

## 3.

## Zahnschnitt.

(Baunkunst)

Sind kleine Zierrathen an dem Bände, der sich in einigen Gehälken zwischen dem Fries und dem Kranz befindet. Man sehe die Abbildung davon in der ersten Figur des Artikels Kranz, wo die Zahnschnitte durch die Zahl 9 bezeichnet sind. Man macht sie insgemein so, daß die Höhe eines Zahnes seine Breite um  $\frac{1}{2}$ , auch wol gar um  $\frac{1}{3}$  übertrifft; die Zwischentiefen aber, oder der ausgeschneittene Raum zwischen zwey Zähnen, verhält sich zu der Breite des Zahnes wie 2 zu 3.

Diese Zierrath hat freylich nicht viel auf sich; doch dienet sie, die Mannichfaltigkeit und das Ansehen des Reichthums zu vermehren, und das Glatte zu unterbrechen. Und da man es einmal gewohnt ist, sie an ganz zierlichen jonischen und corinthischen Säulenordnungen zu sehen, so würde man diese Gebälke ohne die Zahnschnitte zu leer finden. Ohne Zweifel hat irgend ein ehemaliger Gebrauch an dieser Stelle hervorstehender Latten die Baumeister veranlaßet, die Zahnschnitte als Zierrathen anzubringen. An den Siebelgesimsen stellen sie in der That die hervorstehenden Latten vor. Es ist aber eben deswegen dem guten Geschmack entgegen, daß man sie da senkrecht herunter stehen macht, da sie natürlicher Weise mit dem Siebelkranz selbst einen rechten Winkel machen sollten.

## Zeichnende Künste.

Unter dieser allgemeinen Benennung begreift man die ganze Classe der schönen Künste, die durch Darstellung sichtbarer Formen auf die Gemüther wirken, bey denen folglich die Zeichnung dieser Formen das Wesentliche der Kunst ausmacht. Diese Künste haben ihr Fundament in der ästhetischen Kraft, die in den Formen der Körper liegt, von welcher an seinem Orte gesprochen worden.\*) Ein feines und lebhaftes Gefühl für alle Arten dieser Kraft, und ein scharfes Auge, das die mannichfaltigen Formen in der Natur sehr bestimmt und getreu faßt, sind die wesentlichsten Talente zu diesen Künsten.

Man hat auf so vielfältige Weise versucht, die sichtbaren Formen als Gegenstände des Geschmacks darzustellen, daß der Hauptstamm der zeichnenden Künste sich in sehr viele Zweige verbreitet hat. Zuerst sind zwey Hauptäste zu unterscheiden. An dem einen hängen die Zweige der zeichnenden Kunst, die die Formen körperlich bilden, und an dem andern die, welche sich nur flach, aber durch die Zauberkrast der Vermischung des Lichts und Schattens so darstellen, daß das Auge die würtlliche körperliche Form zu sehen glaubt. Jene werden auch die bildenden Künste genennet, weil sie unförmliche körperliche Massen zu schönen Formen bilden. Doch scheint der Sprachgebrauch die Baunkunst

\*) S. Form.

Kunst

kunst nicht mit unter diesem allgemeinen Namen zu begreifen, ob sie gleich mit den andern dieses gemein hat, daß sie aus unformlichen Massen schöne Formen zusammensetzet.

Die bildenden Künste theilen sich wieder in viele besondere Zweige, die man aber mehr durch die Behandlung und durch das mechanische Verfahren, als durch den Geist oder den Stoff, den sie darstellen, unterscheidet. Wir haben der Hauptzweige schon besondere Meldung gethan \*) Man könnte noch mehr Arten derselben unterscheiden, wenn an einer subtileren Zergliederung dieser Sache was gelegen wäre. So könnte man z. B. die Bossekunst, die Schnitzkunst \*\*) und die Drehkunst auch noch als besondere Zweige der bildenden Künste ansehen. Die letztere hat in der That bey den Griechen ihren eigenen Namen und Rang behauptet.

Der andere Hauptast theilet sich wieder in verschiedene Zweige, die Malerey, die mosaische Kunst, die Kupferstecherkunst und das Formschneiden.

Die große Mannichfaltigkeit der zeichnenden Künste giebt einen sehr überzeugenden Beweis von dem großen Wohlgefallen, das der Mensch an schönen Formen findet. Es scheint mir außer Zweifel zu seyn, daß dieses natürliche Wohlgefallen an Schönheit der Form, schon in seiner ersten Reüchernheit und Einfachheit diese Künste hervorgebracht hat; ob sie gleich mit der Zeit vielfältig bloß zur Ueppigkeit und zur Unterstüzung einer eiteln Pracht angewendet worden. Es giebt zwischen der ersten Anwendung dieser Künste, die bloß auf ein unschuldiges, weiter nichts auf sich habendes Ergößen des Auges abzielte, und ihrem Mißbrauch, der sie bloß zur Unterstüzung einer übermüthigen Pracht

\*) S. Bildende Künste.

\*\*) L'Art de ciseleur.

angewendet hat, eine Mittelstrafe, die uns die zeichnenden Künste in ihrem höchsten Werthe zeigt, da sie so wol zu allgemeiner Erhebung oder Erhöhung des Gemüthes, als zu kräftiger Lenkung desselben in besondern Fällen können angewendet werden. Davon aber haben wir an andern Orten hinlänglich gesprochen. \*) Wir berufen uns hier nur deswegen darauf, damit man sich überzeuge, daß die Aufnahme und Vollkommenheit dieser Künste, da sie das Ihrige zu Vervollkommnung des menschlichen Geschlechts beyträgt, keine gleichgültige Sache sey.

Die strengern Sittenlehrer, die die zeichnenden Künste ihres Mißbrauchs halber völlig verwerfen, bedenken nicht, wohin ihre Grundsätze führen. Wenn man alles, was bloß unserm Geschmak am Schönen nährt, unterdrücken sollte, so würde der Mensch gerade die Vorzüge verlieren, die ihn am höchsten über die Thiere empor heben. Man macht uns reizende Schilderungen von der Glükseligkeit der noch an der ersten rohen Natur hangenden Völker, die, bey ganzlichem Mangel jener Künste, die nächsten und dringendsten Bedürfnisse der Natur in sorgeloser Ruhe befriedigen. Aber man bedenkt nicht, wie nahe solche Menschen den Thieren sind, die eben so sorgelose gerade die Bedürfnisse, die man für die wichtigsten hält, befriedigen. Die so mannichfaltigen Talente des Menschen geben einen offenbaren Beweis, daß er zu einer Vollkommenheit bestimmt sey, von welcher der höchste Wohlstand, der bloß Ruhe und völligen Genuß aller Nothdurft verstatet, noch unendlich entfernt ist. Aber diese Betrachtung kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

Die

\*) S. Baukunst; Bildhauerkunst; Malereyen; Stein- und Stempelschneidekunst.

Die allgemeine Benennung der Künste, von denen hier die Rede ist, zeigt an, daß die Zeichnung das Fundament derselben ist, und daß sie ihren eigentlichen Werth daher haben: deswegen haben wir diese besonders zu betrachten.

## Zeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsache sey, ist zu offenbar, als daß es eines Beweises bedürfte; nur in Ansehung der Malerey sind deswegen Zweifel entstanden, weil es einigen geschienen hat, daß das Colorit eben so wichtig, als die Zeichnung sey. Es ist nicht selten, daß Gemählde, darin die Zeichnung unter dem Mittelmäßigen ist, wegen der Vortreflichkeit des Colorits unter die ersten Werke der zeichnenden Künste gesetzt worden. Wenn man die Sache genau beurtheilen will, muß man nur bedenken, ob durch Zeichnung, oder durch Colorit das meiste ausgerichtet werde. Daß in der Form der Körper überhaupt mehr Kraft liege als in ihrer Farbe, ist wol keinem Zweifel unterworfen. Die Form hängt aber größtentheils von der Zeichnung ab. Aber in den Gemählben scheinert eben diese Kraft der Form ihren Nachdruck vom Colorit zu bekommen. Die vollkommene Täuschung, der zufolge man im Gemählde nicht einen bloß abgebildeten, sondern vorhandenen Gegenstand zu sehen glaubt, erhöht und vollendet die Kraft der Formen. Wer wird sagen können, daß ein bloß gezeichnetes Portrait bey der höchsten Vollkommenheit der Zeichnung so viel Eindruck auf ihn mache, als wenn zu dieser Zeichnung die völlige Wahrheit der Farben, und die daher entspringende Haltung und das Leben noch hinzukömmt? Man kann das Colorit mit der Schönheit

des Ausdrucks, die Zeichnung aber mit dem Sinn, oder dem nahenden Gedanken vergleichen. Der richtigste und wichtigste Gedanken thut erst alsdann seine volle Wirkung, wenn er in einem vollkommenen Ausdruck erscheint. Es giebt Gemählde, die bey einer sehr mangelhaften Zeichnung, bloß wegen der ungemeinen Wahrheit, die das Colorit ihnen giebt, nicht die Bewunderung der Kunst, (denn davon ist hier nicht die Rede,) sondern den lebhaftesten Eindruck des Gegenstandes selbst bewirken. Doch davon haben wir bereits anderswo gesprochen \*). Wir wollen hier nur so viel anmerken, daß dem Maler Zeichnung und Colorit, eines so wichtig wie das andere seyn müsse, und daß er bey merklichem Mangel sowol des einen, als des andern, kein vollkommener Maler seyn könne. Wie der Redner mit den vortreflichsten Gedanken, die er elend vorträgt, nichts ausrichtet; und wie der beredteste Mensch durch den höchsten Glanz des Ausdrucks das Gedankenlose der Rede nicht würde verbergen können: so verhält es sich auch mit dem Maler, dem es an Colorit oder an Zeichnung fehlte.

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmak. Da die Zeichnung nichts anders ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestünde darin, daß schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde. Diese vollkommene Richtigkeit hängt theils vom scharfen und richtigen Sehen, theils von der Fertigkeit der Hand ab. Von jenem haben wir besonders gesprochen \*\*).

Wir

\*) S. Colorit.

\*\*) S. Augenmaaß.

Wir wollen hier nur noch anführen; daß selbst zum richtigen Sehen schon einige Kenntniß der Optik und Perspectiv erfordert werde. Man glaubt insgemein, daß das Sehen bloß von der Schärfe des Auges herkomme, folglich ein angebornes Talent sey. Aber Philosophen, die die Sache näher untersucht haben, versichern uns, daß man erst nach langer Übung so weit kommt, als nöthig ist, um sich der wahren Gestalt und Entfernung der Dinge mit einiger Klarheit bewußt zu seyn, oder genau zu wissen, was man sieht. Das Gesicht ist mancherley und wunderbaren Täuschungen unterworfen, die zwar durch Übung allmählig berichtigt, aber nur durch Theorie völlig unschädlich werden. Wir wollen nur eines einzigen besondern Falles erwähnen. Wenn wir einen Menschen mit ausgestreckten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daß eine Hand merklich entfernter vom Auge ist als die andere, so müssen sie nothwendig in sehr ungleicher Größe ins Auge fallen. Aber weil wir einmal wissen, daß natürlicherweise eine Hand so groß ist, wie die andere, so finden wir sie auch ungeachtet ihrer verschiedenen Entfernung gleich groß. Der Mahler, der über perspectivische Verjüngungen nie gedacht hat, würde gewiß auf seiner Leinwand der einen eben die Größe geben, wie der andern, und dadurch seine Zeichnung für geübte und unterrichtete Augen unrichtig machen. Und so verhält es sich in mehr Dingen, in Ansehung des richtigen Sehens. Verschiedene Kleinigkeiten entgehen der Aufmerksamkeit des Sehenden ganz, wenn ihn nicht gewisse andere Kenntnisse darauf führen. Sehr geringe und zarte Erhöhungen und Vertiefungen im Umriss des Makenden wird der, der eine gute Kenntniß der Anatomie hat, und weiß, daß irgend ein Knochen, oder ein Muskel hier oder da

eine kleine Erhöhung verursacht, auch besonders bemerken; da sie einem andern entgehen werden.

Hieraus wird man begreifen, daß auch das beste Auge zum richtigen Sehen nicht hinlänglich ist, sondern daß viel Übung, eine lange Bekanntschaft mit den Gegenständen, und Kenntniß der Perspectiv und Anatomie, dazu nothwendig sind.

Die Fertigkeit der Hand scheint bloß eine Sache der langen Übung zu seyn. Es ist erstaunlich zu sehen, zu was für Fertigkeiten die Gliedmaßen, besonders Arm und Hand, durch anhaltendes Ueben gelangen können. Diesen Theil der Kunst kann jeder lernen, dessen Fleiß anhaltend und hartnäckig genug ist.

Und hieraus kann ein angehender Zeichner sehen, was er zu thun hat, um zur Nichtigkeit der Zeichnung zu gelangen. Sie ist das Fundament der Kunst; weil ohne sie der Geschmak, und das höchste Gefühl des Schönen, nicht vermögend sind, bey der Ausübung ihren Zweck zu erreichen. Darum dringet Mengs darauf, daß Anfänger, die Hintansetzung alles übrigen, sich der Nichtigkeit befließigen. Seine Lehre verdienet hier angeführt zu werden. „Ich ermahne,“ sagt dieser große Künstler, „die Anfänger der Mahlerey, daß sie sich nicht zu viel auf solche Subtilitäten, wie hierin geschrieben, (nämlich über Geschmak und Schönheit,) verlegen; denn im Anfange taugen solche nicht. Die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Nichtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. Zugleich soll er sich der Handübung befließigen, damit die Hand gehorsam sey, zu thun, was er will, und nach diesem erst die Regeln und das Wissen der Kunst erlernen.“

Aber

\*) In der Vorrede zu den Gedanken über

Aber durch bloße Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht groß werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zweck wohl gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Wirkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrücklich gezeichnet seyn, damit er das Auge zur näheren Betrachtung reize. Winkelmann, dem auch Lessing beystimmt, sagt, der erste Grundsatz der zeichnenden Künste sey, alles widrige zu meiden, und überall Schönheit zu suchen. Dieser Grundsatz aber ist meines Erachtens den zeichnenden Künsten nicht eigen, und muß von dem Zeichner nicht weiter ausgedehnt werden, als von jedem andern Künstler. Der Dichter muß alles schön, wollklingend und nachdrücklich, oder auf sonst eine Art mit ästhetischer Kraft vortragen: der Tonsetzer muß immer Harmonie und Rhythmus beobachten, und der Mahler auch da, wo weder Farbe noch Ton die angenehmsten sind, ihnen Harmonie geben. Wollte man jenen Grundsatz so verstehen, daß im Zeichnen alles Unangenehme der Formen zu vermeiden sey, so würde er zu weit führen. Raphael der größte Zeichner unter den Neuern, hat gar oft widrige Formen, weil sie zu seinem Inhalt nöthig waren. Aber auch solche Gegenstände müssen in ihrer Art nach guten Verhältnissen, mit fließenden leichten Umrissen, mit Geist und Leben, gezeichnet seyn. Wie in Gemälden die Zeichnung die Hauptsache ist, so ist in der Zeichnung der Geist und das Leben das Vornehmste. Richtigkeit befriediget; Unmuthigkeit und Schönheit gefal-

über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey. S. XIV und XV.

ten; aber das Leben, der mit den wenigsten wesentlichen Strichen fühlbare Charakter jedes Gegenstandes, rührt auf das lebhafteste.

Ueber diesen höchst wichtigen Punkt der Zeichnung giebt Mengs in dem angeführten Werke den richtigsten und bestimmtesten Unterricht. Jeder Zeichner sollte dieses vortrefflichen Mannes Anmerkungen hierüber, als die ächten Glaubensartikel seiner Kunst täglich vor Augen haben. Da wir zu dem, was er über den Geschmack und die Schönheit der Zeichnung sagt, nichts hinzuzusetzen finden, so begnügen wir uns, den Künstler bloß dahin zu verweisen.



Von der Zeichnung überhaupt handeln, unter mehreren: G. Vasari (Im 1sten Kap. s. Introduzione alle tre arti del disegno, bey s. Vite de più eccell. Arch. Pitt. etc.) — Giovb. Armenini (Im 4ten Kap. des 1ten Buches s. Veri Precetti della Pittura, und zwar che cosa sia il disegno, quanto egli sia universalmente necessario agli uomini, e a qual si voglia minor arte quantunque in speciale egli sia più destinato alla Pittura.) — Aless. Alori (Dialogo . . . sopra l'arte del designare le figure, principiando de' muscoli, offe, nervi, vené, membra e figura perfetta, Fir. 1590. 4.) — Leon. da Vinci (Im 25ten, 27ten u. s. Kap. s. Traité de la Peint.) — Andre Selibien (Im 3ten Kap. des 2ten Buches s. Princ. de l'Arch. de la Peint. etc. und in der ersten der Conferences de l'Acad. Roy. . . pendant l'année 1667.) — Franc. Lana (In dem 2ten Kap. der, bey s. Prodrómo alla Arte maestra befindl. Abhandl. von der Malerey.) — Gerard van Brügge (Ihm wird die „Anweisung zu der alle. Reiß- und Zeichenkunst, darinnen die Gründe und Eigenschaften, die man, einen unfehlbaren Verstand in der Zeichenkunst zu erlangen, nothwendig wissen muß,

muß,

muß, kürzlich und doch klärlieh angewiesen werden," zugeschrieben, welche ich im Originale nie gesehen, wovon aber eine engl. Uebers. v. J. 1674. 4. u. eine deutsche bey der auch aus dem Holländischen übersehten, Anweisung zur Mahlerkunst von Will. Goeree, Hamb. 1678. Leipz. 1744. 1750. als 2te Abtheilung (S. 137 der letztern Aufl.) vorhanden ist; sie handelt von dem, was die Zeichenkunst sey und worin dieselbe bestehe; von dem ersten Anfange der Zeichenkunst; von den Dingen, die bey jedweder Staffel der Zeichenkunst nothwendig in Acht zu nehmen sind; von der 3ten Staffel, nämlich von dem Nachzeichnen der in Wachs oder in andern Dingen gebildeten und gegossenen Rundwerke; von dem allgemeinen Zeuge, damit man zeichnet, und worauf man zeichnet; von der Handlung und Weise, die man im Zeichnen gebrauchen muß; von dem Ganzen oder Allgemeinen und seinen Theilen und wie dieselben angesehen und verstanden werden müssen; wie man flach, kantig und schnell zeichnen soll; von den Erhabenheiten; von dem Widerschein; von dem Verschoben, oder Perspectiv der Dunkelheit u. des Lichtes; von den Umzügen oder Ueberzügen, deren Losigkeit und des Wohlstandes, benebenst der Bewahrung der Theile; von dem Ueberzeichnen und Ausführen.) — **H. Tesselin** (die erste der, von ihm herausgegebenen Conferences de l'Acad. avec les sentimens des plus habiles Peintres . . . . handelt de l'usage du Trait et du dessin.) — **Rog. de Piles** (In s. Cours de la Peint. S. 116. und in s. Elemens de la Peint. S. 31. 353. 400. der Ausg. von 1766.) — **Dupuy du Grez** (In der 2ten Dissertat. s. Traité sur la Peint. Toul. 1690. 4. S. 83. u. f.) — **Richardson** (In s. Essay on the Theory of Paint. S. 114. der franz. Uebers. Amst. 1728. 8.) — **J. Gwin** (Essay on Design. 1749. 8.) — **D. Webb** (In dem 4ten s. Gespr. über die Mahlerey, S. 40 der Uebers.) — **C. L. v. Hagedorn** (Im 3ten Buche

s. Betracht. über die Mahlerey, S. 499.) — In der Theoretischen Abhandlung über die Mahlerey und Zeichnung, Leipz. 1769. 8. wird, in 14 Abschnitten, von der Zeichnung gehandelt, als was die Zeichnung sey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Farbung behauptet; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; das es nicht rathsam sey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung besteht; vom Zusammensetzen im Zeichnen; von den Stufen und Wachsthum der Zeichnungen; . . . von der nachahmenden Zeichnung u. d. m. aber freylich höchst oberflächlich.) — **Fry. Christoph. v. Scheyb** (Im 13ten Kap. des 1ten Thls. s. Adremon, u. zwar vom besondern Geschmak, u. einer glücklichen Wahl im Zeichnen. Im 29ten u. 6ten Abschn. s. Drestrio, Th. 1. S. 301. Thl. 2. S. 385. unter der Aufschrift: Nichtswürdige Schule der Zeichnung u. Schule der Zeichnung.) — **Ant. Tischbein** (Im 5ten Buche des 1ten Thls. s. Unterr. zur gründl. Erlernung der Mahlerey. — **Christn. Ludw. Reinhold** (Im 1ten, 2ten u. 15ten, 19ten, 20ten, 21ten, 22ten, 25ten u. 26ten Abschn. s. Systems der zeichnenden Künste.) — **Christn. Frd. Prange** (Von der Geometrie in der Zeichnungskunst; von der ersten Stufe der Zeichnungskunst (in 9. Kap.). Von der zweyten Stufe in der Zeichnungskunst, handelt der erste, zweyte u. neunte Abschn. des 1ten Bds. seines Entwurfs einer Academie der bildenden Künste, Halle 1778. 8. Ueber den Unterschied u. die Verbindung des mathematischen Zeichnens mit der Zeichenkunst aus freyer Hand, Halle 1784. 8.) — **Kaph. Mengs** (In s. riflessioni sopra . . . Raff. Correg. e Tiziano, im 1ten Bde. S. 136. 163. u. 176. s. Opere und in s. Lezione pratiche, im 2ten Bde. S. 235.) — **A. S. Mertens** (In der 6ten seiner Vorlesungen über die zeichnenden Künste, Leipz. 1783. 8.) — **C. D. S.** (In den vier ersten Abschn. s.

Theoret. u. pract. Anweisung zur Zeichen- u. Malerkunst, als, von der Zeichenkunst überhaupt; von den ersten Anfangsgr. der Zeichenkunst; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunst; über das Zeichnen nach dem Leben.) — J. G. Pahlmann (Ueber Zeichnung und Composition, in dem 2ten und 6ten St. des 1ten Bds. der Monatschr. der Berl. Academie der Künste S. 117 und 267.) —

So genannte Zeichenbücher: Nach Raphael sind deren folgende vorhanden: Livre de Têtes et de Figures, tir. des plus beaux ouvr. de R. gr. p. Mfl. de la Haye, Par. 1706. f. 40 Bl. Rec. de XC Têtes tir. des Cartons de R. 1722. Querfol. 22 Bl. Verm. mit den Umr. der Köpfe, einigen Blättern von Anfangsgr. anatom. Figur. und einigen alten Statuen, unter dem Titel: The school of R. or the students guide to expression, Lond. 1759. fol. 102 Bl. mit 14 Bl. Text. Methode pour apprendre le dessein, enr. de C pl. d'après Raphael, p. C. A. Jombert, Par. 1755. 4. Rec. de div. pieces d'après R. Ann. Carrach, etc. Par. Querfol. 13 Bl. Livre de differentes études d'après R. et autres grands Maitres. . . p. A. Aubert, Par. 4. 12 Bl. Teste scelte di personaggi illustri. . . da Paol. Fidanza, Rom. 1757-1767. f. 144 Bl. die aber alle schlecht gerathen sind, u. a. m. wovon sich im 2ten Bd. S. 362. der Nachr. von Künstlern und künstlichen Kunstunf. findet. — Nach Parmeggiano († 1540. Scelta di disegni agli Studenti pittori, intagl. da Franc. Curti, Bol. f.) — Nach Agost. Carraccio (1619. Esempiare del disegno, 8. 24 Bl. Livre d'Études, gr. p. L. Ciambellini et F. Bricci 82 Bl. Scuola perfetta. . . p. F. Colignon 8. 24 Bl. Libro nuovo da disegnare, per il Valerio gest. von ebend. 8. 20 Bl. Esemp. del disegno copiato dal Originale d'Agostino, 27 Bl. Livre de Portraiture. . . p. Poilly, 30 Bl. Auch gehören hieher noch die Pensieri div. lin. ed intagl. da Annib. Carracci, 40 Bl.   
 **Viertes Theil.**

u. a. m.) — Nach Guido Reni († 1642. Scelta di disegni agli Studenti pittori, Bol. f. a. f.) — Nach Abrah. Bloemart († 1647. Livre d'Études, p. F. Bloemart, 30 Bl. Ein ähnliches von 15 Bl. Rec. de Principes pour dessiner p. F. Bloemart 173 Bl. Livre à dessiner mis en ordre p. B. Picart, Amst. 1740. f. 170 Bl. Livre d'Études, p. Fr. Boucher 12 Bl.) — Nach Nic. Bollereri (1610. Livre à dessiner, von J. le Clerc, 36 Bl. 4.) — Nach Poussin († 1665. Zeichenbuch, Nürnberg. 14 Bl. f.) — Nach Zub. Golsius, von J. C. Wischer (Fundament. Regul. artis pictor. et sculpt. 30 Bl.) — Nach und von Giov. Fr. Barbieri († 1666. Primi Elementi per indurre i Giovani al disegno, Bol. 22 Bl. f. Auch sind nach diesem Meister noch von mehreren, als von Banvitelli 6 Bl. von Piranesi 18 Bl. von Bartolozzi 4. 44 Bl. ähnlicher Art geliefert worden. In dem Aug. Künstlerlexicon wird gesagt, daß man so gar zehn Zeichenbücher von seiner Art habe.) — Nach und von Stefano della Bella (1670. Rec. de div. pieces, serv. à l'art de la portraiture 38 Bl. I principj del disegno, 8. 30 Bl. Livre pour apprendre à dessiner, mis en lumière, p. Israel, 12 Bl. 12.) — Nach P. P. Rubens (Livre à dessiner, cont. 20 morc. gr. p. P. Pontius, Antv. . . . Livre de princ. de dessein, gr. p. P. Aveline, 43 Bl.) — Nach Seb. Bourdon (Nouv. livre des princ. du dessein, gr. p. I. I. Pasquier, 12 Bl. f.) — Nach Ch. Le Brun († 1690. Caracteres des Passions, von le Clerc, 20 Bl. 8. Von Bivares, von Engelbrecht, u. a. m. Livre de Portraiture, von Simonneau 18 Bl. Von Vouart, 14 Bl. Livre pour apprendre à dessiner, von J. Poilly 12 Bl. Die Kunst zeichnen zu lernen, in 13 Kpft. nach dem Muster des Ch. le Brun und Roberts, Leipz. 1770. f.) — Nach G. Hoesnagel (Archetypa studiaeque von J. Hoesnagel, Freft. 1692. 4. 52 Bl. Blumen, Früchte,   
 **Bbb** 37

Insecten.) — Nach Ger. Zoët (Les princ. fondemens du dessein, dans lesquels on voit plus de C exemples naturels de diverses attitudes et gestes, von Bodart, Leyde 1723. fol. 102 Bl.) — Nach Franc. Verdier (Rec. de div. Figures d'Academie, von J. P. de Voilly, f. 17 Bl. Von Sandrart 14 Bl.) — Nach Maria Limmart († 1707. Fig. et positus varii foeminar ex statuis ant. cong. Nor. fol.) — Nach F. Bouchardeon (Livre de div. Etudes unter dem Titel Guida armonica, von Aubert 1741. f. 12 Bl. Nouv. livre des principes de dessein, von J. J. Pasquier, 3 Bl. Deux livr. de div. figures d'Academie, von Vesline, Aubert und Huquier u. a. Par. 1758. f. 24 Bl.) — Nach Fr. Boucher (Livre à dessiner, von Le Bas, 20 Bl. Deux Livr. d'Etudes, von Huquier, jedes 4 Bl. Livre d'Academies, von ebend. 12 Bl. Livre d'Academies, von de la Rue, 12 Bl. Liv. d'Etudes, von Ryland, 6 Bl. 4. und einzele Akademische Figuren von andern mehr.) — Nach Ch. Natoire (Livre d'Academie, von J. J. Pasquier, 12 Bl. f.) — Von Fr. Aquila (Liv. pour dessiner, 16 Bl.) — Von G. Rugendas und J. Kiedieger (Neues Zeichnb. von wilden und zahmen Thieren, 50 Bl. f.) — Von J. P. Le Bas (Livre de desseins qui representent les parties du corps humain, 8 Bl. Livr. d'etudes de differentes figur. militaires, 8 Bl. 4.) — Nach Pizzetta (Studi di Pittura, gesl. v. Pitteri, Ven. 1760. f.) — Nach B. N. Le Sueur (Princ. du dessein, von D. Berger, 1765. Quersfol. überh. 15 Bl.) — Auch sind dergleichen Zeichenbücher noch nach sehr vielen andern Meistern, als nach Giac. Palma, Jos. Ribera, Salvator Rosa, Witte u. a. m. vorhanden. — Eigentliche Anweisungen zur Zeichenkunst: Seb. Beham (S. den Art. Mahlerey, S. 335.) — Silv. Belli (Libro del misurar con la vista, Ven. 1569. 4.) — Jost. Ammon (S. den

Art. Mahlerey, S. 335.) — Jean Cousin († 1590. L'art de dessiner, fol.) — Odo. Sialetti (1638. Li primi elementi della pittura, cioè il modo per disegnare con facilità tutte le parti del corpo umano, 4.) — Christph. Scheiner (Pantographia, f. Ars delineandi res quaslibet per Parallelogrammum lineare, f. Cavum mechan. mobile, Lib. II. expl. et illustr. Rom. 1631. 4.) — Crisp. van Pass (La prima parte della luce del disegno e del dipingere, Amstel. 1643. f.) — Abr. Hoffe (Traité des manières de dessiner les ordres de l'Architecture. ant. en toutes leurs parties, Par. 1664. 1672. 1684. f.) — Mich. L'Asne († 1667. Principi del disegno . . .) — J. Langlois (La manière et l'usage de la Singe et du compas de proportion, Par. 1680.) — Joh. Bishop († 1686. Paradigmata Graphices, f. 57 Bl.) — Ungen. Traité du dessein et du lavis, Par. 1696. 8. — L'art de dessiner proprement les plans, profils etc. de l'Architecture, Par. 1697. 8. — L'art de dessiner les plans, profils, elevations geom. et perspect. Par. 1697. 8. — Schuster (Neues Reiß- und Zeichnbuch, Nürnberg. 1699. f.) — G. S. (Neues vollst. Reißbuch, Nürnberg. 1707. f.) — Joh. Christph. Weigel (Nützliche Anweisung zur Zeichnungskunst, fol.) — Ger. Laitresse (Princ. du dessein, Amst. 1719. 1746. f. Deutsch, Nürnberg. 1727. 4. Leipz. 1745. f. Ins kleine gebracht von J. A. Kraus, 2fol. 100 Bl. — Engl. Lond. 1730. 4. 1733. f.) — Et. Trouquet (L'art de faire une infinité de desseins, Par. 1722. 4.) — J. D. Herz (Gründl. und vollkommene Anleitung zum Zeichnen, und kunstmäßig völlige Ausarbeitung menschlicher Statuen, Augsb. 1723. f. 60 Bl.) — Lod. Martioli (Prim. Elem. della Pittura per uso de principanti, Bol. 1728. 2fol. 24 Bl.) — J. D. Preißler (Die durch Theorie erfundene Praktik, oder Regeln, deren man sich als eine Anleitung zu be- rühm-

rühmter Künstler Zeichenwerken bedienen kann, Nürnberg. 1728. f. 1759. f. (9te Aufl.) 3 Th. Anleitung zum Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospective, Nürnberg. 1759. f. mit 26 Kupf. (3te Aufl.) — **Jos. Widemayr** (S. den Art. **Mahlerey**, S. 336.) — **Frz. Dankert** (Deutsche Akademie der Malerey, Reiß- und Zeichnungskunst, Nürnberg. 1731. 8fol. 1754. 8fol. 128 Bl.) — **J. Hybbs** (Rules of drawing the several parts of Architecture. Lond. 1732. 1753. f. 64 Bl.) — **Edw. Watley** (Easy rules for drawing in Architecture . . .) — **J. J. Schäbler** (Erfindungskunst . . . und wie alles, was die freye Handzeichnung sonst gewöhnlicher Maschinen begreift; unter sichere Gränzen kann projectirt werden . . . Nürnberg. 1734. f. mit 35 Kupf.) — **Th. Bowles** (Principles of drawing 1739. 1772. fol. 60 Bl.) — **Ungen.** (Nouv. methode pour apprendre à dessiner sans maitre, Par. 1740. 4. mit 120 Bl.) — **Buchotte** (Les regles du dessein et du lavis pour les plans particuliers des ouvrages et des batimens, Par. 1743. 1754. 8.) — **Du Pain** (La science des ombres, par rapport au dessein, necessaire à ceux qui veulent dessiner en Archit. et en Peint. Par. 1750. 8. mit 8. Deutsch, Nürnberg. 1786. 8.) — **J. L. Eislner** (Gründl. Anweisung zum Laub- und Grotteskenwerk, 237 Bl. 8fol.) — **Job. Jac. Marinoni** (De re ichnographica, Vien. 1751. 4.) — **J. C. Eisen** (L'amour du dessein, ou cours du dessein, dans le gout du crayon, Par. 1757. fol. 12 Bl.) — **Ungen.** (The complete Drawing Book, 1755.) — **The Art of drawing and paint. in Watercolours** 1755. 12. — **Neue Anleit. zur Zeichenkunst**, 36 Bl.) — **Andre Baridon** (Les elemens de l'art de dessiner, Par. 1762. 4.) — **G. H. Werner** (Die Erternung der Zeichenkunst durch die Geometrie und Perspectiv, Erf. 1764. 8. Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst der Diumen 1765. 8. Anweiss. zur Zeichen-

kunst der vierfäßigen Ehlerer, ebend. 1766. 8. mit 19 Kupf. Nützlicher Unterr. zu dem Landschaftzeichnen, 1767. 8. mit 21 Kupf. Anweisung in der Zeichenkunst, wie die Theile des Menschen durch geometrische Regeln und nach dem vollkommensten Ebenmaße ganz leicht zu zeichnen 1768. 8. Verm. 1776. 8. mit 8 Kupf. Anweisung alle Arten von Prospecten nach den Regeln der Kunst und Perspectiv von selbst zeichnen zu leraen . . . Erf. 1781. 8. mit 17 Kupf. Anweisung alle Vertical- und Horizontalgemälde nach den Regeln der 5 Säulenordnungen zu zeichnen . . . Erf. 1782. 8. mit 9 Kupf.) — **Jdr. W. Bratzenstein** (Pract. Abhandlung von Verfertigung schöner und accurater Zeichnungen und Risse, Nürnberg. 1766. 8.) — **Joubert de la Hiberderie** (Le Deslinateur pour les fabriques d'estoffes d'or, d'argent et de soye . . . Par. 1765. 1774. 8.) — **Lanselles** (Leçons de dessein et de lavis, Par. 1767. 8.) — **Janinet** (Les vrais principes du dessein, suivis du caractère des passions p. S. le Clerc, Par. 1773. 8. 50 Bl.) — **G. Wickham** (The drawing-Master, 4. . . .) — **Ungen.** (Anfangsgründe zur Zeichenkunst für Anfänger, in XX Kupfert. Nürnberg. 1768. 4.) — **J. G. Schenk** (Die Zeichnung des menschlichen Körpers, theoret. und pract. vorgetragen, Jena 1769. 4. mit 17 Kupf.) — **Ungen.** (Vorschlag zu einer neuen Lehrart, in der freyen Handzeichnungskunst, Bresl. 1774. 8.) — **G. L. Schmidt** (Bessere und untrügliche Kunst nach der Natur zu zeichnen, durch ein Universalinstrument erfunden, Berl. 1777. 4.) — **Ungen.** (Nouv. livre de principes raisonnés de dessein, depuis les yeux jusqu'à l'academie et l'écorché, d'après les meilleurs maitres, anc. et mod. et dans lequel on a fait entrer les têtes d'expression de le Brun, Par. (1779.) fol. 62 Bl. — **J. Herzberg** (Anleit. zum gründl. Unterr. in der Handzeichnungskunst für Anfänger, Bresl. 1780. 8.) — **J. Leonh. Hofmann** (Anweisung zur Verfertigung und Gebrauch

Brauch des allgemeinen Zeicheninstruments ohne Goldfer, mittelst dessen jeder, auch ein der Zeichenkunst Unerfahrener, ohne weitem Unterricht, nach der Natur alles geschwind und pünktlich zu zeichnen vermag. Ansb. 1780. 8.) — Ungen. (Anfangsgr. der Zeichnungskunst für Eltern und Kinder mittlern und geringen Standes, Hanau 1780. 8.) — Unterhaltungen für Anfänger in der Zeichenkunst, Dresd. 1780 u. f. 2fol. 20 Hefte. — Ph. L. Pariseau (Principes du dessin . . .) — J. Kleinbart (Zeichenbuch für Liebhaber der freien Landschaftszeichnung, Prag 1783. f. 41 Bl.) — J. Metz (Studies for drawing, chiefly from the Antique, Lond. 1784. f.) — Sturt (Drawing Book 4. 52 Bl.) — G. M. Kraus (V. B. C. des Zeichners, Leipz. 1786. 8. mit 10 Kpfen.) — Tyros's, Knorr's und Bömmel's gründl. Anleitung, schöne Landschaften und Prospective zu zeichnen, Nürnberg. 1787. f. Ungen. (Neues Blumen und Zeichenbuch, Nürnberg. (1788.) 8. 26 Ill. Bl.) — Conr. Bernh. Meyer (Der Evansparentspiegel, oder Beschreibung eines neuen, sehr einfachen und nützlichen Instruments für Zeichner, Botaniker u. s. w. Zürich. 1788. 8. mit 2 Kupfern.) — Ungen. The Artists Repository, or Drawing Magazine, 8. 4 Bde.) — The young Draftmans guide to the true outlines of the human figure . . . f. 18 Bl. — The principles of drawing Ornaments made easy by proper examples . . . 4. 16 Bl. — J. S. Meil (Unterr. im Zeichnen für Kinder, Berl. 1789 u. f. 8. Zwen Lect. mit 27 Kpfen.) — J. S. Richter (Unterweisung für Anfänger . . . im Zeichnen, Leipz. (1791.) fol. 12 Bl.) — Ungen. (Nothwendige Anweisung in der Zeichenkunst . . . 1st. 1792. 8. 2te Aufl. Nach Laireffe und Preisler, aber schlecht.) — Handbuch für Zeichner, Schneeb. 1794. Querfol. — K. G. Kügers (Der Zeichenmeister . . . für die Jugend und alle Stände, Leipz. 1794. 8. mit 15 Kpf.) —

## Zeichnung; Handzeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künste, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten etwas mehr ausgeführt. Dergleichen Zeichnungen werden von den Künstlern gemacht, entweder blos um sich zu üben, oder um Gedanken und Erfindungen, die sie haben, zum künftigen Gebrauch zu entwerfen.

Sie sind in Ansehung der Ausführung von verschiedener Art. Einige enthalten blos den allgemeinen Entwurf einer Erfindung, mit großer Flüchtigkeit gemacht, dadurch der Künstler sich entweder der Zeichnung seiner Formen, oder der Zusammensetzung und Anordnung seines Werks, die er in einem glücklichen Augenblick erfunden, versichern will. In andern ist die Zeichnung schon mehr ausgeführt, auch wol bereits Licht und Schatten, oder wol gar die Hauptfarben angezeigt.

Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollen Feuer der Begeisterung verfertigt werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glücklichsten arbeitet: so ist auch das größte Feuer und Leben darin.

Zeiten;

## Zeiten; Taktzeiten.

(Musik.)

Sind die Theile, in welche der Takt eines Tonstücks eingetheilt wird. In den einfachen Taktarten, als  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , und  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{8}$ , zählt man zwey, vier, oder drey Hauptzeiten, oder Taktschläge; in zusammengesetzten Taktarten aber muß man außer diesen Hauptschlägen, oder Hauptzeiten, noch die kleinern Zeiten unterscheiden, deren drey oder vier eine Hauptzeit ausmachen. So sind im Sechsviertel- und Sechsbachteltakt zwey Hauptzeiten zu unterscheiden, deren jede wieder in drey kleinere Zeiten abgetheilt wird; im  $\frac{12}{8}$  Takte sind vier Hauptzeiten, deren jede wieder in drey kleinere getheilt wird. Im  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  Takte sind drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere begreift.

Die Hauptzeiten sind die, auf deren jede eine besondere Harmonie angeschlagen werden muß, die entweder eben die seyn kann, die schon in der vorhergehenden Zeit gehört worden ist, oder eine neue. Wo durchgehende Töne vorkommen, entstehen noch kleinere Takttheile, die aber nicht mehr für Zeiten gerechnet werden.

Diese Zeiten sind, wie die Sylben der Wörter, lang oder kurz, das ist, einige werden durch den Nachdruck des Vortrages schwer, andere durch leichten Vortrag leicht. Man nennt die schweren Zeiten auch gute, die leichten schlechte Zeiten. Von der genauen Beobachtung des Schweren und Leichten der verschiedenen Taktzeiten hängt der Charakter und Geist der Melodie hauptsächlich ab, wie anderswo ausführlicher gezeigt worden (\*). Nichts ist deswegen sowohl bey dem Satz, als bey dem Vortrag wichtiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verschiedenen Zeitsysteme auf das genaueste überlegt und

\*) S. Takt.

abgepaßt werde. Wie das Schwere und Leichte der Zeiten im ersten Takte ist, so muß es durchaus in allen folgenden seyn. Es ist aber eine allgemeine Regel, daß in allen Taktarten die erste Zeit schwer sey. In den geraden Taktarten wechselt das Leichte und Schwere meistens so ab, daß die erste, dritte, fünfte, und überhaupt die Zeiten, die auf ungerade Zahlen fallen, schwerer sind, als die zweyte, vierte, sechste, und alle auf gerade Zahlen fallende Zeiten. Im ungeraden Takte aber hat dieses beständige Umwechseln des Schweren und Leichten nicht statt; sondern da ist insgemein die erste Zeit lang, die beyden andern aber sind kurz. Doch können die kurzen Zeiten durch Anbringung sowohl wesentlicher als zufälliger Dissonanzen lang gemacht werden. Aber da diese mit mancherley Schwierigkeiten verbundene Materie im Artikel Takt ausführlich behandelt worden, so können wir uns hier darauf berufen.

Die genaue Unterscheidung der guten und schlechten Zeiten ist nicht bloß des Vortrages halber, sondern wegen der schicklichen Anbringung der dissonirenden Töne, nothwendig. Wo zufällige Dissonanzen, oder Vorhalte vorkommen, müssen sie mit ihrer Auflösung allemal zwey Hauptzeiten einnehmen, eine gute für die Dissonanz und eine schlechte für die Auflösung; die bloß durchgehenden Noten hingegen nehmen in allen Fällen nur eine halbe Zeit an. Was hierüber noch zu merken ist, hat Murschhauser am deutlichsten und vollständigsten angezeigt.\*)

(\*) Die, von dem Innhalte des vorhergehenden Artikels umständlich handelnden

\*) S. dessen hohen Schule der musikalischen Composition S. 35. 83 und 96.

den Schriftsteller, finden sich bey dem Art. Takt angezeigt. — —

### Zierlich; Zierlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen diese Wörter in dem Sinne, den die Wörter Elegans, und Elegancia in der lateinischen Sprache haben. Zierlich bedeutet hier nicht das, was sich durch Zierathen auszeichnet, sondern was durch eine gute geschmackvolle Wahl des Einzelnen, das zu der Sache gehört, sich in einer schönen und angenehmeren Gestalt zeigt. Zierlich ist die Rede, darin die einzeln Wörter, oder Redensarten wohl gewählt sind, um das, was sie ausdrücken sollen, nicht nur in völliger Richtigkeit, sondern auch mit Annehmlichkeit und Geschmak auszudrücken; darin ferner auch auf den Wohlklang, und überhaupt auf alles, was ohne Veränderung des Sinnes den Ausdruck angenehmer machen kann, gesehen worden. Zierlich ist das Gebäude, darin mit Vermeidung alles Ueberflüssigen, oder blos zur Pracht dienenden, alles nach den besten Verhältnissen gemacht, dazu die angenehmsten Formen gewählt sind, und jede Kleinigkeit mit gehörigem Fleiß ausgearbeitet wird, so daß der feinste Geschmak nirgend Mangel noch Ausstoß dabey empfindet.

Ueberhaupt bestehet die Zierlichkeit in Schönheit, die nicht durch Einmischung besonderer schöner Theile, sondern durch die beste Wahl des Nothwendigen hervorgebracht wird. Auch die nackte Schönheit, ohne Verzierung, ist zierlich, wenn jeder, und auch der kleinste der nothwendigen Theile, mit Geschmak gewählt ist. Die Zierlichkeit wird gegen Reichthum und Pracht in Gegensatz gestellt,\*) und dadurch wird zu ver-

\*) So sagt zum B. Corn. Nepos vom Atticus: Elegans, non magnificus.

stehen gegeben, daß sie nicht in Anhäufung des Schönen, sondern in der Schönheit des Nothwendigen zu suchen sey.

Ein Gegenstand, der durch vorzügliche ihm wesentliche Kraft stark rühret, bedarf der Zierlichkeit nicht: wenn er nur Richtigkeit hat, und alles Anstößige darin vermieden ist. Ein Gebäude, das durch Größe, mit Einfach verbunden, das Auge in Erstaunen setzen soll, darf nicht zierlich seyn. Ein Gedanke, der sich durch große Wahrheit auszeichnet, oder der groß, erhaben, oder höchst pathetisch ist, braucht nicht zierlich ausgedrückt zu seyn; man würde das Angenehme der Zierlichkeit bey der stärkeren Empfindung, die seine vorzügliche wesentliche Kraft erweckt, nicht bemerken.

Zierlichkeit ist also hauptsächlich da nöthig, wo größere wesentliche Kraft fehlt. Für den blos unterhaltenden Stoff ist sie am nothwendigsten, weil sie ihm die wahre Annehmlichkeit giebt. Schon durch sie allein wird ein Werk, das sonst keine ästhetische Kraft hätte, zum Werke des Geschmaks. Stark, nachdrücklich, rührend und pathetisch kann man ohne Kunst sprechen; aber Zierlichkeit wird schwerlich ohne Kunst und Uebung, wenigstens nie ohne feinen Geschmak erreicht werden. Daher ist die Zierlichkeit vorzüglich die Eigenschaft der Werke des Geschmaks, die sich nicht schon durch irgend eine höhere Kraft auszeichnen.

\* \* \*

(\*) Von der Zierlichkeit, in Rücksicht auf Baukunst, handelt das erste Buch des 1ten Thls. von des Altitia Grundr. der bürgerlichen Baukunst, Bd. 1. S. 5. u. f. — —

## Zierrathen.

(Schöne Künste.)

Sind kleinere, mit dem Wesentlichen eines Gegenstandes verbundene Theile, die blos zu Vermehrung des Reichthums und der äußerlichen Schönheit dienen. Ein Werk, dem es an Zierrathen fehlet, ist deswegen nicht unvollkommen, nicht fehlerhaft, aber es kann zu nahe seyn. Also sind sie einigermaßen Anhängsel, die man wegnehmen könnte, ohne das Werk fehlerhaft zu machen. Aber sie sind desto schätzbarer, je genauer sie mit dem Wesentlichen verbunden sind, und das Ansehen wesentlicher Theile haben. In den redenden Künsten sind Figuren und Tropen, die nicht zum bestimmteren oder kräftigern Ausdruck, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienen, und in gleicher Absicht eingeschaltete Gedanken und Episoden, Zierrathen; in der Malerey, das, was man insgemein Nebensachen nennt; in der Musik die Manieren; in der Baukunst alles Schnitzwerk, und alles, was den wesentlichen Theilen zu Vermehrung der Pracht, oder des Reichthums beygefügt ist.

Durch Anbringung der Zierrathen wird ein Werk verzieret, und reich, oder prächtig, aber nicht eigentlich zierlich. Da wir über die Verzierungen bereits in einem besondern Artikel gesprochen haben, so begnügen wir uns hier den Begriff der Zierrathen bestimmt zu haben.

\* \*

(\*) Die, von diesem Artikel handelnden Schriftsteller sind bey dem Art. Verzierungen angezeigt. Ich setze noch hinzu, daß in dem, bey dem Art. Malerey angeführten großen Malerbuch des Lairese sich, meines Bedünkens, die besten Winke zu den Zierrathen, oder Werkwerken in Gemälden, finden. S. den

Art. Nebenwerk S. 516. wo die dahin gehörigen Kapitel angezeigt sind. — —

## Zurückweichen.

(Malerey.)

Es geschieht oft, daß in einem Gemälde die entfernten Gegenstände sich nicht hinlänglich entfernen, oder nicht genug zurückweichen, obgleich der Maler in Zeichnung und Farben der entfernten Gegenstände alles gethan zu haben glaubet, was die Regeln hierüber erfordern.\* Der Fehler liegt insgemein in den Farben und in Licht und Schatten der nächsten Gegenstände, oder des Vorgrundes, und dessen, was darauf steht. In diesem Falle muß das Zurückweichen der entfernten Gegenstände durch nähere Bearbeitung der vorliegenden erhalten werden. Denn wenn man machen kann, daß das Vordere dem Auge näher zu kommen scheint, so wird auch das Hintere blos dadurch zurückweichen. Dieses Hervortreten, oder Herannahen der vordersten Gegenstände, wodurch das Zurückweichen der hinteren erhalten wird, muß durch dreyerley Mittel bewirkt werden; durch ausführlichere Zeichnung, durch bestimmtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten. Denn je näher uns ein Gegenstand ist, je genauer unterscheiden wir jede Kleinigkeit in seiner Zeichnung, je lebhafter und bestimmter unterscheiden wir die Farbe jeder Stelle und jeden Widerschein, und eben so viel heller scheint jedes Licht, und dunkler jeder Schatten.

Diese drey Mittel muß der Maler versuchen, um das Zurückweichen der entfernten Gegenstände zu erhalten. Findet er aber, daß die genaueste Befolgung der Regeln in Absicht auf diese Punkte die gesuchte

Bbb 4

Wür.

\*) S. Haltung.

Wirkung noch nicht hervorbringt: so kann er daraus abnehmen, daß der Fehler in den eigenthümlichen Farben der nähern Gegenstände liege. Es giebt Farben, die ohne Rücksicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden weit mehr abstechen, als andere. Da Vinci hat sehr richtig angemerkt, daß zwey hintereinander liegende Gegenstände, deren eigenthümliche Farben von einander entfernt, als wenn ihre Farben verschiedenen Ton haben. So ist es z. B. weit schwerer, wo grün gegen grün steht, das Zurückweichen zu erhalten, als wo die Farben verschiedener Art sind, wie wenn roth gegen gelb gesetzt wird.

Darum muß der Mahler sich befließigen, die Wirkung der Farben, besonders in Absicht auf das Zurückweichen, genau zu beobachten. Alles andre, was zur Haltung gehöret, kann durch Theorie gelernt werden; aber dieser Punkt hängt allein von der Erfahrung ab. Man kann dem Künstler hierüber nichts nützlicheres sagen, als daß man ihm ein fleißiges und überlegtes Lesen der vorzüglichen Beobachtungen empfiehlt, die da Vinci nach sich gelassen hat. Dadurch wird er nicht nur überhaupt von dem Nutzen, den dergleichen Beobachtungen haben, überzeugt werden, sondern zugleich lernen, sein Auge unaufhörlich darin zu üben, daß ihm von allem, was die Erfahrung in Beobachtung der Natur an die Hand geben kann, nichts entgehe.

### Zweystimmig.

(Musik.)

Sind die Tonstücke von zwey Stimmen. Sie sind von zweyerley Art. Die vornehmsten und schwersten sind die von zwey concertirenden Stimmen, und werden Duette genannt.

Von diesem haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß über die Lehre vom Satz des für zwey Instrumente gemachten Duetts der Vorbericht zu Quantens Flötenduetten nachzusehen ist.

Eine andere und leichtere Art des zweystimigen Satzes kommt in den Stücken vor, da eine einzige Melodie für die Flöte, Hoboe, oder ein anderes Instrument, von einem Clavicembal oder Flügel begleitet wird. Bey diesen hat der Satz weniger Schwierigkeit; weil allenfalls das Leere der Hauptstimme durch die viestimmige Begleitung bedekt wird. Aber bey dergleichen Stücken wird oft der Fehler begangen, daß sie von einer Viola, oder gar von einem Violon begleitet werden. Dadurch geschehen Verschungen in den Contrapunkt der Octave, wozu doch der Tonsetzer das Stück nicht eingerichtet hat.

Einzelne Stellen des zweystimigen Satzes kommen bisweilen auch in Concerten vor, wo die Hauptstimme durch einige Tacte nur von einer Violine begleitet wird. Dergleichen Stellen müssen nothwendig nach den Regeln der Duette, oder Vicinien gesetzt werden.

Es ist sehr übel gethan, wenn man Anfänger zuerst im zweystimigen Satze übet. Dieser kann nicht richtig gelernt werden, bis man die ganze vierstimmige Harmonie gründlich versteht und einen vierstimmigen Generalbass rein zu setzen weiß.

### Z w i s c h e n z e i t.

(Dramatische Dichtkunst.)

Die Zeit, die im Drama zwischen zwey Aufzügen verstreicht, und während welcher der Zuschauer nichts von der Handlung sieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwischen zwey Auftritten eine Lücke,

Lücke, oder Zwischenzeit bliebe.\*) Darum ist es eine durchgehends angenommene Regel, daß während einem Aufzug die Schaubühne nie soll leer gelassen werden. Hingegen bleibt sie zwischen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechischen Schauspielen geschah dieses nicht. Die Zwischenzeit, in der die Handlung wirklich still stand, war von dem Chor ausgefüllt, und dieser unterhielt den Zuschauer mit Gegenständen, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuschauer durfte sich den Zwang nicht anthun, sich einzubilden, daß zwischen dem Schluß des vorhergehenden, und dem Anfang des neuen Aufzugs eine beträchtlichere Zeit verlossen sey, als wirklich geschieht. Vielweniger wurde diese Zwischenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet.

Die beträchtlichen Zwischenzeiten, die sich die neuern Dichter nicht selten erlauben, geben ihnen zwar die Bequemlichkeit, manches hinter dem Vorhang geschehen zu lassen, wodurch die Vorstellung selbst sehr abgekürzt wird. Aber selten geschieht es mit Vortheil für das Ganze. Während der Zwischenzeit beschäftigt sich der Zuschauer meistens mit ganz fremden, das Schauspiel gar nicht angehenden Gegenständen, und

\*) S. Lücke.

dieses kann nicht wohl ohne Schaden der Würfung gesehen. Geschieht inzwischen etwas wichtiges in der Handlung selbst, so hört man bey dem Anfang des neuen Aufzuges die Sache erzählen, die man lieber gesehen hätte, oder man muß gar erst aus dem, was igt geschieht, errathen, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist.

Es scheint demnach, daß auch in diesem Stück die Einrichtung des griechischen Schauspiels der unsrigen vorzuziehen sey. Die Schaubühne wurde nicht nur nie leer, sondern man sah auch zwischen zwey Handlungen, wenigstens im Trauerspiel, nichts fremdes, und so wurde der Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf die Handlung unterhalten.

Die ungeschickteste Anwendung der Zwischenzeit aber geschah ehedem durch die Zwischenspiele, oder Intermezzi, die eine besondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meistens possirliche Handlung vorstellten. Aber nicht viel besser sind in unsern Opern die Ballette zwischen den Aufzügen.



(\*) Von der Zwischenzeit im Drama handelt, unter mehreren: Fr. Hagedlin (Im 6ten Kap. des 2ten Buches s. *Prac. du Theatre.*) — D. Diderot (Im 14ten Abschn. s. *Disc. de la Poésie dramatique.*) — Cailhava (Im 16ten Kap. des ersten Vds. s. *Art de la Comedie*, Ausg. von 1772.) —