iconibus . . . Nor. 1728. 4. mit 15 Bildn. — Imag. a Ioa. Kupezky depictae, ed. a Bern. Vogel et Val. D. Preisler, Norimb. 1745. f. 79 Bildn. — Jar. Bruckers Ehrentempel deutscher Gelehrsamkeit . . . in Kupfer gebracht von J. J. Haid, Augsb. 1747. 4. 50 Bildn.

Eine Folge deutscher, jetzt lebender Gelehrten, von Ch. Haid. 4. — Leben und Bildnisse großer Deutschen . . . Heidelberg 1789. f. 2 Bde. — Von Schweizern: D. Herrlibergers schweizerischer Ehrentempel. — Portraits des Hommes illustr. de la Suisse, p. Pfeningner, Zur. 1782. 8. — Von Böhmen: Samml. von Bildnissen böhmischer Gelehrten und Künstler, Prag 1772. 4. 87 Bildn. — Von Amerikanern: Collection des Portraits des Hommes qui se sont rendus celebres dans . . . l'Amerique, 1782 u. f. 4. —

Sammlungen von Bildnissen römischer Bischöfe, Cardinale u. dergl. Effig. summor. Pontif. et Cardinal a Rubeis, 1658. f. — Effig. summor. Pontif. a St. Petro ad Clem. XI. Rom. 1675. f. 244 Bl. — Effig. summor. Pontific. et Cardinal. ab a. 1658 usque ad a. 1736. R. 1736. f. 358 Bl. — Effig. Cardinal. vivent. sub Innocent. XI. a Rubeis, f. — Eloge histor. des Cardinaux ill. avec leurs Portraits, p. le Pere Henry Alby, P. 1644. 4. — Ritratti di tutti Proposti generali della Compagnia di Gesu . . . dal P. Galeotti, R. 1751. f. —

Verzeichnisse von Bildnissen: M. S. J. Apins Anleitung, wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln soll, Nürnberg. 1728. 8. — Effig. jurisconsultor. in indicem redactae a C. F. Hommelio, Lips. 1760. 8. — Verz. einer Samml. von Bildnissen, größtentheils berühmter Aerzte . . . von J. C. W. Moehsen . . . Berl. 1771. 4. (ein, in Rücksicht auf diese Materie überhaupt, höchst brauchbares Werk) — Catalogue of English Heads . . . by M. Ame 1748. 8. — Catal. de Portraits cont. les Rois, les Reines et les Princes du sang royal de Suede, avec les grands Officiers, le Cle. gé, les Scavans etc. qui font parties des Rec. de Ch. R. Berch, Ups. 1767. 4. — Eine Biblioth. Iconograph. haben wir von

von H. P. Schetelig zu erwarten. (S. Allg. D. Bibl. Bd. 93. S. 613.) —

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß hier keinesweges alle Werke, welche Sammlungen von Bildnissen enthalten, angeführt worden sind. Die Anzahl derselben ist so groß, daß, wie bereits Hr. v. Heinecke bereits bemerkt hat, ein Verzeichniß derselben einen ganzen Band füllen würde. Es gehören nämlich sehr viel allgemeine historische Werke, Sammlungen von Lebensbeschreibungen, Zeitschriften u. d. m. dahin. Noch weniger haben alle einzelne, in Holz oder Kupfer gebrachte Bildnisse, so viel einzelne vorzügliche Kunstwerke darunter sich auch befinden, angezeigt werden können. Der vorher angeführte Hr. Schetelig hat deren 21000 zusammen gebracht; und es ist nicht wahrscheinlich, daß seine Sammlung ganz vollständig ist. Indessen mögen, wenigstens die vorzüglichsten Künstler, die, in den verschiedenen Manieren der Kupferstecherkunst, dergleichen Bildner geliefert haben, hier stehen, als Edelking, Drevet, Schmidt, Poilly, Wille, Amling, St. Aubin, Valenciou, Bartolozzi, J. G. Müller, Fiquet, Savart, Daulle, Vause, Beauvalet, Schuppen, Vervie, Boulanger, Carmann, Kohl, Cathelin, Chereau, Chevillet, Marcenay, Delphius, Masson, Houbraken, Gauscher, Heingelmann, Genier, Bart, Kilian, Hollar, Mellan, Tardieu, Natalis, Pitau, Preisler, Roulet, die Sabeler, Schmußer, Strange, Schulze, Suiderhof, Morin, Corn. Vischer — Smit, Green, Farlow, J. Haid, El. Haid — Carol. Watson — Jeanninet, Desmarteau, Francois — u. v. a. m. —

P o ß i r l i c h.

(Schöne Käufe)

Es kommt mir vor, als wenn die meisten Menschen zwischen wirklichen Possen und dem Possirlichen einen Unterschied machten, und unter dem letztern Namen ein gewisses niedrig Lächerliches verstehen, dessen

Gebrauch nicht ganz aus den schönen Künsten zu verbannen ist, da die Possen darin durchaus nirgend zu dulden sind. Diese sind Bestrebungen der niedrigsten Narren, denen es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menschen, deren ganzer Gesichtskreis nicht über das hinaus reicht, was die unterste Classe der Menschen sieht und weiß, in ihrer Einfalt, es sey aus Laune, oder aus Unwissenheit, lächerliche Dinge thun, oder sprechen, die ihnen natürlich sind, so möchte dieses ungefehr so etwas seyn, das man possirlich nennt. Dieses Possirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre also das, was in den schönen Künsten zu brauchen seyn möchte. Ein possirlicher Kerl war unstreitig Sancho Pansa; und ich denke, es werde kein Mensch von Geschmack sich scheuen, zu gestehen, daß dieser treffliche irrende Stallmeister ihm beynabe so viel Vergnügen gemacht habe, als sein Herr selbst.

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

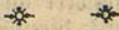
Man kann von dem Possirlichen einen doppelten Gebrauch machen; denn es dienet entweder blos zur Belustigung, oder zur Verspottung gewisser ernsthafter Narrheiten. Die es zur erstern Absicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Belustigung und Ergötzlichkeit nennt, von verständigen Menschen nie als ein Hauptgeschäfte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie ist als eine Erfrischung des Gemüths, das durch wichtigere Geschäfte

schäfte ermüdet, oder zu einer allzu ernsthaften Stimmung gekommen, anzusehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptstoff daraus machen möchten, den die Künstler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben so überreiben, als die, welche die Lustbarkeiten als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menschen ansehen. Nun ist wol keine verständige Nation, wo nicht die Art Menschen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beständiger Lustbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Classe sehr wenig bedeutender Menschen angesehen wird. Darum müssen wir auch, da der Fall ganz ähnlich ist, eben dieses Urtheil von der Classe der Künstler fällen, die das bloß belustigende Possirliche zu einem Hauptstoff der schönen Künste machen.

Es gehöret freylich sehr viel Originalgenie und Scharfsinn dazu, im Possirlichen so glücklich zu seyn, als Plautus, Cervantes in dem Don Quichotte, Buttler in seinem Hudibras, oder Hogarth in seinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die schönen Künste noch eine höhere Bestimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und witziger Art Gelegenheit sich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunst ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der Kunst halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Possirlichen dadurch werden, daß es zur Verspottung gewisser wichtiger Narheiten, politischer, sittlicher oder religiöser Schwärmercyen, die unter den Menschen große Verwüstung anrichten können, mit viel Nachdruck kann gebraucht werden. Einem Menschen, der nur noch etwas von Ehrliche hat, kann nichts empfindlicher seyn, als in einem possirlichen Lichte zu erscheinen; weil

es gerade die verächtlichste Seite ist, in der sich ein Mensch zeigen kann. Mancher scheuet sich viel weniger davor, daß er für lasterhaft, als daß er für possirlich gehalten werde. Ein Künstler, der sich dieser Gesinnungen der Menschen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um sie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon schon anderswo auch gesprochen *).



Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten, werden sich bey den Artikeln Satire und Scherzhaft finden.

Postament.

(Baukunst.)

Wird auch Basement geschrieben. Eine regelmäßige verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Basen oder andre Werke der Bildhauer gesetzt werden. Das Postament ist für dergleichen Werke, was der Säulenstuhl für die Säulen ist. Man macht sie sowol viereckig, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber bestehen sie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Postaments, der auf dem Fuße steht, und dem Kranz, der gleichsam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz bestehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Postament mehr oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat oft die Figur eines Würfels, und wird alsdann auch mit diesem Namen genennt; meistens aber übertrifft seine Höhe die Dike. Oft werden an den Postamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit historischem, oder allegorischem Schnitzwerk verzieret. Die runden Postamente findet man oft

*) Eckerlich; Parodie; Spott.

mit aufgeschlagenen Vorhängen einer sehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geschmack scheint für das Postament Einfachheit, als eine Haupteigenschaft, zu fordern, damit nicht das Auge von der Hauptsache, dem darauf stehenden Bild, abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerstreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich seyn, da historische, oder allegorische Vorstellungen in flachem Schnitzwerk an dem Würfel des Postaments, deren Deutung auf die Statue geht, sehr wol angebracht sind.

P r a c h t.

(Schöne Künste.)

Man lobt gewisse Werke der schönen Künste wegen der sich darin zeigenden Pracht. Deswegen scheint das Prachtige eine ästhetische Eigenschaft gewisser Werke zu seyn, und wir wollen versuchen, den Begriff und den Werth desselben hier zu bestimmen. Ursprünglich bedeutet das Wort ein starkes Geräusch; deswegen man in dem eigentlichsten Sinn dem Donner einer sehr stark besetzten und feyerlichen Musik, Pracht zuschreiben würde. Hernach hat man es auch auf sichtbare und andere Gegenstände, die sich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Ausichten auf Landschaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und die Vorstellungskraft stark rührend ist. Es scheint also, daß man izt überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verstehe, in sofern sie in einem einzigen Gegenstand vereinigt sind; eine Mannichfaltigkeit solcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe stark einnehmen.

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

In der Musik scheint die Pracht, sowol bey geschwinder, als bey langsamer Bewegung statt zu haben; aber ein gerader Takt von 4 oder 2 scheint dazu am schicklichsten, und kleinere Schritte des Taktes scheinen der Pracht entgegen. Dabey müssen die Stimmen sehr stark besetzt seyn, und besonders die Bässe sich gut ausnehmen. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abschnitte müssen eine gewisse Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu schnell abwechselnd seyn.

In

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

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenstände, von denen die Größe herrühret, erst jeder besonders mit einigem Gepränge vors Gesicht gebracht werden, ehe man uns die vereinigte Wirkung davon sehen läßt. So ist Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des 5ten Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefähr so angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; sie auf Wagen, er zu Fuße“ u. s. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu lassen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Gesicht zu fassen, und uns in große Erwartung zu setzen, beschreibet erst umständlich und mit merklicher Veranstellung den Diomedes. „Aber dem Diomedes, des Lydeus Sohn, gab ihm Pallas Athene Kühnheit und Muth“ u. s. w. Nachdem wir

diesen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und feinet halben in große Erwartung gesetzt worden, läßt er nun seine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. „Aber unter den Trojanern war ein gewisser Dares — Dieser hatte zwey Söhne“ u. s. w.

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

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

ver-

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

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



(*) Von dem prächtigen Character, in Gebäuden, wird in den Untersuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 117. gehandelt.

Präludiren; Prä- ludium.

(Musik.)

Die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spielen, um dadurch die Versammlung zur Anhörnung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey spielt, Präludium genannt. So geschieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavibambel die Hauptbegleitung führet,

vorher auf seinem Instrument prä- ludirt. Da mir über diese Materie ein Auffatz von einem sehr geschickten Virtuosen zugestellt worden, so will ich denselben hier ganz einrücken.

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

„Man prä- ludirt aber nicht allezeit auf diese Art, ob sie gleich die gewöhnlichste und die schicklichste ist, den Ausdruck zu befördern, worauf aber von den Organisten selten gesehen wird. Alle mögliche Künsteleyen, die über einen Choral zu machen sind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla stretta, wo alle Verse der ganzen Strophe sich

zu gleicher Zeit hören lassen, u. s. w. durchführt,) können zu Präludien dienen, wenn der Organist die Geschicklichkeit dazu hat, oder wenn er sie auch vorher aufgesetzt, und auswendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her &c. mit canonischen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunst schwerlich etwas gleich kommt, und kommen wird, die alle zu Präludien geschickt sind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den diese Gattung von Composition verursacht, nicht sonderlich schmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich sind.

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

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

„Unangenehm ist es, wenn vor einer aufzuführenden Musik jeder auf seinem Instrumente präladirt, oder sich in Passagen übt. Wer in einem Lande ist, wo diese üble Gewohnheit eingerissen ist, muß sich das Vergnügen, das ihm die Anhörung einer guten Musik gewähren soll, durch tausend Marter erkaufen. Daraus entsteht auch noch das Böse, daß Niemand sein In-

Dritter Theil.

strument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das firtrefflichste Präludium den Ausdruck, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stücke, die den Namen Präludium führen, auf die gemeinlich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charakter haben, und selten zu Vorspielen geschickt sind. Oft sind es ganz strenge, oft freyere Fugen, oft sind sie von einer taktlosen Phantasie nur durch den Takt unterschieden; oft auch ist es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beständig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künstliche Art modulirt wird &c. Die besten Präludien sind ohnstreitig die von Joh. Seb. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat.“



L'art de préluder, p. Mr. Hoetterre, Par. 1722. 4. — Auch hat F. A. Koberich, unter andern, 36 Vorspiele, um die höchst nöthige Präludienkunst nach jetziger Methode leichtlich erlernen zu können,“ herausgegeben. S. übrigens die, bey dem Art. Fantasie, S. 602 angezeigten Schriften; und wegen mehrerer unterrichtes, die verschiedenen Anweisungen zum Generalbass und die Lehrbücher von der Harmonie. — —

P r e s t o.

(Musik.)

Dieses italienische Wort wird den Tonstücken vorgesetzt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch Prestissimo angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so

A a

per.

versteht es sich von selbst, daß diese Bewegung nicht so kleine Taktheile verträgt, als die langsamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, sie mit der ihnen zukommenden Geschwindigkeit zu singen, oder zu spielen, theils weil sie in der äußersten Schnelligkeit, in der sie vorbey gehen, keinen Eindruck machen könnten.

Prime.

(Musik.)

Dieses Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeigt in der stufenweis auf- oder absteigenden Reihe von Intervallen den ersten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones ist, an. Es geschieht aber bloß, um das Unschickliche der Benennung zu vermeiden, daß diese Octave, bisweilen Prime genannt wird. Denn da die auf diese Octave stufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und selten, wie sie eigentlich es sind, None, Decime, Undecime genannt werden: so bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unschicklichen Ausdruck, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es sich schicket, in diesen Redensarten das Wort Prime, anstatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöht vor, und wird alsdann die übermäßige Prime genannt. Nicht als ob dieses ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall sey: denn es kommt in keinem Accord vor; sondern diese Erhöhung geschieht bloß im Durchgang, um bey gewissen Fällen, die Modulation zu begleiten:



Profil.

(Zeichnende Künste.)

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

Hieraus versteht man auch den Ausdruck, Halb- und Dreyviertel-Profil; jener bedeutet die Ansicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, dieser, wenn man noch etwa ein Viertel davon sähe.

In der Baukunst bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchschnitt*); es sey, daß sie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelnen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeigt demnach die ganze Dike eines stehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorstehenden Theile. In sofern also die Zeichnung nur den äußersten Seitenumriß eines stehenden Körpers anzeigt, ohne etwas von seinen zwischen diesen liegenden Theilen anzuzeigen, wird sie ein

*) S. Durchschnitt.

ein Profil genant. Wenn zum Beyispiel in den Figuren der Artikel: Attischer Säulenschaft, und Gebälke, blos die Umrisse blieben, alle Quersriche aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des attischen Säulenschaftes und eines jonischen Gebälkes vorstellen.

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

Prologus.

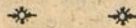
(Dramatische Dichtkunst.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über den Inhalt und die Beschaffenheit des Stücks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft, und vertheidiget sich, oder sein Stück in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspielen der Alten fin-

*) S. Glieder.

den wir keine eigentliche Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiels, als von einem wesentlichen Theil desselben; aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspielen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiels dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Auftritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

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



Von den Prologen handeln: Aubignac, im 1ten Kap. des 3ten Buches s. *Prac. du Theatre*, S. 143. Ausg. v. 1715. — *X. Quadro*, im 1ten Th. des 3ten Bds. S. 317. und im 2ten Th. eben dieses Bandes, S. 157 s. *Storia e Rag.* — *Cailhava*, im 6ten Kap. des 1ten Buches s. *Art de la Comedie*, Bd. 1. S. 117. Ausg. v. 1772. — *C. F. Cramer* (Ueber den Prolog, Leipz. 1776. 8. und im 1ten Jahrg. s. *Magazines der Musik*, S. 608. — Auch gehört hieher noch das 7te St. der Lessingschen Dramaturgie — und das englische Schriftchen; *On the Prolog and Epilogues not delivered*, Lond. 1768. 8. — —

Sammlungen von Prologen: *Nuovo Prato di Prologhi di Giov. D. Lombardo* . . . Ven. 1606. 4. (Es sind deren 63; aber nur 2 in Versen.) — *The Court of Thespis*, L. 1770. 8. — *Juvenile Roscius, or Spouter's*
 A a 2 Amu-

Amusement, a Collect. of Prolog. and Epil. 1770. 12. — Collect. of Engl. Prol. and Epil. beginning with Shakespear and ending with Garrick, 1779. 12. 4 Bde. — Theatr. Bouquet of Prol. and Epil. 1780. 12. — The Thespian Oracle, cont. the newest Prol. and Epil. 1791. 8. — The newest Thespian Oracle . . . 1791. 8. — — Sammlung theatral. Gedichte, Leipzig, 1777. 8. Auch finden sich deren in den Theater Almanachen von den H. H. Elobius, Engel, Ramler, u. a. m. — Im Spanischen führen solche den Namen Loa; und Ramon de la Cruz hat die bessern geschrieben. —

Uebrigens ist es bekannt genug, daß das, was bey den Griechen eigentlich der Prologus hieß, auf dem neuern Theater nicht mehr so heißt. Indessen kannten jene denn doch auch den neuern Prolog; die erste Scene des ersten Actes mehrerer Stücke des Euripides könnte wegsallen, ohne daß das Stück dadurch verstümmelt würde; und was ist sie also sonst, als ein eigentlicher Prolog? Ueberhaupt hätte die Geschichte des Prologs wohl eine ausführlichere Untersuchung verdient, als sie hier erhalten hat. Auf dem französischen Theater, z. B. fanden, bis zu den Zeiten des Corneille und Moliere, solche fast allgemein Statt; und noch der Amphitruon des letztern hat deren einen. Die ältern italienischen Trauerspiele, und mehrere Lustspiele haben deren öfters. Und, wenn die deutschen einzelnen Stücke deren gleich nicht besitzen: so werden doch auch auf unserm Theater Prologen gehalten. —

Prosa; Profaisch.

(Redende Künste.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein bestimmtes Sylbenmaaß, noch metrische Einschnitte hat, Prosa *); und dennoch scheint es, daß der Charakter des profaischen Vortrages nicht bloß hievon abhänge; weil man auch gewisse Verse pro-

*) S. Sylbenmaaß; Metrisch.

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

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

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

*) S. Poetisch; Ton.

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

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

Ich halte es für wichtig genug, bey dieser Gelegenheit unsre Kunst-richter auf diese Fehler, die nicht sel-

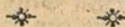
ten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich ihrem Einreißen mit Fleiß entgegensetzen *). Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar oft hat sie kein anderes Mittel, sich über die gemeine Prosa zu erheben, und die Aufmerksamkeit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

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

Verschiedene Kunst-richter haben angemerkt, daß es schwerer sey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben.

*) Man sehe einige gute Erinnerungen hierüber in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften,“ im ersten Stück des roten Bandes auf der 108ten Seite.

ben. Dieses scheint dadurch bestätigt zu werden, daß bey mehreren Völkern, so wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunst weit früher eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, als die Prosa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verstandes ist, dessen Wirkungen langsamer und bedächtlicher sind. Es ist eben der Fall, der zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften den sehr merklichen Unterschied hervorbringt, daß jene oft sehr schnell, diese durch ein ungemein langsames Wachsthum zur Vollkommenheit empor steigen.



Der Grund, welchen Hr. Salzer von der frühern Ausbildung der poetischen vor der prosaischen Sprache angiebt, scheint nicht der wahre zu seyn, und dieser tiefer, in dem Ursprunge der Sprache selbst, zu liegen. Man sehe hierüber Hrn. Herders Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Berl. 1772. 8. —

Ausser den, bey den Artikeln *Ausdruck*, *Poetisch*, u. d. m. angeführten Schriften, gehört noch hierher eine, in dem 2ten Bande der *Memoirs of the Liter. and Philos. Society of Manchester*, Lond. 1785. 8. befindliche Abhandlung: *On the Nature and essential Character of Poetry, as distinguished from Prose*, von D. Varnes. —

P r o s o d i e.

(Dichtkunst.)

Unter diesem Worte versteht man gegenwärtig den Theil der grammatischen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beschaffenheit der daraus entstehenden Sylbenfüße, hauptsächlich über den mechanischen Bau der Verse,

bestimmt. Vor vierzig Jahren schien die Prosodie der deutschen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter schränkten sich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meistens nur aus einer Art Sylbenfüßen bestanden. Von diesen selbst brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechischen und lateinischen Jamben, Spondeen, Trochäen und Daktylen, diese Namen beylegte; und ein mittelmäßiges Gehör schien hinlänglich, diese Füße gehörig zu erkennen und zu unterscheiden. Man sah zwar wol, daß die deutsche Prosodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechischen oder lateinischen bestimmte; aber der Unterschied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verschiedene lyrische Sylbenmaasse der Alten in die deutsche Dichtkunst einzuführen, entsunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über diese Materie nicht weitläufig einlassen kann, begnüge ich mich, den Leser auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene prosodische Schriften zu verweisen *).

Ich gestehe, daß ich über keinen in die Dichtkunst einschlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu sagen, als über diesen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Prosodie der Alten nur auf einem Grundsatz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, so wie noch gegenwärtig in der Musik die Geltung

*) Desss Versuch einer critischen Prosodie — Frankfurt am Mann 1765. 8. — Ueber die deutsche Tonmessung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Druckorts.

der Noten, von dem Accent unabhängig, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zufolge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die sogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in besondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Diese waren ihrer Dauer nach gerade halb so lang, als jene; beyde Arten unterschieden sich gerade so, wie in der Musik eine halbe Tactnote von dem Viertel. Die ganze Prosodie der Alten gründete sich auf diese Geltung der Sylben, und die mechanische Richtigkeit des Verses kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmessung des Takts in der Musik ist.

So einfach scheint unsere Prosodie nicht zu seyn; denn sie scheint ihre Elemente nicht bloß von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruck herzunehmen; so wie in der Musik eine lange Note im Aufschlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches sie im Niederschlag hat, aber nicht von demselben Nachdruck ist, und in Absicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederschlag, für eine kurze melodische Sylbe gehalten wird. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruck eine innerliche Schwere haben, wie man sich in der Musik ausdrückt. Außerdem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere langen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeitmaaße seyen, wie zum Beyspiel alle Viertel, oder halbe Noten desselbigen Takts; so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonsetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Gesang ein Zeichen der Geltung beyzufügen,

sie zeigten bloß die Höhe des Tones an. Ein und eben dieselbe Note wurde gebraucht, das, was wir jetzt eine Viertel-, und eine Achteltactnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegende Sylbe hinlänglich bestimmt. Wollten unsere Tonsetzer jetzt eben so verfahren, so würde es ziemlich schlecht mit unsern Melodien aussehn. Daher scheint es mir, daß unsere Prosodie eine weit künstlichere Sache sey, als die griechische. Es ist daher sehr zu wünschen, daß ein Dichter von so feinem Ohr, wie Klopstock, oder Ramler, sich der Mühe unterzöge, eine deutsche Prosodie zu schreiben. Vortreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopstock bereits ans Licht gestellt; aber das Ganze, auf deutlich entwickelte und unzweifelhafte Grundsätze des metrischen Klanges gebaut, fehlt uns noch, und wird schwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metrischen und des Rhythmischen in dem Gesang völlig entwickelt seyn wird, woran bis jetzt wenig gedacht worden; weil die Tonsetzer sich bloß auf ihr Gefühl verlassen, das freylich bey großen Meistern sicher genug ist. Eine auf solche Grundsätze gebaute Prosodie würde denn freylich nicht bloß grammatisch seyn, sondern zugleich die völlige Theorie des poetischen Wortklanges enthalten. Einige sehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unsrer Prosodie wird man in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, im ersten Stück des zehnten Bandes in der Recension der Ramlerischen Oden, antreffen.



Außer dem, von H. Sulzer angeführten Vers. einer critischen Prosodie, von J. H. Dett, Text. 1765. 8. und dem Schriftchen, Ueber die deutsche Tonmessung,

sung, (Dresb.) 1766. 8. (von K. Chr. Kanzler) — gehören noch hieher: Christn. Dan. Fischlins deutsche Prosodie, Stuttg. f. a. 8. — Conr. Dunkelbergs Vierstufige Lehrbahn zur deutschen Prosodie, Nordhausen 1703. 8. — Versuch einer deutschen Prosodie von K. P. Moritz, Berl. 1786. 8. — S. übrigens die, bey den Art. Accent, S. 17 u. f. Rhythmus und Wohlklang angeführten Schriften. — —

Provenzalische Dichter.

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

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

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

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

Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten finden sich bey dem Art. Dichter, S. 617. a.

Punkt; Punktiren.

(Kupferstecherkunst.)

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

Doch hat man auch ganze Stücke, wo nicht bloß das Nakende, sondern das Ganze bloß punktiert ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stücke hat man von dem französischen Kupferstecher J. Morin. Bekannt sind auch die bloß punktierten, mit dem

Punkten eingeschlagenen Stücke des J. Lutma, unter die er selbst die Worte *opus mallei* gesetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, so wie auch die Miniaturmahler entweder durch bloß runde, oder länglichte Punkte arbeiten. Einigermassen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.



(*) Ueber das Punktiren giebt nähern Unterricht, das Werk des Abt. Vosse, *De la manière de graver* S. 76. Ausg. von 1758. — Ueber die ganz punktirten Blätter s. den Art. Kupferstecherkunst, S. 124 u. f. —

Punkt; Punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Tonsetzer die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so setzet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel *Uwertere* erinnert worden.