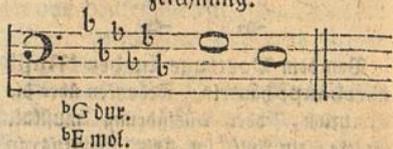


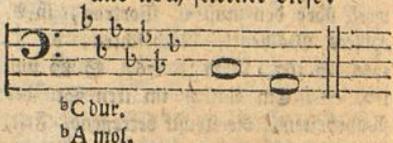
nung der absteigenden Quinten sie an-  
giebt, und setzet jedesmal vor die  
Quarte des Tones ein b; wie aus  
folgender Vorstellung zu sehen ist: so  
bekommt man wie vorher die beste  
Vorzeichnung dieser Töne in der har-  
ten, und ihrer Unterterzen in der wei-  
chen Tonart.



Ungewöhnlich ist folgende Vor-  
zeichnung.



und noch seltener diese:



## W.

### Wahl.

(Schöne Künste.)

Es ist zu einem vollkommenen  
Künstler nicht genug, daß er alle  
Talente und Fertigkeiten besitze, den  
Gegenstand, den er sich zu bearbeiten  
vorgewonnen hat, auf das genaue-  
ste darzustellen; er muß auch den  
Werth des Gegenstandes, und seine  
Tüchtigkeit in Rücksicht auf den Ge-  
schmack zu beurtheilen wissen. Es  
gibt Gegenstände, die der Bearbei-  
tung der Kunst nicht werth sind; und  
andere, die zwar nach dem innern  
Werth schätzbar, aber so beschaffen  
sind, daß sie durch keine Bearbeitung  
zu Werken des Geschmacks werden  
können. Der Mahler, der in der

höchsten Vollkommenheit der Kunst  
einen Gegenstand mahlete, den kein  
Mensch in der Natur zu sehen ver-  
langte, hat seine schätzbaren Talente  
so übel angewandt, als jener Thor,  
der die Kunst gelernt hatte, ein Hir-  
senkorn allemal durch ein Nadelöhr  
zu werfen. In gleichem Falle wäre  
der Redner, oder Dichter, der uns  
in den schönsten Worten und Perio-  
den, oder in den wol klingendsten Ver-  
sen und mit der höchsten Leichtigkeit  
des Ausdrucks, Sachen sagte, die kein  
Mensch hören möchte. Auf der an-  
dern Seite würde der beste Künstler  
sich vergeblich bemühen, einen un-  
ästhetischen Stoff zu einem Werk der  
Kunst zu bilden. Die an sich vor-  
treffliche Geschichte des Herodotus,  
in

in den schönsten Versen vorgetragen würde, wie Aristoteles sagt, dennoch kein Gedicht seyn.

Hieraus folget, daß der Künstler sowol seinen Stoff überhaupt, als jeden Theil desselben in einer doppelten Absicht zu beurtheilen, und zu wählen habe. Einmal muß er darauf sehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle.

Man muß für alle Künste zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Vitruvius von Gemälden sagt: sie seyen nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen \*).

Hievon haben wir im Artikel Künste hinlänglich gesprochen, und wollen unsre Künstler zum Ueberfluß noch auf die gute Lehre verweisen, die Cicero dem Redner giebt. \*\*) Hernach aber muß der Künstler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt, und jeder Theil desselben sich ästhetisch bearbeiten lasse, um ein Gegenstand des Geschmacks zu werden. Zu jenem wird Verstand und Beurtheilung, zu diesem Geschmak erfordert. Mengs hat angemerkt, daß Albert Dürer die Kunst der Zeichnung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt, als Raphael, aber in Absicht auf den Geschmak nicht so gut zu wählen gewußt habe, als dieser. Oft findet ein Dichter ein Gleichniß, das vortreflich paßt, und dennoch nicht kann gebraucht werden, weil es dem guten Geschmak entgegen ist. Darum sagt Horaz vom guten Künstler:

— quae

\*) Neque enim picturae probari debent — si factae sunt elegantes ab arte. Vit. L. VII. c. 5.

\*\*) Sumendae res erunt aut magnitudine praestabiles, aut novitate primae, aut genere ipso singulae. Neque enim parvae, nec usitatae, neque vulgares admittuntur, aut omnino laudis dignae videri solent. Cic. in Brut.

— quae

Desperat tractata nitescere posse, relinquit.

Der Künstler muß also nirgend leichtsinnig, oder unbedachtam das erste, was sich seiner Vorstellungskraft darbietet, nehmen; sondern allemal mit Sorgfalt untersuchen, ob es das ist, was es seyn soll, ob es schon in seiner natürlichen Beschaffenheit hinlängliche ästhetische Kraft hat, und ob es so ist, wie der gute Geschmak es erfordert. Je mehr Beurtheilung und Geschmak er hat, je besser wird er in beyden Absichten wählen.

Noch ist bey der Wahl der Materie überhaupt auch darauf zu sehen, ob sie zu der besondern Gattung des Werks, wofür sie dienen soll, bequem und schicklich sey. Es giebt Handlungen, die sich sehr gut zur Tragodie schiken, und schlecht zur Epopöe, und umgekehrt; Empfindungen, die man vortreflich in einem Liede, und nicht wol schicklich in einer Ode vortragen könnte. Ist der Stoff nicht nur überhaupt interessant, zur ästhetischen Bearbeitung tüchtig, sondern auch noch für die Form des Werks schicklich, so wird einem guten Künstler die Ausführung nicht mehr schwer werden.

— Cui lecta potenter erit res,

Nec facundia deferet hunc nec lucidus ordo.

Die Dichter haben größere Sorgfalt bey der Wahl nöthig. Der Mahler, der übel gewählt hat, gefällt noch immer, wenn die Arbeit vollkommen ausgeführt, oder wenn der Gegenstand vollkommen dargestellt ist. Nicht darum, wie Du Bos meynt, weil es schwerer ist, gut zu zeichnen, und zu mahlen, als einen guten Vers zu machen; sondern deswegen, weil eine vollkommene Nachahmung der Ähnlichkeit halber Wohlgefallen erweckt \*).

weckt \*).

welt \*). In sofern aber der Dichter schildern will, hat er eben den Vortheil, daß gute Schilderungen auch von schlechten Sachen gefallen, mit dem Mahler gemein. Die Schilderung des alten Buches in Boileaus *Lutrin* gefällt gerade aus dem Grunde, warum eine vollkommen gemahlte Kröte gefallen würde.

Der eben angeführte Schriftsteller untersucht in einem besondern Abschnitt seines vortrefflichen und überall bekannten Werks über die schönen Künste\*\*), was einen Stoff für die Dichtkunst und für die Malerley vorzüglich würdig mache. Aber er scheidet diese Materie nicht in das hellste Licht gesetzt zu haben. Man kann die vorzügliche Brauchbarkeit eines Stoffes für jede Kunst durch das, was jeder Kunst wesentlich ist, genauer bestimmen. Für die Musik schicket sich nichts, als Aeußerungen der Leidenschaften; sie kann ihrer Natur nach weder Gedanken, noch sichtbare Gegenstände schildern\*\*\*). Für den epischen Dichter ist die Schilderung einer Scene, wo viel Menschen zugleich müssen beobachtet werden, wenn man den zweckmäßigen Eindruck davon haben soll, ungleich weniger schicklich, als für den Mahler; und die Aussicht, die ein Landschaftmahler vorzüglich wählen könnte, weil sie im Ganzen übersehen die beste Wirkung thut, möchte sich sehr schlecht für den schildernden Dichter schiken. So hat jede Kunst etwas, das die Wahl des Gegenstandes bestimmen kann. Wir haben aber das, was wir hierüber anzumerken hätten, theils in den Artikeln über besondere Künste, theils in denen über die besondern Gattungen der Kunstwerke, bereits angeführt.

\*) S. Aehnlichkeit.

\*\*) *Reflexions sur la poesie et la peinture*. Sect. XIII.

\*\*\*) Man sehe, was aus diesem Grund über die Wahl des Stoffes für die Oper, in dem Artikel *Oper* ist erinnert worden.

## W a h r h e i t.

(Schöne Künste.)

Ist Richtigkeit unsrer Vorstellungen. Diese sind wahr, wenn das, was wir für möglich oder wirklich halten, in der That so ist; falsch und irrig sind sie, wenn das, was wir für möglich oder wirklich halten, es nicht, oder nicht in der Art ist, wie wir es uns vorstellen. Wahrheit ist also Vollkommenheit, Irrthum Unvollkommenheit unsrer Erkenntniß: durch jene bekommen unsre Begriffe, Gedanken und Urtheile die Realität, Wirklichkeit oder Wahrheit\*), die den Proberstein auszuhalten; durch diesen sind sie schimärrisch, eingebildet, ungegründet, oder gar widersprechend. Wahrheit wird auch von der Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beschreibung gebraucht. Beide Bedeutungen kommen im Grund nur auf eine. Denn unsre Vorstellungen sind auch Abbildungen aus einer möglichen, oder wirklichen Welt. Daher nennt Leibniz die Begriffe und Gedanken, Abbildungen des Zusammengesetzten in dem Einfachen.

Ehe wir von dem Verhältniß der Wahrheit gegen die schönen Künste sprechen können, müssen wir sie in ihrem allgemeinen Verhältniß gegen den Geist betrachten. Von unsern Vorstellungen hängen die meisten, wenigstens die wichtigsten unsrer Empfindungen ab, und unsre Handlungen bekommen ihre Richtung von ihnen. Irrthum oder falscher Wahn erzeuget eitle, wie von leeren Phantomen verursachte Empfindungen. Vergnügen und Verdruß, die sie mit sich

\*) Währung bedeutet auch die völlige Richtigkeit des Inhalts der Metalle und Münzen. Währung, Wahrheit, und Gewähre, sind Wörter von einer Stammwurzel.

sich führen, sind vergeblich; und verlohren sind die Handlungen, die von Irrthum ihre Richtung bekommen. Umsonst und eitel ist Freude und Traurigkeit, die von Aberglauben und falschem Wahn erzeugt wird, wie die Freude eines Dürftigen, der im Traume reich geworden; Handlungen und Unternehmungen, die von Irrthum geleitet werden, sind mühsame Reisen nach eingebildeten Ländern, sie führen nicht zum Zwecke.

Höchst wichtig, vielleicht allein wichtig ist also die Wahrheit dem Menschen; und seinem wahren inneren Interesse kann nichts mehr entgegen seyn, als Irrthum. Keine Wohlthat ist größer, als den Irrenden zurecht zu weisen; keine Wohlthat strafbarer, als Menschen in Irrthum zu verleiten. Der Geist des Menschen kennet kein anderes Gut, als Wahrheit; und Irrthum ist das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles sittliche Elend hat seinen Ursprung darin.

Weil die Wahrheit das einzige Gut des menschlichen Geistes, seine wirkliche Nahrung ist; so muß auch alles, was die schönen Künste dem Verstand und der Einbildungskraft vorlegen, auf Wahrheit gegründet seyn. Der unmittelbare Zweck der schönen Künste ist Lebhaftigkeit, oder Stärke der Vorstellung; durch die Bearbeitung des Künstlers bekommen unsre Vorstellungen Kraft, Leben und Wirkksamkeit. Wären sie falsch, oder zielten sie auf Irrthum ab: so würden sie um so viel schädlicher, je lebhafter wir sie gefaßt haben. Darum ist Kenntniß und Liebe der Wahrheit eine wesentliche Eigenschaft eines rechtschaffenen Künstlers; und sehr richtig urtheilte jener Spartaner, der einem Sophisten, welcher sich rühmte, seine Zuhörer alles glauben zu machen, was er wollte, antwortete: Beym Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst

seyn, deren Grund nicht Wahrheit sey \*)! Der Künstler, der die Wahrheit nicht kennt, oder sie gering schätzt, ist ein desto gefährlicherer Mensch; weil das, was er uns sagt, oder vorhält, starken Eindruck auf uns macht.

Je größer die eigentlichen Kunsttalente sind, je wichtiger ist es, daß der Künstler die Wahrheit erkenne und liebe. Zwar liegt die Erforschung und Entdeckung der Wahrheit außer der Kunst; sie ist der Zweck der Philosophie; aber wichtige Wahrheiten fühlbar zu machen, ihnen eine wirkende Kraft zu geben, sie dem Geiste unauslöschlich einzuprägen, dies ist die edelste Anwendung der Kunst. Es ist noch zweifelhaft, ob der Philosoph, der wichtige Wahrheiten entdeckt, oder der Künstler, der sie der Menge fühlbar macht, und sie zum Gebrauch ausbreitet, dem menschlichen Geschlecht einen wichtigeren Dienst leiste. Die Werke der Kunst, die Irrthum, falsche Meynungen oder Vorurtheile über wichtige Gegenstände begünstigen, gleichen einer äußerlich schönen und Lüsterheit erweckenden Frucht, die vergiftet ist; den Künstler aber, der seine Talente auf einen schimärischen, nicht auf Wahrheit, oder Realität gegründeten Stoff verwendet; der seine Vorstellungen aus einer nicht wirklichen, sondern bloß eingebildeten Welt nimmt, und ihnen keine Beziehung auf die wirkliche giebt, können wir in keinen höhern Rang stellen, als den, den wir den Dienern der Ueppigkeit anweisen, die die Tafeln der Reichen mit Früchten versehen, die aus Wachs gemacht sind.

Damit wollen wir dem Künstler den bloß erdichteten, aus einer nur in seiner Phantasie vorhandenen Welt genommenen Stoff keinesweges verbieten. Er kann uns Scenen aus

einer

\*) Plutarch. Apophth.

einer Feenwelt schildern, kann Thiere reden lassen, kann ein Elysium und einen Tartarus, ein Paradies und eine Hölle bilden, wie es seine Phantasie verlangt; aber unter dieser äußern Schale muß Wahrheit liegen; wir müssen in dem Bilde der erdichteten Welt die wahre sehen können. Nur der Stoff ist schimärisch und ohne Wahrheit, in dem wir nichts von der Beschaffenheit der wahren Welt erkennen; der ein bloßer Traum ohne Deutung ist. Dieses bedarf keiner umständlichen Erklärung; denn für den Künstler, der hieraus noch nicht merken kann, was wir durch einen erdichteten, aber sich auf Wahrheit beziehenden Stoff verstehen, ist dieses Werk nicht geschrieben.

Wahrheit muß also bey jedem Werke der Kunst zum Grunde liegen; und je wichtiger, je brauchbarer diese Wahrheit ist, je schätzbarer ist sein Stoff. Der Künstler also, der auf die Hochachtung der Welt einen Anspruch machen will, frage sich selbst, so oft er ein Werk an den Tag legt, was wirst du nun damit ausrichten? Wozu wird das, was du andern so lebhaft in den Geist und in die Phantasie einprägest, dienen? Ueber welche Angelegenheit werden die Menschen nun richtiger, oder würksamer denken, als vorher; welchen nützlichen Begriff werden sie sich nun lebhafter vorstellen, welche heilsame Empfindung wird ihnen gewöhnlicher werden? Was wirst du überhaupt in den Vorstellungen der Menschen berichtigen, oder aufgeklärt, oder würksam gemacht haben? Ist der Künstler ein Mann von Verstand und Kenntniß, so werden dergleichen Untersuchungen ihm über den Werth seiner Arbeiten das nöthige Licht geben.

Wahrheit, auch ohne Rücksicht auf ihre Brauchbarkeit, in sofern sie Vollkommenheit der Schilderung oder Vorstellung ist, gehört zum ästhetischen Stoff, weil sie Vergnügen

würkt. Ein an sich gleichgültiger in der Natur vorhandener Gegenstand, den ein Mahler nach der völligen Wahrheit geschildert hat, macht allemal Vergnügen; und es ist um so viel größer, je schwerer es ist, die Wahrheit der Schilderung zu erreichen, weil dazu mehr Talent, mehr Vollkommenheit im Künstler erfordert wird. Wenn es also Vergnügen macht, eine Landschaft in der völligen Wahrheit der Natur von dem Mahler geschildert zu sehen, und wenn das Vergnügen noch größer ist, einen lebenden Menschen nicht bloß in seiner äußern Gestalt, sondern nach seinem Charakter, und mit seinen Gedanken im Gemälde zu erblicken, so muß das größte Vergnügen daraus entstehen, wenn die redenden Künste schwere, sehr verwickelte Begriffe, und schwer zu entdeckende Wahrheiten, leicht und einleuchtend darstellen; denn dazu scheinen die größten und wichtigsten Talente erfordert zu werden. Wenn wir gewisse sehr verwickelte Gegenstände der sittlichen Welt lange mit Aufmerksamkeit und Nachforschen betrachten und untersuchen haben, ohne ihre wahre Beschaffenheit erkannt zu haben, oder ohne daß es uns geblüht hat, unser Urtheil darüber auf eine befriedigende Weise festzusetzen: so macht es uns ein ausnehmendes Vergnügen, wenn ein tiefer denkender und glücklicher forschender Kopf uns auf einmal den Gegenstand in einem hellen und faßlichen Lichte zeigt. Kein Künstler hat es so wie der Redner und Dichter in seiner Gewalt, uns durch Entdeckung oder Vortrag der Wahrheit mit Lust und Vergnügen zu durchdringen.

Mich dünkt, daß man den Dichtern, die uns abstracte oder speculative Wahrheiten, deren Entdeckung selbst dem Philosophen die größte Mühe macht, sehr einleuchtend vortragen, zu wenig Recht widerfahren läßt. Nach meinen Begriffen ist Pope

in seinem Versuch vom Menschen kein geringerer Dichter, als Homer in seinen mit Recht bewundernten Schilderungen der Menschen und der Sitten. Man muß bedenken, was für erstaunliche Schwierigkeit es hat, Wahrheiten von der Art, wie die tiefen philosophischen Speculationen über die sittliche Beschaffenheit der Welt sind, sich einfach, hell und höchst faßlich vorzustellen. Wir treffen oft bey Pope, Haller, Juvenal, Horaz und andern Dichtern kurze Denkprüche, Lehren und Bilder an, die uns eine Menge Gedanken, die wir lange sehr unbestimmt, verworren, dunkel und schwankend gefaßt hatten, in einem überaus hellen Licht und in der höchsten Einfachheit darstellen, und die wir für bewundernswürdige Schilderungen der Wahrheit halten müssen. Daß sie als ästhetische Gegenstände weniger geschätzt werden, als poetische Schilderungen sichtbarer Gegenstände, kommt bloß daher, daß weniger Menschen im Stande sind, ihre Wahrheit einzusehen, als die Wahrheit dieser andern Schilderungen bekannterer Gegenstände.



Von der Wahrheit, in Beziehung auf die schönen Künste überhaupt, handeln, unter mehreren: J. Niedel (Im 12ten Abschn. s. Theorie der sch. Kste. von Wahrheit, Wahrheitsähnlichkeit und Erdichtung.) — J. C. König (Im 5ten Abschn. S. 219. s. Philosophie der sch. Künste von der ästhetischen Wahrheit.) — Von der dichterischen Wahrheit: Vinc. Gravina (Im 1ten Abschn. des ersten Buches s. Rag. poet. del vero e del falso, del reale e del finto.) — L. A. Muratori (Im 9ten, 10ten u. 16ten Kap. des ersten Buches, und im 4ten Kap. des 2ten Buches s. Perfecta Poesia.) — L. Racine (Im 6ten Kap. s. Reflex. sur la Poésie, S. 250. Ausg. v. 1747.) — Im 2ten

Vierter Theil.

Bande der Iris findet sich ein Aufsatz über die poetische Wahrheit. — Ed. Catham (In s. Chart. and Scale of Truth, Lond. 1792. 8. 2 Vde. handelt ein Abschn. von der poet. Wahrheit.) — Von der Wahrheit in der Mahlerey: de Piles ((In seinem Cours de Peint. S. 23. Amst. 1767. 12. du Vrai dans la Peinture.) — C. L. Janket (In seinen Grundsätzen der Mahlerey, S. 15.) —

## Wahrscheinlichkeit.

(Schöne Künste.)

Das Wahre ist für die Vorstellungskraft, was das Gute für die Begehrungskraft ist. Wie wir nichts begehren können, als in sofern wir es für gut halten, so können wir auch in die Masse unsrer Vorstellungen nichts aufnehmen, als was wahr scheint. Darum ist Wahrscheinlichkeit in dem, was die Werke der Kunst uns vorstellen, eine wesentliche Eigenschaft. Es ist nicht genug, daß das, was der Künstler uns sagt, oder vorstellt, wahr, oder in der Natur vorhanden sey; wir müssen es auch für etwas wirkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten; denn sonst wenden wir gleich die Aufmerksamkeit davon ab, als von einem Gegenstand, den wir weder fassen, noch für wirklich halten können.

Deswegen soll die erste Sorge des Künstlers darauf gerichtet seyn, daß der Gegenstand, den er uns vorzeichnet, wahrscheinlich sey, daß wir ihn für etwas gedenkbares, oder wirkliches halten. Diese Wahrscheinlichkeit ist im Grunde nichts anders, als die Möglichkeit, oder Gedenkbarkeit der Sache. Es kann dem Künstler gleichgültig seyn, ob der Gegenstand, den er schildert, in der Natur wirklich vorhanden sey, oder nicht; ob das, was er erzählt, wirklich geschehen sey, oder nicht. Es ist nicht seine Absicht, uns von dem, was vor-

21

handen,

handen, oder geschehen ist, zu unterrichten; sondern die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Ist das, was er uns vorstellt, nur gedenkbar, nur möglich, so kann er unbekümmert seyn, ob es auch in der Natur irgendwo vorhanden sey. Ein paar Beispiele werden hinlänglich seyn, uns eines mühsamen Beweises, daß in den Künsten das Mögliche die Stelle des Wirklichen vertreten könne, zu überheben. Der unmittelbare Zweck des Künstlers ist allemal, entweder die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Hiezu ist das Mögliche eben so schicklich, als das Wirkliche. Klopstock will uns einen sehr lebhaften Begriff von der Gemüthslage geben, in der sich Kaiphas nach einem satanischen Traume befindet, und bedienet sich dazu des Gleichnisses eines in der Selbstschlacht sterbenden Gottesläugners:

— — Wie tief in der Selbstschlacht  
Sterbend ein Gottesläugner sich wälzt;  
u. i. f. \*)

Hier ist es völlig gleichgültig, ob jemals ein solcher Fall wirklich vorgekommen sey, oder nicht; genug, daß das Bild gedenkbar und passend ist. Wäre nie ein Atheist in der Welt gewesen, oder wäre nie einer in diesen Umständen umgekommen, so dienet dennoch das Bild, da wir es uns lebhaft vorstellen können, um das Gegenbild mit großer Lebhaftigkeit darin zu erblicken. Zum Zweck des Dichters war Möglichkeit und Wirklichkeit völlig einerley. Eben so verhält es sich, wenn Empfindungen zu erwecken sind. Ob ein solcher Mann, wie Homer den Ulysses schildert, in der Welt vorhanden sey, oder nicht; genug, daß wir uns ihn vorstellen können; die bloße Vorstellung ist hinlänglich, unsre Bewunderung zu erwecken.\*\*) Also können durch das bloß

\*) Mesias IV Ges.

\*\*) S. Täuschung.

Mögliche Vorstellungskraft und Empfindung eben so lebhaft, als durch das Wirkliche gerührt werden. Das Erdichtete ist so gar oft weit schicklicher, als das Wirkliche; denn oft ist dieses wegen Mangel einiger Umstände, die darin verborgen bleiben, nicht gedenkbar. Es geschehen bisweilen Dinge, die unmöglich scheinen, da man seinen eigenen Augen nicht traut, wo eine Wirkung ohne Ursache scheint. Dergleichen Dinge, wenn sie auch noch so gewiß wären, nimmt die Vorstellungskraft ungern an. Darauf gründet sich die Vorschrift des Aristoteles, daß der Künstler oft das erdichtete Wahrscheinliche dem wirklich Wahren, aber Unwahrscheinlichen vorziehen soll.

Der Künstler hat demnach, ohne die mühsamen Untersuchungen, die der Philosoph und der Geschichtschreiber nothwendig vornehmen müssen, wenn sie die Wahrheit finden wollen, nöthig zu haben, nur diese einfache Regel zu beobachten: daß alles, was er vorstellt, in der Art, wie er es vorstellt, wirklich gedenkbar sey. Er darf nur darauf Acht haben, daß in den Dingen, die er als vorhanden vorstellt, nichts widersprechendes, und in dem, was er als geschehen beschreibt, nichts ungegründetes vorkomme. Es ist aber nicht genug, daß die Sachen ihm selbst gedenkbar seyn, sie müssen es auch für die seyn, für die er arbeitet. Deswegen muß in der Darstellung der Sachen keine wesentliche Lücke bleiben. Man kann eine wirklich vorhandene, oder eine geschehene Sache, die man selbst gesehen hat, folglich nicht nur als möglich, sondern auch als wirklich begreift, so beschreiben, daß es andern unmöglich fällt, sie sich vorzustellen. Dieses geschieht, wenn man aus Unachtsamkeit in der Beschreibung oder Erzählung einige wesentliche Dinge wegläßt, die man doch dabey gedacht hat; oder wenn die Worte und andere Zeichen, deren

man

man sich bedienet, etwas anderes ausdrücken, als wir haben ausdrücken wollen. Darum ist es nothwendig, daß der Künstler, nachdem er sein Werk entworfen hat, es hernach mit kalter Ueberlegung betrachte, um zu entdecken, ob kein zur Faßlichkeit oder Glaubwürdigkeit nöthiger Umstand übergangen worden, und ob er jedes einzeln wirklich so ausgedrückt habe, wie er es gedacht hat.

Man sollte denken, daß kein verständiger Mensch, und ein Künstler muß doch nothwendig ein solcher seyn, etwas vortragen, oder schildern werde, das er selbst nicht begreift, oder das so, wie er es vorträgt, nicht begreiflich ist. Es scheint demnach ganz unnöthig zu seyn, dem Künstler weitläufig von der Beobachtung des Wahrscheinlichen zu sagen, das so leicht zu beurtheilen ist. Da es aber auch dem verständigsten Künstler aus mehr als einer Ursache begegnen kann, daß er unwahrscheinliche Dinge vorträgt, so scheint es uns wichtig genug, daß wir vier Hauptquellen dieses Fehlers anzeigen.

1. In der Hitze der Arbeit versämet man gar oft, gewisse Dinge zu bemerken, wodurch eine Sache unmöglich, oder unwahrscheinlich wird, und man glaubt etwas zu begreifen, das andere nicht annehmen können; weil ihnen Zweifel dagegen entstehen, die der Künstler in der Hitze der Einbildungskraft übersehen hat. Wir finden beim Plautus gar oft, daß Sklaven ihre Herren auf eine völlig unwahrscheinliche Art betrügen; und es ist uns unmöglich, die Ausführung dieser Leute zu begreifen. Denn da es ihnen nothwendig das Leben kosten müßte, wenn der Betrug an den Tag käme, dabey aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, oder Vermuthung vorhanden ist, daß er verborgen bleiben könne, so läßt sich

auch nicht gedenken, daß diese Leute sich so unbesonnen der augenscheinlichen Gefahr gehenkt oder gekreuziget zu werden, bloß stellen sollten, wie doch wirklich geschieht. Der Dichter hatte schon einen außerordentlichen Fall, wodurch der Betrug verborgen bleiben sollte, sich vorgestellt; und die ganze Intrigue kam ihm so comisch und so sehr unterhaltend vor, daß er versäumt hat, die Ueberlegung zu machen, daß der Sklave ganz unnatürliche und ungläubliche Dinge thue. Kein Mensch wird so unsinnig seyn, einen andern, dessen Gewalt man unterworfen ist, auf das ärgste zu beleidigen, in Hoffnung, daß ein Wetterstrahl ihn tödten werde, ehe er Zeit habe, die Beleidigung zu rächen. Und doch handeln die Sklaven in den Comödien des Plautus nicht selten so; und dadurch wird die ganze Verwicklung oft völlig unwahr. Eben so unwahrscheinlich ist es, daß jemand sich in eine gefährliche Unternehmung einlasse, der nur ein plötzlicher, höchst ungewöhnlicher Zufall einen guten Ausgang geben könnte. Darum merkt Daubignac wol an, daß ein plötzlicher Tod durch einen Schlagfluß, oder Wetterstrahl, so möglich auch der Fall ist, ein schlechtes Mittel wäre, die Verwicklung des Drama aufzulösen. Aber in der Hitze der Arbeit denkt der Dichter nicht allemal an diese Bedenklichkeiten. Eben so ist es gar nicht ungewöhnlich, daß Mahler solche Fehler gegen die Perspectiv begehen, dadurch ihre Vorstellung völlig unmöglich wird. Sie haben in der Hitze der Arbeit vergessen, die Wahrheit der Zeichnung in Rücksicht auf die Perspectiv zu untersuchen. Deswegen ist kaltes Prüfen eines entworfenen Planes eine nothwendige Sache.

2. Oft verwechselt man die Zeichen, wodurch man seine Gedanken ausdrückt, glaubt etwas auszudrücken, das man wirklich sehr klar und bestimmt

Bestimmt denkt, und drückt doch etwas anders aus. Ich erinnere mich, daß einem sonst ganz verständigen Manne, bey einer im Frühjahre lang anhaltenden Dürre die Worte entfuhrren: Wenn uns doch der Himmel bald mit einem warmen, trockenen Regen erfreuen wollte! Er dachte etwas Wirkliches und Wahres; sagte aber etwas Unmögliches und Ungeheimtes. Dieses kann auch jedem Künstler in der Wärme der Empfindung begegnen. Darum ist es nicht genug, daß unsre Gedanken oder Vorstellungen der Wahrheit gemäß seyn; wir müssen auch versichert seyn, daß wir gerade das ausgedrückt haben, was wir dachten. Und der Künstler hat sorgfältig zu untersuchen, ob auch andre bey Betrachtung seines Werks das denken, oder empfinden werden, was er dabey gedacht und empfunden hat.

3. Der Künstler drückt nie alles aus, was er sich bey der Sache vorstellt. Geschiehet es, daß er etwas wesentliches, oder etwas, wodurch die ganze Vorstellung begreiflich wird, wegläßt, so hat er etwas wahres gedacht, und stellt uns etwas, das wir nicht annehmen, nicht für wahr halten können, vor. Oft wird eine ganze Handlung durch einen einzigen kleinen Umstand wahrscheinlich; wird dieser aus Versehen weggelassen, so verwerfen wir die ganze Erzählung davon, als etwas falsches. Darum muß der Künstler sorgfältig untersuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Wesentliches weggelassen habe. Was wir leicht von selbst zur Wahrscheinlichkeit hinzudenken können, kann er ohne Bedenken weglassen; aber wo ein nicht zu errathender Umstand zur Glaubwürdigkeit der Sache nothwendig ist, da muß er ausdrücklich angeführt werden. Ein in den Sitten und in der Staatsverfassung der Römer unerfahrner

Leser des Livius, oder Tacitus, wird manche wahrhafte Erzählung dieses Geschichtschreiber als unglaublich verwerfen. Diese Männer schrieben für Leser, denen das, was zur Glaubwürdigkeit solcher Erzählungen nothwendig ist, völlig bekannt war; darum hatten sie nicht nöthig, dieser Dinge zu erwähnen.

Dinge, die an sich, wenn man Zeit und Ort und andre Nebenumstände nicht in Betrachtung ziehet, unglaublich sind, werden ganz begreiflich, wenn man jene zufällige Dinge dabey vor Augen hat. Nur geht es nicht allemal an, dieser Dinge da, wo sie zur Glaubwürdigkeit nothwendig sind, zu erwähnen; und in diesem Falle müssen sie vorher an einem schicklichen Orte ausdrücklich angeführt, oder doch durch Winke angedeutet werden. Ist etwas außerordentliches, das ein Mensch thut, aus den Umständen der Sache selbst unbegreiflich, so kann der Grund in etwas, das vorhergegangen ist, oder in dem ganz besondern und seltenen Charakter der Person liegen. In solchen Fällen muß man vorher, ehe der Sache erwähnt wird, auf eine schickliche Weise das, was zur Begreiflichkeit der Sache dienet, irgendwo einmischen, und so die Glaubwürdigkeit der Sache vorbereiten. In einem Trauerspiel retten sich zwey Personen durch Schwimmen aus einem Schiffbruch, die eine fragt die andere, ob sie auch ihre Schätze gerettet habe: ja! antwortet sie, da sie nur in Juweelen bestehen, so habe ich sie in den Busen gesteckt. Durch Erwähnung der Juweelen wollte der Dichter die Rettung des Schazes begreiflich machen. Aber er hätte dieses Umstandes eher, an einem schicklichen Orte und überhaupt auf eine natürliche Weise erwähnen sollen. Denn so, wie er es hier thut, ist die Sache völlig unnatürlich.

Wenn

Wenn die Erzählung oder Vorstellung einer Handlung in völliger Wahrscheinlichkeit erscheinen soll, so muß man die Veranlassung, die Charaktere der Personen, das Interesse jeder derselben, und überhaupt alles, was als wirkende Ursache dabey seyn kann, genau kennen. Der epische Dichter kann uns gar leicht und sichtlich von allen diesen Dingen unterrichten, aber dem dramatischen wird dieses oft sehr schwer. Daher entstehen die wichtigsten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit. Es ist höchst anstößig, wenn Personen, die in wichtigen Angelegenheiten handeln, Reden in den Mund gelegt werden, die bloß für den Zuschauer dienen. Denn sie führen den offenbaren Widerspruch mit sich; wir sollen einen Menschen für den Drestes, oder Agamemnon halten, und seine Reden verrathen einen Schauspieler! Man lasse lieber den Zuschauer in einigem Zweifel über die Gründe und Ursachen dessen, was er sieht oder hört, als daß man auf eine so sehr unschickliche Weise die Zweifel hebt. Man muß sich durch die Sorge, wahrscheinlich zu seyn, nicht zu der größten Unwahrscheinlichkeit verleiten lassen. Der Dichter muß dem Zuschauer zutrauen, daß er verschiedenes von selbst einsehen und begreifen werde. Verschiedene dramatische Dichter beweisen darin eine so übertriebene Sorgfalt, daß sie gar oft, wenn eine neue Scene bevorsteht, auf die unnatürlichste Weise uns durch die handelnden Personen sagen lassen, wer der sey, der nun erscheinen wird.

4. Mangel an Erfahrung und Kenntniß der Welt, ist auch eine der Quellen des Unwahrscheinlichen. Eine bloß philosophische, oder psychologische Kenntniß des Menschen ist nicht hinreichend, Personen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer besondern Art zu denken und zu han-

deln, natürlich zu schildern. Keine Theorie ist dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit solchen Menschen gelanget man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat seine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; wer sie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stück unwahrscheinlich werden.

Ueber das Wahrscheinliche im Drama setze ich noch diese allgemeine Anmerkung hinzu.

Man muß bey der dramatischen Handlung zwey Arten von Wahrscheinlichkeit wol unterscheiden; man könnte sie mit dem Namen der physischen und metaphysischen bezeichnen. Zu jener gehören die Einheit der Zeit, des Orts, die Dauer der Handlung und dergleichen zufällige Dinge; zur andern die Handlungen, Entschlüsse, Reden, Charaktere u. s. f.

Die Erfahrung lehret, daß die Verletzung der physischen Wahrscheinlichkeit weniger anstößig ist, als ein Fehler gegen die metaphysische. Daß eine Handlung, wozu nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge 24 Stunden erfordert werden, in drey Stunden vorgestellt wird, beleidiget so nicht, als wenn ein Mensch gegen seinen Charakter handelt, oder etwas sagt, das er natürlicher Weise in den Umständen, worin er sich befindet, nicht sagen konnte.

Die Ursache hievon scheint diese zu seyn, daß wir uns leicht eine Welt vorstellen können, wo alles geschwinde geschieht, als in der gegenwärtigen; da wir im Gegentheil uns keinen Menschen vorstellen können, der sich entschließt, oder der handelt, ehe der Beweggrund dazu vorhanden ist.

Diese zwey Arten der Wahrscheinlichkeit gründen sich auf die zwey Arten der Wahrheit, die zufällige und die nothwendige. Das Un-

Wahrscheinliche der ersten Art ist möglich; das von der zweyten Art scheint unmöglich; daher ist es so anstößig, daß keine Nachsicht dafür statt findet.



Von der dichterischen Wahrscheinlichkeit überhaupt handeln, unter mehreren: Vinc. Gravina (*Del verisimile e del convenevole*, im 3ten Abschn. s. *Ragione poet.*) — Ant. L. Muratori (Im 6ten und 7ten Kap. des 2ten Buches s. *Perfetta Poesia.*) — J. B. Dubos (Im 28ten Abschn. des 1ten Bds. s. *Reflex. Crit. sur la Poésie etc.* S. 229 der Dresd. Ausg.) — J. C. Gottsched (Das 6te Kap. des 1ten Theils s. *Crit. Dichtkunst* handelt von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie.) — J. J. Breitinger (Im 6ten Abschn. des ersten Bds. S. 128. s. *Critischen Dichtkunst.*) — F. Marmontel (Im 10ten Kap. des ersten Bds. s. *Poet. Franc.* S. 374. der Ausg. von 1763.) — Joh. Ad. Schlegel (bey s. *Batteux*, S. 293. Anmerk. 123. Ausg. von 1770.) — — Von der Wahrscheinlichkeit im epischen Gedichte: N. le Bossu (Im 7ten Kap. des 3ten Buches s. *Traité du Poème epique.* Auch gehören noch im Ganzen das 14te und 15te Kap. im ersten Buche dieses Werkes, des *actions veritables dont les recits sont des fables*, und des *actions feintes, dont les recits sont historiques* hieher.) — — Von der Wahrscheinlichkeit in dramatischen Gedichten: Fr. Hedelin (Im 2ten Kap. des 2ten Buches s. *Prat. du Theatre*; mit welchem das 6te Kap. des ersten Buches, *du melange de la representation avec la verité de l'action théatrale* zu verbinden ist.) — Ch. Batteux (In d. 2ten Bde. s. *Einleitung*, S. 218. Ausg. von 1774.) — Das 6te Kap. des *Essay upon the present state of the Theatres*, handelt of *truth and probability in dramatic Poems.* — J. Bern. M. Clement (Im 2ten bis 4ten Kap. d. erst. Thls. s. *Schr. de la Tra-*

*gédie.*) — *Cailhava* (Das 26te Kap. des 1ten Bds. s. *Art de la Comédie*, Ausg. von 1776. handelt vom Wahrscheinlichen im Lustspiele.) — —

Von der Wahrscheinlichkeit in Gemälden: J. B. Dubos (Im 3oten Abschn. des 1ten Bds. s. *Reflex. crit.* S. 246. der Dresdner Ausgabe.) — C. L. v. Sagedorn (In der 14ten s. *Betracht. über die Malerey.*) —

S. übrigens die, bey dem Artikel *Wahrheit* angeführten Schriftsteller. —

## Wechselnoten.

(Musik.)

Dieses Wort ist eine Uebersetzung des italienischen Ausdrucks *note cambiate*, und bedeutet die Noten oder Töne, die den unregelmäßigen Durchgang machen, wovon an seinem Orte gesprochen worden.\* Es scheint, man habe durch diesen Ausdruck anzeigen wollen, daß die Töne des unregelmäßigen Durchganges mit andern verwechselt werden, oder die Stelle andrer Töne einnehmen. Man kann sie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne ansehen. Aber von den eigentlichen Vorhalten, denen wir den Namen der zufälligen *Dissonanzen* gegeben haben, sind sie doch sehr verschieden. Denn die Wechselnoten müssen auf der Zeit des Takts, auf der sie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle sie gestanden haben, da die eigentlichen Vorhalte erst auf der folgenden Zeit aufgelöst werden. Dann können die Wechselnoten frey angeschlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher müssen gelegen haben; und endlich können die Wechselnoten sowohl auf guten, als schlechten Takzeiten vorkommen, da die Vorhalte nur an die gute Zeit allein gebunden sind.

Das

\* S. *Durchgang.*

Das Dissoniren der Wechsellnoten wird bey der Bezifferung nicht angedeutet, und sie werden in dem begleitenden Generalbass nicht mitgespielt. Ueber den Gebrauch der Wechsellnoten, und die dabey zu beobachtende Vorsichtigkeit empfehlen wir den Anfängern das 14 und 15 Capitel in Murschhausers hohen Schule der Composition nachzulesen, da wir kein Buch kennen, darin das, was von richtiger Behandlung der Dissonanzen zu beobachten ist, besser als in diesem angezeigt und ausgeführt würde.

### Werke des Geschmacks; Werke der Kunst.

Aus den von uns angenommenen Begriffen über das Wesen und die Bestimmung der schönen Künste muß auch der Begriff eines vollkommenen Werks der Kunst hergeleitet werden. Ein Werk also, das den Namen eines Werks der schönen Kunst behaupten soll, muß uns einen Gegenstand, der seiner Natur nach einen vortheilhaften Einfluß auf unsre Vorstellungskraft, oder auf unsre Neigungen hat, so darstellen, daß er einen lebhaften Eindruck auf uns mache. Demnach gehören zu einem Werke des Geschmacks zwey Dinge: eine Materie, oder ein Stoff von gewissem innern Werth, und eine lebhafte Darstellung desselben. Der Stoff selbst liegt außer der Kunst; seine Darstellung aber ist ihre Wirkung: jener ist die Seele des Werks; diese macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, sondern die Darstellung des Stoffs, ist das eigentliche Werk der Kunst. Durch die Wahl des Stoffs zeigt sich der Künstler als einen verständigen und rechtschaffenen Mann, durch seine Darstellung als einen Künstler. Bey Beurtheilung eines Werks der Kunst müssen wir also zuerst auf den Stoff, und her-

nach auf seine Darstellung sehen. Dieser Artikel hat die Festsetzung der allgemeinen Grundsätze; nach welchen ein Werk in Ansehung dieser beyden Punkte zu beurtheilen ist, zur Absicht.

1. Hier ist also zuerst die Frage, wie der Stoff, den der Künstler zu bearbeiten sich vornimmt, müsse beschaffen seyn. Nach unsern Grundsätzen muß er einen vortheilhaften Einfluß auf die Vorstellungskraft, oder auf die Neigungen haben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn er unser Wohlgefallen an Vollkommenheit, Schönheit und Güte befördert, oder nährt und unterhält. Hat der Stoff schon in seiner Natur, ehe die Kunst ihn bearbeitet, diese Kraft, so hat er die Wahrheit, oder Realität, die bey jedem Werke der Kunst muß zum Grund gelegt werden. \*) Wählt der Künstler einen Gegenstand, der keine von diesen Kräften hat; stellt er das nicht Vollkommene, nicht Schöne, nicht Gute, als vollkommen, schön und gut vor: so ist er ein Sophist; sein Werk wird ein Hirngespinnst; ein Körper von Nebel, der nur die äußere Form eines wahrhaften Werks von Geschmack hat. Anstatt unsre Neigung zum Vollkommenen, Schönen und Guten zu nähren und zu bestärken, ziele es darauf ab, uns leichtsinnig zu machen, und uns dahin zu bringen, daß wir uns an dem Schein begnügen. Wie die alten Philosophen aus der Schule der Critiker durch ihre subtilen Vernunftschlüsse, ihre Schüler nicht zu gründlichen Forschern der Wahrheit, sondern zu Zänkern machten: so macht ein solcher Künstler die Liebhaber, für die er arbeitet, zu eingebildeten windigen Virtuosen, die nie auf das Innere der Sachen sehen, wenn nur das Aeußere da ist.

3: 4

\*) S. Wahrheit.

Es

Es ist nun so viel wichtiger, daß der Künstler die wahre Realität seines Gegenstandes mit Ernst suche, da der Schaden, der aus der frevelhaften Anwendung der Kunst entsteht, höchst wichtig ist. Ein Volk, das durch sophistische Künstler verleitet worden, sich an dem Schein zu begnügen, verliert eben dadurch den glüklichen Hang nach der Realität, den die schönen Künste vermehren sollten. Ein angenehmer Schwäger wird für einen Lehrer des Volks, ein artiger Narr oder Bösewicht wird für einen Mann von Verdienst angesehen. Wären die Werke des Geschmacks der ehemaligen Künstler in Sybaris bis auf uns gekommen: so würden wir vermuthlich darin den Grund finden, warum ein Koch, oder eine Putzmacherin bey diesem Volk höher geschätzt worden, als ein Philosoph. Ich kenne keine freventlicheren, verächtlichere Geschöpfe, als gewisse Kunstliebhaber sind, die mit Entzücken von Werken des Geschmacks sprechen, die nichts als Kunst sind; die in Gemählde von Leiniers, bloß wegen der Kunst, den unsterblichen Werken eines Raphaels vorziehen. Sie sind Virtuosen, wie jener Narr bey Lissoc durch seine Abhandlung über eine gefrorene Fensterscheibe sich als einen Philosophen gezeiget hat. Also wird die Kunst allein, wenn sie in der Wahl des Stoffs von Vernunft verlassen ist, höchst schädlich; weil sie Wohlgefallen an eitelen und unnützen Gegenständen erwekt.

Es ist eine eitele Vertheidigung solcher Kunstwerke, daß man sagt, sie dienen zum Vergnügen und zu angenehmen Zeitvertreibe. Der Grund hätte seine Richtigkeit, wenn dieser angenehme Zeitvertreib nicht eben so gut durch Werke von wahren Stoff könnte erreicht werden. Darin besteht eben die Wichtigkeit der Kunst, daß sie uns an nüklichen Dingen Vergnügen finden läßt. Wer unsre

Meynung über den Werth der Kunstwerke von schimärischem Stoff übertrieben findet, dem antworten wir mit dem Quintilian: Sollten wir das Landgut für schöner halten, wo wir lauter Lilien und Violett und ergögende Wasserkünste sehen, als das, das uns Reichthum von Feldfrüchten und mit Trauben beladene Weinreben zeigt? Sollten wir den unfruchtbaren Platanus und schön geschnittene Myrten, den mit Weinreben prangenden Ulmen und dem fruchtbaren Desbaum vorziehen?\*)

Man kann die Werke der Kunst in Ansehung des Stoffes in drey Classen abtheilen. Er ist nämlich 1. ergögend, oder unterhaltend; 2. lehrend, oder unterrichtend; 3. ruhrend, oder bewegend. Von diesen ist der ergögende am Werth der geringste; doch deswegen nicht verächtlich. Er ist nicht bloß darum schätzbar, daß er, wie Cicero in Rücksicht auf die redenden Künste bemerkt, gleichsam das Fundament der Kunst ist,\*\*) sondern auch deswegen, weil jedes Vergnügen, das auf wahre Vollkommenheit und Schönheit gegründet ist, seinen wahren innern Werth hat, indem es unsre Lust an dem Vollkommenen und Schönen unterhält: der lehrende Stoff scheint der wichtigste, weil Kenntniß oder Aufklärung das höch-

\*) An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis ostenderit lilia et violas, et amoenos fontes surgentes, quam ubi plena messis, aut graves fructu vites erunt? Serilem platanum, ronsasque myrtos, quam maritam ulmum et uberes oleas praecoptaverim? Quint. Inst. L. VIII. c. 3.

\*\*) Eius totius generis, quod graece ἐνδεξιρινος nominatur, quod quasi ad inspiciendum, delectationis causa comparatum est, (formam) non complectar hoc tempore: non quod negligenda sit; est enim illa quasi nutrix ejus oratoris, quem informare volumus. Cic. Orator.

se Gut ist: der rührende gefällt am durchgängigsten, und scheint in der Behandlung der leichteste.

Wer ein Werk des Geschmacks in Absicht auf seinen Stoff beurtheilen will, darf nur, nachdem er es mit hinlänglicher Aufmerksamkeit betrachtet hat, auf den Gemüthszustand Acht haben, in den es ihn versetzt hat. Fühlt er sich von irgend etwas, das vollkommen, oder schön, oder gut ist, stärker gereizt als vorher; empfindet er einen neuen, ungewöhnlichen Schwung etwas Gutes zu suchen, oder sich etwas Bösem zu widersetzen; hat er irgend einen wichtigen Begriff, irgend eine große, edle, erhabene Vorstellung, die er vorher nicht gehabt; oder fühlet er die Kraft einer solchen Vorstellung lebhafter als vorher: so kann er versichert seyn, daß das Werk in Ansehung des Stoffs lobenswerth ist.

2. Nach dem Stoff kommt die Darstellung desselben in Betrachtung, wodurch das Werk eigentlich zum Werke des Geschmacks wird. Sie erfordert eine Behandlung des Stoffs, wodurch er sich der Vorstellungskraft lebhaft einpräget, und in dauerhaftem Andenken bleibt. Beydes setzt voraus, daß das Werk die Aufmerksamkeit stark reizen, und durchaus unterhalten müsse. Denn die Lebhaftigkeit des Eindrucks, den ein Gegenstand auf uns macht, ist insgemein dem Grade der Aufmerksamkeit, mit dem er gefaßt wird, angemessen. Das Werk muß demnach sowol im Ganzen, als in einzelnen Theilen uns mit unwiderstehlicher Macht gleichsam zwingen, uns seinen Eindrücken zu überlassen. Darum muß weder im Ganzen, noch in den einzelnen Theilen nicht nur nichts anstößiges, oder widriges seyn; sondern alles muß Ordnung, Richtigkeit, Klarheit, Lebhaftigkeit und kurz jede Eigenschaft haben, wodurch die Vorstellungskraft vorzüglich gereizt wird.

Es muß ein einfaches leicht zu fassendes unzertrennliches und vollständiges Ganzes ausmachen, dessen Theile natürlichen Zusammenhang und vollkommene Harmonie haben. Man muß bald sehen, oder merken, was es seyn soll; weil die Ungewißheit über diesen Punkt der Aufmerksamkeit gefährlich wird. Je bestimmter man den Hauptinhalt ins Auge faßt, und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende unterhalten wird, je vollkommener ist das Werk in Absicht auf die Darstellung.

Dieses sind allgemeine Forderungen, die aus der Natur der Sache selbst fließen, und gar nichts willkürliches haben. Für welches Volk, für welches Weltalter, ein Werk gemacht sey, muß es doch die erwähnten Eigenschaften haben. Außer dem muß auch die Kritik nichts fordern, und dem Künstler weder in Ansehung der Form, noch in Rücksicht auf das besondere der Behandlung, Gesetze vorschreiben. Thut er jenen Forderungen genug, so hat ihm über die besondere Art, wie er es thut, Niemand etwas vorzuschreiben. Jedes Volk und jedes Zeitalter hat seine Moden und seinen besondern Geschmack in dem Zufälligen; und der Künstler thut wol, wenn er ihm folgt. Aber dieses Zufällige läßt sich nicht durch Regeln festsetzen. Wie man von einem Kleide als nothwendige Eigenschaften fordern kann, daß es die Theile, die einer Bedekung bedürfen, bedeke, daß es commode sey, und gut sitze, übrigens aber keine Art der Kleidung, die diese Eigenschaften hat, verwerflich ist, sie sey französisch, englisch oder polnisch: so muß man es auch mit den Werken des Geschmacks halten. Ein Gemählde kann in seiner Art vollkommen seyn, ob es in Wasserfarben oder mit Oelfarben gemahlt sey; und eine Ode kann eine hebräische oder griechische

chische Form haben, und in der einen so gut als in der andern vor, trefflich seyn.

### Wiederholung.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die darin besteht, daß in einem Satz ein Wort, oder ein Gedanken des größern Nachdrucks halber wiederholt wird. Wir müssen, sagt Cicero, die Sache mit diesem Mann durch Krieg ausmachen; ja durch Krieg, und zwar ohne Verzug.\*) Diese Wiederholung hat hier die Wirkung einer zuversichtlichen Behauptung; als wenn der Redner dadurch einen Einwurf bloß durch nochmalige Behauptung widerlegt hätte. Die wenigen Worte sagen eben so viel, als diese: Durch Krieg — Ich übereile mich nicht; ich weiß, was ich sage; so hitzig es scheinen möchte, es bleibt uns kein ander Mittel übrig.

In starken Leidenschaften, wo man mit Heftigkeit etwas wünschet, oder verabscheuet, ist die Wiederholung sehr natürlich. Weg, weg damit! ist eine sehr gewöhnliche Formel derer, die etwas lebhaft verabscheuen. Von ausnehmendem Nachdruck ist die Wiederholung in folgender Erzählung von der Niobe.

Ultima restabat, quam toto corpore mater,

Tota veste tegens: unam minimamque relinque;

De multis minimam posco, clamavit, et unam.

Wenn in dem Vortrag bey der Wiederholung auch die Stimme stärker, oder affectreicher wird; so kann sie große Wirkung thun.

Aber eben deswegen muß diese Figur sehr sparsam und nur da ge-

\*) Cum hoc P. C. bello, bello inquam, decertandum est, idque confestim, Philipp. V. 12.

braucht werden, wo der Affect am höchsten gestiegen ist.

Es giebt noch andere Arten der Wiederholung, die auch andere Wirkung thun; sie scheinen uns aber nicht wichtig genug, daß wir sie hier anzeigen sollten.\*)

### Summarische Wiederholung.

(Verebbarkeit.)

Ist das, was die griechischen Lehrer der Redner ἀνακεφαλαιωσις nannten, und was auch im Lateinischen Recapitulatio heißt, nämlich eine beym Beschluß der Rede vorkommende kurze Wiederholung dessen, was in der Abhandlung vollständig ausgeführt worden. Quintilian beschreibt die Sache nach seiner Art, kurz und bündig. „Eine Wiederholung und Zusammenhäufung der abgehandelten Sachen, die das vorhergehende wieder ins Gedächtniß bringt, und den Inhalt der Rede im Ganzen darstellt, und wodurch das, was einzeln nicht hinlänglich gewürkt hat, ist zusammengefaßt, seine Wirkung thut.\*\*) Diese summarische Wiederholung ist ein höchst schweres, aber sehr wichtiges Stück des Beschlusses. Man muß nicht nur das, was weitläufig ausgeführt worden, in seinen wesentlichen Theilen kurz zusammenfassen; sondern den Sachen auch eine neue Wendung und größere Lebhaftigkeit geben, damit es nicht scheine, als wenn man das Gesagte noch einmal, so wie es schon gesagt worden, wiederholte.

\*) S. Quint. Instit. L. IX. c. 3 §. 28. seq.

\*\*) Rerum repetitio et congregatio quae graece ἀνακεφαλαιωσις, a quibusdam latinorum enumeratio, et memoriam judicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam per singula minus moverat, turba valet, Instit. L. VI. c. 1.

berholen wolle, welches längweilig und verdrießlich seyn würde.

Hey dieser Wiederholung muß der Redner weder sich in eine neue Erzählung oder Beschreibung, noch in einen neuen Beweis einlassen, sondern voraussetzen, daß der Zuhörer das Vorhergehende hinlänglich gefaßt habe, und nun alles mit einem einzigen Blick, und aus einem neuen Gesichtspunkt, wieder übersehen wolle. Darum berührt er bey dieser Wiederholung nur das Wesentlichste, mit großer Kürze, in dem zuversichtlichsten Ton und mit voller Wärme des Ausdrucks. Dieses erfordert gerade den stärksten Redner; denn es ist viel leichter, einen Beweis methodisch zu führen, oder eine umständliche Erzählung zu machen, als das kräftigste davon in wenig Worten zusammen zu fassen. Quintilian führet die Peroration, oder den Beschluß der letzten Rede des Cicero gegen den Verres zum Muster einer vollkommnen summarischen Wiederholung an: sie ist in der That höchst pathetisch. Jungen Rednern ist eine ganz besondere Übung in diesem Theile der Kunst zu empfehlen. Sie können die Reden des Demosthenes und Cicero dazu nehmen, und versuchen, den darin abgehandelten Materien, durch summarische Wiederholung, neue Kraft zu geben. Sie müssen dabey voraussetzen, daß die Zuhörer durch die Abhandlung hinlänglich überzeugt, oder gerührt seyen, und bedenken, daß es nun darum zu thun sey, dieser Ueberzeugung oder Rührung den letzten Nachdruck, und das wahre Leben zu geben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn sie selbst in volles Feuer der Empfindung gesetzt sind. Denn im Grund ist dieser Theil der Rede nichts anders, als eine sehr schnelle und lebhafte Aeußerung dessen, was man ist, nachdem der Redner das Seinige gethan hat, fühlt.

## Wiederlegung.

(Veredsamkeit.)

Man wiederlegt einen andern, wenn man die Falschheit dessen, was er gesagt, oder behauptet hat, zeigt. Eigentlich ist jeder Beweis, und jede Vertheidigung eine Wiederlegung. Wir betrachten aber hier die Sache nicht in diesem allgemeinen Gesichtspunkt, noch ist unsre Absicht hier ausführlich zu zeigen, wie eine förmliche Vertheidigungsrede beschaffen seyn müsse. Wir nehmen das Wort in dem eigentlicheren Sinn, und sprechen von der Wiederlegung, als einem besondern Theil einer Rede, der gegen einen besondern Theil einer andern Rede gerichtet ist. Diese Bedeutung geben die Lehrer der Redner dem Worte\*). Es wird durchgehends für schwerer gehalten, etwas zu wiederlegen, als einen Satz geradezu zu beweisen. Quintilian sagt, es sey eben so viel leichter, einen anzuklagen, denn zu vertheidigen, als es leichter ist, zu verwunden, denn zu heilen. Wir haben bereits anderswo\*\*) angemerkt, daß es sehr leicht sey, die Menschen von etwas zu überreden, wenn sie gänzlich unpartheyisch, oder uneingenommen sind. Bey der Wiederlegung wird immer vorausgesetzt, daß man schon ein Vorurtheil gegen sich habe. Dieses muß durch die Wiederlegung völlig zernichtet werden, ehe der Zweck der Wiederlegung kann erreicht werden.

Es ist aber unsre Absicht hier gar nicht, den sophistischen Rednern zu zeigen, wie eine wirkliche Wahrheit könne verdächtig gemacht, oder so verdreht werden, daß der Beyfall,

\*) *Refutatio dupliciter accipi potest. Nam et pars defensoris tota est posita in refutatione: et quae dicta sunt ex diverso, debent utrimque dissolvi: et haec est propria, cui in causis quartus assignatur locus. Quint. Inst. L. V. c. 13.*

\*\*) S. Ueberredung.

den andre ihr gegeben, ihr genommen werde. Nichts macht einen Niedrer bey Verständigen verächtlicher, als wenn er offenbaren Wahrheiten falsche Vernunftschlüsse entgegen setzt, oder sie durch ein schimmerndes Wortgepränge verdächtig zu machen sucht. Wir setzen voraus, daß bloß der Irrthum wiederlegt, und das ungegründete Vorurtheil soll gehoben werden.

Cicero setzt drey Arten der Wiederlegung. 1. Entweder, sagt er, verwirft man das Fundament, worauf der zu wiederlegende Satz gegründet ist; 2. oder man zeigt, daß das, was daraus geschlossen worden, nicht daraus folge; 3. oder man setzt dem Vorgeben, oder dem Satz etwas entgegen, das noch mehr, oder doch eben so viel Schein hat. Hernach merkt er an, daß oft der Scherz ungemeyn viel zur Wiederlegung beytrage \*).

Die beyden ersten Fälle der Wiederlegung haben statt, wenn das, was man wiederlegen will, den wirklichen Schein der Wahrheit, oder einen scheinbaren Beweis für sich hat. In diesem Fall ist entweder das Fundament, worauf der vermeynte Beweis sich gründet, oder der Schluß, der daraus gezogen wird, unrichtig; folglich muß die Wiederlegung auf eine der zwey ersten Arten geschehen. Ist aber das, was man wiederlegen soll, ein bloßes Vorgeben, eine Behauptung, die durch keinen Beweis unterstützt ist: so kann es auch nicht wol anders, als auf die dritte Art wiederlegt werden. So wiederlegt Sektor den Polydamas, der wegen

\*) Resistendum - aut iis, quae comprobandi ejus causa sumuntur, reprehendendis; aut demonstrando, id quod concludit: e illi velint non effici ex propositis, nec esse consequens; aut afferendum in contrariam partem, quod fit aut gravius, aut aequè grave. — Vehementer saepe utilis jocus, et facticiae. In Orat.

eines bösen Zeichens die Fortsetzung des Streits abtrahet, durch zwey Worte: Das beste Zeichen für uns ist, daß wir für das Vaterland streiten \*). Zu dieser Art der Wiederlegung sind die Machtsprüche vortrefflich \*\*), die mehr wirken, als weitläufige Gegenbeweise. Was Cicero von der guten Wirkung des Scherzes anmerkt, bezieht sich hauptsächlich auf diese Art der Wiederlegung. Denn wenn man eine Meynung lächerlich machen kann, so getraut sich nicht jemand, ihr beyzupflichten. Als ein gutes Beyspiel hievon kann die Antwort angeführt werden, die Hannibal dem Cisko gegeben, der eine fürchterliche Beschreibung von dem römischen Heer gemacht hatte. „Das ist freylich merkwürdig, sagte der Heerführer; aber das Sonderbarste dabey ist dieses, daß unter so viel tausend Römern keiner Cisko heißt!“ Freylich macht der Spott oder Scherz allein keine Wiederlegung, und muß auch nirgend gebraucht werden, als wo völlig ungegründete zugleich ungeraimte Meynungen, oder Behauptungen, die schädliche Wirkungen haben könnten, abzuweisen sind.

Bei jeder Wiederlegung hat man sorgfältig zu bedenken, worauf eigentlich die Wahrscheinlichkeit, oder Glaubwürdigkeit dessen, was man wiederlegen will, beruhe. Denn dieses ist der eigentliche Punkt, worauf es bey der Wiederlegung ankommt. Man ist geneigt, etwas falsches für wahr, oder etwas unwichtiges für wichtig zu halten, entweder weil scheinbare Gründe dafür vorhanden sind; oder weil die Sache mit unsern Vorurtheilen, oder Neigungen übereinstimmt; oder endlich, weil man für die Person, die die Sache behauptet, eingenommen ist. Hat man

\*) II. XII. v. 243.

\*\*) S. Machtspruch.

ent

entbietet, aus welcher dieser drey Quellen die Glaubwürdigkeit entspringt: so weiß man auch, wogegen man bey der Wiederlegung zu arbeiten hat.

## Wiederschein.

(Mahlerey.)

Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem allgemeinen eine Scene erleuchtenden Lichte, wie das Sonnenlicht, oder das Tageslicht ist, sondern von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers, verursacht wird. Wer das, was wir von dem Lichte überhaupt angemerkt haben\*), gefaßt hat, weiß, daß die Farben der Körper nichts anders sind, als das von ihnen zurükprallende Licht, das in unserm Auge das Gefühl ihrer Farben verursacht. Nun kann die Farbe eines Körpers so helle seyn, daß sie nicht blos auf unser Auge, sondern auch auf die Farbe der nahe gelegenen Körper ihre Wirkung thut, und diese in etwas verändert.

Man kann nämlich jede helle Farbe als ein Licht ansehen, das auf andere, ohnedem schon sichtbare Körper fällt, und auf deren Farben mehr oder weniger Einfluß hat. Dasselbige Kleid verändert seine Farbe um etwas, wenn die Wände des Zimmers, darin wir sind, sehr weiß, oder sehr gelb, oder sehr roth sind; weil die helle Farbe der Wand als ein Licht auf das Kleid fällt, und also nothwendig eine Aenderung darauf verursacht.

Wenn also Gegenstände von mancherley Farben neben einander liegen, so bekommt jeder nicht blos das allgemeine Licht des Tages, oder der Sonne, das auf alle zugleich fällt; sondern einige empfangen auch das besondere Licht der Farben der neben ihnen liegenden Körper, oder Wieder-

scheine. Deswegen ist die Kenntniß der Wiederscheine ein wichtiger Theil der Theorie des Mahlers. Zwar möchte mancher denken, der Mahler, der nach der Natur mahlt, und seiner Kunst gewiß ist, hätte keine Theorie des Lichts und des Wiederscheines nöthig; er dürfte nur mahlen, was er sieht. Aber die Sache verhält sich ganz anders. Wenn wir den Landschaftmahler ausnehmen, so wird kein Gegenstand gerade so gemahlt, wie der Zufall in der Natur ihn den Augen des Mahlers darstellt. Er wählt Stellung, Anordnung, Einfällen des Lichts, und auch die Dinge, die als Nebensachen zu Hebung der Hauptgegenstände ins Gemälde kommen. Je richtiger seine Kenntniß des Wiederscheines ist, je besser wählt er jeden Umstand zur Verschönerung des Colorits. Auch da, wo der Künstler sich ganz an die Natur hält, kann er ohne theoretische Kenntniß des Lichts und der Wiederscheine nicht einmal alles, was zur Farbe der Körper gehört, sehen; wenigstens bemerkt er es nicht so, daß er im Stande wäre, die Natur genau nachzumachen. Also ist schon zu völlig genauer Beurtheilung der Farben, die man in der Natur vor sich sieht, eine Kenntniß des Lichts und der Wiederscheine nothwendig. Sehr richtig hat Cicero bemerkt, daß die Mahler in den Schatten und in den hervorstehenden Theilen der Körper viel mehr sehen, als andere\*). Da es aber unnöthig ist, die Wichtigkeit der Lehre von den Wiederscheinen weitläufig zu beweisen, so gehen wir, ohne uns länger hiebey aufzuhalten, zur Sache selbst.

Der Grundbegriff zur Theorie des Wiederscheines ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farbe

als

\*) Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus! Quæst. Acad. L. IV.

\*) Im Artikel Licht.

als ein Licht anzusehen sey, das seine Farben gegen alle Seiten verbreitet. Nun muß aber alles, was zur Theorie der Kunst von dem Licht überhaupt angemerkt worden ist, auf jeden hellen Gegenstand zur Kenntniß der Widerscheine besonders angewendet werden. Da kommt nun hauptsächlich die Stärke des wiedererscheinenden Lichtes, und seine Wirkung auf die Farben der Körper, darauf es fällt, in Betrachtung.

Eigentlich und die Sache mit mathematischer Genauigkeit betrachtet, verbreitet jeder sichtbare gefärbte Körper sein Licht, das ist, seine Farbe, auf alle um und neben ihm stehende Gegenstände, so wie ein angezündetes wirkliches Licht alles umstehende erleuchtet: aber die Wirkung des Widerscheines ist nur unter gewissen Umständen merklich. Dieses muß aus der allgemeinen Theorie des Lichts beurtheilt werden. Die Erleuchtung eines Körpers ist um so viel größer, 1. je heller und brennender das Licht an sich selbst ist; 2. je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenstand liegt, und 3. je gerader es auf seine Fläche fällt. Dieses ist aus der Theorie des Lichts überhaupt bekannt \*). Hiezu kommt 4. bey dem Widerscheine, als einem zweyten Lichte, noch die Beleuchtung des Gegenstandes von dem Hauptlicht in Betrachtung. Denn je heller das Hauptlicht auf einer Stelle ist, je schwächer ist daselbst die Wirkung des Widerscheines. Das Licht einer angezündeten Kerze, das bey Nacht große Wirkung thut, ist bey hellen Tage von keiner Wirkung. Ueberhaupt muß in Ansehung dieses vierten Punktes festgesetzt werden, daß das wiedererscheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einfluß hat, die merklich dunkler sind, als dieses wiedererscheinende Licht selbst.

\*) S. Licht.

Diese vier Punkte sind die wahren Grundfäße, aus denen der Mahler abnehmen kann, wo der Einfluß der Widerscheine merklich werde. Eine genaue mathematische Ausführung der Sache würde ein eigenes Werk erfodern; und ein solches Werk fehlt noch zur Vollständigkeit der Theorie der Mahlerey. Wir wollen also nur zur Probe einige Hauptfälle, wo jene Grundfäße können angewendet werden, anführen.

Aus dem vierten Punkt folget überhaupt, daß die Widerscheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich seyn können. Zwar nimmt jeder helle Körper, von einem nahe an ihm liegenden merklich helleren etwas Licht an; aber der Unterschied der Helle zwischen dem wiedererscheinenden, und dem schon vorher vorhandenen Lichte muß schon sehr beträchtlich seyn, wenn die Wirkung des Widerscheines in die Augen fallen soll. Je dunkler also die Schatten sind, je merklicher ist auch der Einfluß der Widerscheine. Sie sind also das Mittel, den Schatten einige Klarheit und Annehmlichkeit zu geben. Ohne sie würden die ganzen Schatten schwarz, und die halben Schatten kalt und matt seyn.

Daher muß der Mahler sorgfältig seyn, die Anordnung so zu machen, daß die dunkeln Stellen des Gemähltes natürlicher Weise durch Widerscheine belebt werden können. Dieses ist einer der wichtigsten Punkte der Kunst des Malens, der allein umständlich ausgeführt zu werden verdient.

Nach dieser allgemeinen Bemerkung, wo die Widerscheine den besten Dienst leisten, muß nun die besondere Theorie derselben aus den drey ersten Punkten, als den eigentlichen Grundfätzen dieser Lehre, hergeleitet werden. Wir wollen nur einiges davon zum Beispiel, wie man

zu dieser Theorie gelangen kann, anführen.

Aus dem ersten Punkt folget, daß die hellsten Farben, nämlich die, darin das meiste Weiße gemischt ist, die stärksten Widerscheine geben, weil das weiße Licht das stärkste ist. Es versteht sich aber von selbst, daß auch die Größe der hellen Masse zur Stärke der Widerscheine in Betrachtung kommen müsse. Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so setzen, daß er durch seinen Schein die dunklen Schatten durch Widerscheine beleuchte. Wer nur einigermaßen mit der Ausübung der Kunst bekannt ist, begreift leicht, was für Schwierigkeiten dieses in der mahlerischen Anordnung der Gemälde verursacht. Denn eben diese hellen Stellen verbreiten auch ihre Widerscheine auf halbdünkele, auf die sie leicht zu starken Einfluß haben können.

Aus dem zweyten Punkt muß die Entfernung des hellen Gegenstandes von dem Dunkelen, das den Einfluß der Widerscheine gemessen soll, bestimmt werden. Was dem Hellen an Stärke fehlt, kann durch die Nähe ersetzt werden. Eine mittelmäßige helle Stelle nahe an einer dunkeln, wie z. B. eine helle Stelle auf der Schulter gegen den Schatten am Halse, kann schon hinlängliche Widerscheine geben.

Der dritte Punkt muß ebenfalls zur Vermehrung oder Verminderung der Widerscheine in Betrachtung gezogen werden. Wäre die helle Stelle zu stark, oder zu schwach, als zur Beleuchtung der Schatten erfordert wird, und der Mahler könnte sich nicht anders helfen, so müßte er die Schwächung durch schiefere Einfallungswinkel der Widerscheine bewirken; die Verstärkung aber durch gerades Einfallen derselben.

Also stehen dem Mahler allemal drey Mittel; seine Schatten durch Widerscheine zu beleben, zu Dienste; und von seiner Beurtheilung hängt es ab, welches davon er in jedem besondern Fall wählen soll. Es giebt Fälle, wo genaue und mit mancherley Betrachtungen verbundene Ueberlegung nöthig ist, um das beste zu wählen. Wer diese Theorie hinlänglich erläutern wollte, müßte die mannichfaltigen Anwendungen dieser Mittel an wirklich vorhandenen Beyspielen erläutern; welches aber ohne große Weitläufigkeit nicht geschehen könnte. Wer sich die Mühe giebt, die Werke der größten Coloristen genau zu prüfen, wird fast allemal die Gründe entdecken, warum Licht und Schatten, Helles und Dunkles, nebst den eigenthümlichen Farben, so wie er es sieht, und nicht anders von dem Mahler gewählt worden.

Nach der Stärke des widerscheinenden Lichts kommt sein Einfluß auf die Farben in Betrachtung. Jedes widerscheinende Licht hat seine Farbe, die sich mit der eigenthümlichen Farbe des von dem Hauptlicht erleuchteten Körpers vermischt, folglich in dieser eine Veränderung verursacht. Die durch den Widerschein verursachten Farben entstehen aus Vermischung der eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes, auf den der Widerschein fällt, und der Farbe, die der Widerschein gebende Körper hat, so daß z. B. der von einem blauen Körper auf einen gelben fallende Widerschein eine grünliche Farbe verursacht, und so auch in andern Fällen. Besonderer daher entstehender Erscheinungen haben wir bereits an einem andern Orte erwähnt \*). Da man bey dem Mahler eine gute Kenntniß der durch Mischung

\*) S. Schatten gegen das Ende des Artikels.

schung zweyer Farben entstehenden Veränderungen voraussetzet, so ist in der Theorie über diesen Punkt wenig zu erinnern.

Verschiedene scharfsinnige Bemerkungen über die Widerscheine hat auch da Vinci gemacht \*), auf die wir den Künstler verweisen.

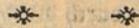
Eine besondere Art des Widerscheins ist die Abbildung einiger Gegenstände im Wasser, die in Landschaften oft so angenehme Wirkung thut. Wenn der Mahler bloß nach der Natur arbeitet, so zeigt ihn diese, welche Sachen er im Wasser als widerscheinend zu mahlen hat. Arbeitet er aber aus Erfindung, so muß er sich genau an Regeln binden, die die mathematische Kenntniß des von Spiegeln zurückgeworfenen Lichts an die Hand giebt. Die Lage des Auges kommt hier vor allen Dingen in Betrachtung. Ist diese genau bestimmt, so kann der Mahler allemal nach den Regeln der Katoptrik leicht bestimmen, welche Gegenstände im Wasser sichtbar werden müssen, und wo jeder Punkt des wahren Gegenstandes im Wasser sich zeigen wird; denn dieses läßt sich mathematisch bestimmen. Indessen wird diese Materie von den Lehrern der Perspectiv insgemein übergangen, ob sie gleich eine besondere Ausführung verdiente. Lairesse giebt dem Mahler, dem die Theorie dieser Sache fehlet, ein mechanisches Mittel an, sich zu helfen. Nämlich man setzet auf einen Tisch, der die Fläche der zu mahlenden Landschaft vorstellt, ein Becken voll Wasser; und hinter demselben in der verhältnismäßigen Höhe und Entfernung werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden, u. d. gl. die man zu mahlen hat, hingesezt. Sieht alsdann der Mahler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Wasserbecken, so kann er erfahren,

\*) *Traité de peinture* im LXXV und den folgenden Capiteln.

was und wie viel von den Gegenständen durch den Widerschein sichtbar wird.

Das widerscheinende Bild ist um so viel heller, je weniger Licht auf das Wasser fällt, und um so viel dunkler, je heller das Wasser erleuchtet wird. Auf Wasser, das ganz im Dunkeln steht, sind die widerscheinenden Bilder beynabe so hell, als die Urbilder selbst.

Aber diese ganze Materie verdiente genauer und umständlicher abgehandelt zu werden, als es hier geschehen kann.



Von dem Widerschein handelt unter mehreren: G. Lairesse (im 5ten Buche seines großen Mahlerbuches, vorzüglich im 2ten und 5ten Kapitel.) — C. L. von Sagedorn (in der 49ten s. Betracht. über die Mahlerey, S. 695. — und in der *Lettre à un amateur de Peinture*, Dresde 1755. 8. S. 350 u. f.) —

## W i ß.

(Schöne Künste.)

Das Wort bedeutet ursprünglich überhaupt, was man igt im allgemeinen Sinn Verstand, oder einen guten Kopfnennet; und ehedem nennete man einen Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes, einen witzigen Menschen. Gegenwärtig hat es einen etwas eingeschränktern Sinn, und man stellt sich igt, wenigstens in der gelehrten Sprache, den Witz als eine besondere Gabe des Geistes vor, die vornehmlich in der Fertigkeit besteht, die mancherley Beziehungen und Verhältnisse eines Gegenstandes gegen andere schnell einzusehen und lebhaft zu fühlen. Doch scheint diese Erklärung den Begriff nicht bestimmt und vollständig genug auszudrücken. Da es aber hier nicht um eine psychologische Zergliederung des Wizes zu thun ist, so begnügen wir uns, den

Wiz

Wiß vornehmlich in Rücksicht seines Einflusses auf die Werke des Geschmacks zu betrachten.

Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhaftere Einbildungskraft die Grundlage des Wises ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen witzigen Kopf nennt, in seinen Vorstellungen mehr von einer lebhaften Phantasie, als vom Verstande im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Wortes, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwickeltes Denken zielt, so scheint der Witz auf sinnliche, aber lebhaftere, sehr klare Vorstellungen zu lenken. Der Verstand zergliedert und betrachtet jeden Begriff, jede Vorstellung nach dem Einzelnen, das darin ist, und findet seine Befriedigung in vollständiger Zergliederung; der Witz aber faßt den Begriff gern im Ganzen, mit sinnlicher Klarheit, und bestrebt sich, ihn lebhaft zu fühlen: darum verfährt er schnell, da der Verstand langsamer geht. Die lebhaftere Einbildungskraft des witzigen Kopfes erweket bey jedem Begriffe eine Menge anderer Vorstellungen, die nach den Gesetzen der Einbildungskraft einige Beziehung darauf haben. Ähnlichkeit, Contrast, und jede andere, innere oder äußere Beziehung, bringt dem witzigen Kopf, indem er eine Vorstellung lebhaft empfindet, jene andere damit verbundene zugleich in die Phantasie. Dadurch wird die Lebhaftigkeit der Vorstellung erhöht; sie gefällt oder mißfällt dem witzigen Kopf mehr, als dem Menschen von Verstande.

Da die Einbildungskraft sich mehr mit dem äußerlichen Ansehen der Dinge, mit ihrer Form und Gestalt, als mit ihrer innern Beschaffenheit beschäftigt, so bringet der Witz auch nicht tief in die Sachen hinein; der Schein befriediget ihn, wo der Verstand Wirklichkeit oder Realität

Vierter Theil.

sucht. Indessen kommt es auch hiebey auf den Grad des Scharfsinns an, der mit dem Witz verbunden ist. Fehlet sie ihm, so artet dieser in Albernheit aus. Nichts ist verständigen Menschen ekelhafter und abgeschmackter, als die Aeußerungen einer lebhaften Einbildungskraft, die ganz von Beurtheilung verlassen ist.

Es scheint, daß die Hauptneigung des witzigen Kopfes darauf gehe, daß er sich mit dem, was die Dinge, die er sich vorstellte, gefallendes, oder mißfallendes haben, beschäftige. Wie die Kinder mit dem Gelde spielen, und keinen Unterschied zwischen gemünztem Gold und den sogenannten Zahl- oder Rechenpfennigen machen, gerade so geht der Hang des Wises auf das, was die Vorstellungen an sich ergötzendes haben, ohne auf den anderweitigen Gebrauch derselben zu sehen. Eine Begebenheit, die sich auf Glück oder Unglück bezieht, und die andern ihrer Folge halber merkwürdig ist, rührt den witzigen Kopf mehr durch ihre Beschaffenheit, als durch ihre Folgen; er lacht bisweilen über das, was andern Thränen auspreßt, und ärgert sich, wo andere sich freuen. An sich selbst betrachtet, ist der Witz leichtsinnig, indem er die Dinge nicht in ihren Folgen oder Wirkungen, sondern in ihren Beziehungen auf die Beschäftigung der Einbildungskraft, beurtheilt; er ist uneigennützig und ergötzt sich an Dingen, die der nachdenkende Verstand für schädlich halten würde. Es ist daher nicht selten, daß bey Menschen von recht herrschendem Witz wenig Herz, das ist, wenig von den sonst gewöhnlichen Empfindungen zärtlicher Art, angetroffen wird.

Dieser starke Hang jedes Ding in dem, was es in seiner Beschaffenheit oder Form lustiges, gefälliges oder ergötzendes hat, zu betrachten und zu genießen, macht den Witz er-

A a

finde

finderlich bey jeder Vorstellung, aus dem ganzen Vorrath der in der Einbildungskraft liegenden Begriffe alles herbey zu rufen, was zur Belebung der Hauptvorstellung dienet. Daher kommen die vielen Bilder, die mannichfaltigen Vergleichen, die Nebenbegriffe und seltenen Einfälle in den Reden des witzigen Kopfes.

Es erhellet hieraus, daß der Witz eine der Grundlagen des zur Kunst nöthigen Genies sey. Denn da die lebhaftre Nührung der Einbildungskraft eine der nothwendigsten Würkungen der Werke des Geschmacks ist, der Witz aber gerade dahin zielt, so ist er eines der Hauptmittel, einem Gegenstand, der an sich nicht Reizung genug hätte, ästhetische Kraft zu geben. Eine an sich unbedeutende Begebenheit, von einem witzigen Kopf erzählt, kann sehr unterhaltend werden. Der geringste Gedanken, die Schilderung des unerheblichsten Gegenstandes, gewinnt durch den Einfluß des Witzes einen Reiz, der ihn für Menschen von Geschmack höchst angenehm macht.

Wenn er aber in Werken des Geschmacks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharffinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharffinn wird er leicht falsch, ausschweifend, und sogar abgeschmackt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig abentheuerlich, übertrieben und schädlich.

Man muß überhaupt die Neufferungen des Witzes als ein Gewürz ansehen, und gerade den Gebrauch davon machen, der bey Zurichtung einer Mahlzeit von diesem gemacht wird. Ganz von Gewürze wird kein Gericht gemacht; doch etwa ein kleines Schälchen mehr zur Wollust als zur Nahrung hingesezt. Aber jede zur Nahrung bestimmte Speise wird damit etwas erhöht; es sey denn,

daß sie schon an sich hinlänglichen Reiz für den Geschmack habe. Gerade so verhält es sich mit dem Witze. Bloß witzig können kleinere, zur Ergözung und zum Scherz gemachte Werke der Kunst seyn; aber in größern Werken, die schon eine höhere Bestimmung haben, muß er niemals herrschend seyn, sondern bloß der schon an sich wichtigen Materie einen etwas erhöhten Geschmack geben.

Zu viel Witz, auch da, wo seinmäßiger Gebrauch nöthig ist, ermüdet, unterdrückt die den Geist und das Herz nährenden Kräfte, die schon in dem Stoff liegen, und macht, daß das, was nützlich seyn sollte, bloß angenehm wird. Ist er einmal im Reiche des Geschmacks herrschend geworden, so thut er eben die verderbliche Würkung, die der unmäßige Gebrauch des Gewürzes in der Lebensart der Wollüstlinge thut, die allen Geschmack an nahrhaften und gesunden Speisen verlieren, und deswegen in eine Weichlichkeit versinken, in der alle Stärke des Körpers verloren geht. Verschwendung des Witzes zeigt allemal den Verfall des Geschmacks; und ein Volk, das in den Werken des Geschmacks sich vorzüglich nach Witz umsieht, ist schon so verdorben, daß die schönen Künste die heilsamste Würkung, die man von ihnen zu erwarten hat, an ihm nicht mehr thun können. Die gründlichste Rede, darin ein solches Volk zu ernstlicher Ueberlegung dessen, was zu seinem wahren Interesse dienet, ermahnet würde, thäte weniger Würkung, als ein witziger Einfall. Weit mehr richten die schönen Künste bey einem Volk aus, dessen Geschmack noch rauh und ungeläutert ist, als bey dem, dessen Geschmack durch übertriebenen Gebrauch des Witzes die Schwächung der Weichlichkeit erfahren hat. Darum sollten Kunststricker, denen die Ausbreitung des wahren

ren und gründlichen Geschmacks am Herzen liegt, auf nichts mehr wachen, als auf die Hintertreibung des Mißbrauchs, der insgemein von dem Witz gemacht wird, so bald die schönen Künste bis zu einer gewissen Verfeinerung getrieben worden.

Da der Witz eigentlich dazu dienet, daß gewisse Vorstellungen, die in ihrer wesentlichen Beschaffenheit die Aufmerksamkeit nicht genug reizen, dadurch Leben und ästhetische Kraft bekommen: so versteht es sich von selbst, daß sein Gebrauch bey Gegenständen, die an sich Lebhaftigkeit und Reizung genug haben, überflüssig, auch wol gar schädlich sey. Wie er einen gemeinen Gedanken erhebt, so benimmt er einem starken und wichtigen etwas von seiner Kraft, indem er die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen auf etwas Zufälliges lenket. Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheiten zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Witz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu bloß unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiel und zu der spottenden Satyre ist, so übel wäre er in dem Trauerspiel und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidigt er den guten Geschmak, wo das Herz bloß empfinden, oder der Verstand bloß erkennen und beurtheilen will.



Von dem Witz handeln, unter mehreren: Lor. Gracian (Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza, Mad. 1642. 8. Das Werk ist unstreitig das ausführlichste, was über diese Materie geschrieben worden ist. Es enthält 50 Abschn. oder Discursos, deren Inhalt aber hier zu viel Platz einnehmen würde. In dessen dürfte antern das, was dem Verfasser Witz ist, leicht falscher Witz scheinen.) — C. Morris (An Essay to-

wards fixing the true standards of Wit and Humour, Raillery, Satyr and Ridicule 1744. 8.) — S. Home (Im 13ten Kap. f. Elements of Criticism, Vd. 1. S. 378. Ausg. v. 1769.) — G. Campbel (Im 2ten Kap. des ersten Buches f. Philosophy of Rhetor. Vd. 1. S. 41 u. f.) — J. Priestley (In der 24ten f. Vorles. S. 208. d. Uebers.) — P. Gäng (Im 3ten Abschn. des 2ten Hauptst. f. Aesthetik, S. 273.) — S. übrigens die Art. Comisch, Lächerlich u. d. m. — —

## W o l k l a n g.

(Redende Künste.)

Es ist schon an mehreren Stellen dieses Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrücklicher empfindet, als das Gesicht; daß angenehme und widrige Töne stärker auf uns wirken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit, den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verliert einen großen Theil ihrer Kraft, wenn sie nicht wenigstens mit einer gewissen Leichtigkeit fließt; und sie wird sehr unangenehm und widrig, wenn sie alles Wolklanges beraubt ist. Wo das Ohr sich beleidigt fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann angenehme, sogar wichtige Sachen sagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruck geschieht, damit dem Gehör, das gar sehr empfindlich ist, beschwerlich fallen \*). Der Wolklang räumt nicht nur jeden Anstoß des Gehöres, der die Aufmerksamkeit auf den Sinn der Rede führen würde, aus dem

A a 2 Wege

\*) Quamvis enim suaves, gravesque sententiae, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum est iudicium superbissimum. Cic. Orat.

Wege und macht dadurch die Rede fließend; sondern er thut noch mehr, indem er verursacht, daß man sie mit Lust höret, und daß die empfindsame Lage des Gemüthes, die den Eindruck sehr befördert, unterstützt und verstärkt wird. Dieses haben wir bereits an andern Stellen dieses Werks außer Zweifel gesetzt \*).

Der Wolklang ist demnach in Werken des Geschmacks nicht bloß als eine Unnehmlichkeit, sondern als eine Unterstützung der in der Rede liegenden Kraft anzusehen. Es ist bekannt genug, daß Vorstellungen und Gedanken von mittelmäßiger Kraft durch einen höchst wolklingenden Ton, besonders durch ein gutes Sylbenmaaß, sehr große Nührung hervorbringen können. Wenn Haller sagt:

O selig! wen sein gut Geschick  
Bewahrt vor großem Ruhm und Glücke,  
Der, was die Welt erhebt, verlacht!

so macht der Wolklang des Ausdrucks, daß die Gedanken desto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtniß bleiben; daß der, der dieselben Gedanken schon oft mag gehört, oder selbst gehabt haben, ohne sonderlich davon gerührt zu werden, ist ihre volle Kraft empfindet. Mancher Vers des Homers, dessen Inhalt wenig Aufmerksamkeit würde nach sich gezogen haben, ist durch den Wolklang zur Würde eines Denkspruchs oder gar eines wichtigen Sprüchwortes erhoben worden.

Was ein schönes und lebhaftes Colorit in der Malerey ist, das ist der Wolklang für die Werke der redenden Künste. Für das Gedicht insbesondere ist es so wesentlich, daß der Mangel desselben allein es von dem Gebiet der Poesie ausschließt. Ist er nicht die erste und wichtigste Eigenschaft der Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, so ist er doch eine notwendige; denn die besten Gedan-

\*) S. Klang; Ton; Rhythmus; Metrisch.

ken können durch übel klingenden Ausdruck ihre Kraft verlieren.

Darum ist es sehr wichtig, daß Redner und Dichter besonders und ernstlichen Fleiß darauf wenden, ihre Werke wolklingend zu machen.

Ohne große Weitläufigkeit, und ohne sehr schwerfällig zu werden, läßt sich nicht alles, was zur Erreichung des Wolklanges gehört, anzeigen \*). Wir müssen uns nur auf das Allgemeinste und Wichtigste dieser Materie einschränken. Das meiste hängt ohnedem mehr von einem feinen Gehör und einer fleißigen Übung im Hören, als von theoretischen Kenntnissen ab. Deswegen giebt auch Quintilian dem angehenden Redner den Rath, sich fleißig im mündlichen Vortrag zu üben, und andern aufmerksam zuzuhören. Man glaubt oft nicht übelklingend geschrieben zu haben, bis man versucht, das Geschriebene gut vorzutragen. Da zeigt sich dann gar oft, daß man nur zu sehr gefehlt habe.

Der Wolklang hängt, wie Cicero wol angemerkt hat, vom Klang und dem Numerus ab \*\*). Den Klang geben die einzelnen Sylben und die aus diesen zusammengesetzten Wörter, die an sich mehr oder weniger wolklingend sind; und ihre Stellung. Denn dieselbe Sylbe und dasselbe Wort klingt voller, besser, nachdrücklicher, nachdem seine Stellung neben den übrigen ihm Nachdruck oder Flüchtigkeit giebt, seine Aussprache erleichtert, oder schwerer macht. Der Redner macht die Wörter nicht, er muß sie nehmen, wie sie ihm von dem eingeführten Gebrauche gegeben werden. Doch bleibt ihm in gar viel Fällen die Wahl

\*) De verbis componendis, syllabis propemodum dinumerandis et dimetiendis loquemur, quae etiam sunt necessaria, tamen sunt magnificentius, quam dicuntur. Cic. in Orat.

\*\*) Duas sunt res, quae permulceant aures, sonus et numerus. l. c.

Wahl derselben. Gibt es nicht gänzlich gleichgültige Wörter, so verstatet doch die Wendung, die einem des bessern Klanges halber gewählten Worte die gesuchte Bedeutung giebt, gar oft eine Wahl. Und wenn auch diese gar nicht statt hätte, wenn ein milder wol klingendes Wort aus Noth zu wählen wäre, so kann es allemal so gestellt werden, daß es dem guten Klang keinen merklichen Schaden thut.

Man muß sich nur dafür in Acht nehmen, daß nicht Wörter von schlechtem Klange da stehen, wo der oratorische Accent liegt, sondern da, wo der Ton sinkt, und die Bewegung leicht und schnell ist. Man muß sich hüten, harte Sylben auf harte folgen zu lassen. Ist irgendwo eine Sylbe von harter oder schwerer Aussprache unvermeidlich, so geht es doch fast allemal an, die Aussprache derselben durch eine vorhergehende, oder nachfolgende schickliche Sylbe so zu erleichtern, daß das Rauhe oder Schwere fast unmerklich wird.

So viel möglich ist, muß man sich dafür hüten, daß der Accent nicht auf Sylben von schlechtem Klang falle. Und meistens kann dieses vermieden werden; denn wir haben eine Menge bloß einsylbiger Wörter, die vor oder nach einem zweysylbigen gesetzt, in diesem den Accent verändern. Mehr einsylbige Wörter, deren jedes einen Accent hat, hintereinander gesetzt, würden einen sehr übeln Klang machen; aber zwey oder drey lassen sich oft so stellen, daß eines den Accent allein auf sich zieht, und daß sie zusammen wie ein einziges Wort klingen.

Wir können uns aber nicht in alle Kleinigkeiten einlassen, wodurch der Klang der Wörter im Zusammenhang mit andern kann verbessert werden, ob wir gleich wünschten, daß jemand sich die Mühe gäbe, sie zu sammeln. Es ist keine Sprache, in

der nicht sehr viel Abweichungen von den gewöhnlichen grammatischen Regeln, bloß des Wolklanges halber vorkommen. Man dürfte nur alle diese Fälle sammeln, so würde man sehen, wie vielerley Mittel es giebt, den Uebelklang einzelner Wörter zu verbessern. Hieher gehört auch, was wir über den Klang der Wörter, und über das unangenehme Zusammenstoßen einiger Buchstaben anderswo angemerkt haben \*).

Eine zu öftere Wiederholung derselben, oder ähnlich klingender Wörter, besonders gleicher Endungen, ist des Wolklanges halber so viel möglich zu vermeiden. Erfodert es die Nothwendigkeit, ein Wort in einem kurzen Umfang der Rede mehrmal zu brauchen, so muß man darauf sehen, daß das Unangenehme der Wiederholung durch die Mannichfaltigkeit des Rhythmischen in den verschiedenen Sätzen, da es vorkommt, verbessert werde.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß der Klang nicht, wie es doch scheint, von dem bloßen Schall der Wörter allein abhängt, sondern durch den Sinn derselben merklich unterstützt wird. Ist dieser leicht, und sind die Gedanken angenehm, so findet man auch einen mittelmäßigen Klang gut; hingegen würde der vollkommenste mechanische Bau der Rede nicht wol klingend scheinen, wenn der Sinn schwer zu fassen, oder wenn sonst etwas beleidigendes oder anstößiges darin wäre. Wie eine mittelmäßige Farbe auf einem Gesichte von großer Schönheit angenehm ist, hingegen das schönste Colorit auf einem häßlichen Gesichte wenig gefällt, so verhält es sich auch mit dem Wolklang der Rede. Den besten Klang giebt allemal ein reizender Gedanke, wenn nur der Ausdruck desselben nichts anstößiges, oder holpriges hat.

U a a 3

\*) S. Klang; Lüfe.

Der

Der andere Hauptpunkt, worauf es bey dem Volklang ankommt, ist der Numerus, oder das Rhythmische des Ganges. Von diesem sprechen wir in einem besondern Artikel. Wir merken hier nur als eine Hauptsache an, daß erst dann die Rede recht volklingend wird, wenn ihr Gang dem Inhalt derselben vollkommen angemessen ist. Die genaueste Uebersetzung des innern Tones, oder der Stimmung des Gemüthes, in der sich der Redende befindet, muß die Art des Ganges der Rede bestimmen. Das Sittliche und Leidenschaftliche dieser Gemüthslage, der Grad derselben, das Gelassene, das Lebhaftes, das Zärtliche und das Strenge, oder was sonst das *ἠθος* und das *παιθος*, das in der Rede herrscht, näher bestimmt, muß dem Ausdruck die wahre Bewegung und den rechten Ton geben.

Für so nothwendig wir den Volklang halten, so wünschen wir doch nicht, daß er als die vornehmste Eigenschaft der Werke redender Künste angesehen würde. Man muß ihn immer wie ein Kleid betrachten, das nur dann etwas gilt, wenn die Person unsre Aufmerksamkeit verdient. Wer die größte Schönheit im Volklange sucht, läuft Gefahr, wichtigere Fehler zu begehen, als wer ihn ganz versäumt. Man kann ihm wol etwas von dem Sprachgebrauch aufopfern; aber ihm zu gefallen, soll man nie den Gedanken schwächen, oder auf andere Weise vorstellen. Auch muß man seinen Werth nicht so hoch setzen, daß man ihn für hinlänglich hielte, die Werke des Geschmacks schätzbar zu machen. Wer alles dem guten Klang aufopfert, wird nie etwas Wichtiges schreiben. Man muß das Ohr nicht zu sybaritischer Weichlichkeit gewöhnen. Eine ernsthaftes von wichtigen Dingen angefüllte Rede könnte durch übertriebenen Volklang verdorben werden. Wie die

Mahler ernsthaftes Gegenstände nicht mit der höchsten Lieblichkeit der Farben mahlen; und wie sie einen Ablichten nicht mit so sanften und verfließenden Umrissen zeichnen, die der weiblichen Schönheit eigen sind, so muß man es auch mit dem Volklang machen, der allemal mit dem Inhalt übereinstimmend seyn muß.



Von dem Volklinge handeln, unter mehreren: Ch. Batteux (Von der rednerischen Harmonie, die in Worten liegt; von der Harmonie der Schreibart, im 4ten Bde. S. 172. d. Uebers. f. Einleitung, 4te Aufl.) — L. Racine (Im 4ten Kap. f. Reflex. sur la Poësie, S. 149. Ausg. v. 1747.) — J. Mason (Essays on poetical and profane numbers, Lond. 1749. 1761. 8.) — Edm. Mallet (Der 2te Abschn. des 2ten Hauptst. im 1ten Buche f. Principes pour la lecture des Orateurs, handelt von der Harmonie und Ordnung der Worte.) — J. A. Schlegel (Von der Harmonie des Verses, die 10te Abhandl. bey f. Batteux, Th. 2. S. 431. Ausg. v. 1770.) — St. Marмонтel (Das 6te Kap. des ersten Bds. f. Poët. françoise handelt von der Harmonie des Styles; deutsch, mit Anwendung auf die deutsche Sprache, von J. V. v. Schirach, Brem. 1768. 8.) — Condillac (Von der Harmonie des Styles, im 2ten Th. f. Unterrichts aller Wissenschaften, S. 536. d. Uebers.) — J. Mitford (Essay upon the Harmony of language . . . 1774. 8. vorzüglich in Rücksicht auf englische Sprache.) — Jos. Priestley (Die 34te und 35te f. Vorlesungen, handeln von der Harmonie des Verses und der Harmonie der Prose.) — J. C. Adelung (Im 8ten Kap. des 1ten Bd. f. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 221. der 2ten Ausg.) — Auch gehört noch ein Theil des 13ten Kap. von H. Home's Elem. of Criticism, und die 14te Vorles. von H. Blair hierher. —

Wörter.

## W ö r t e r.

(Redende Künste.)

Wir betrachten hier die Wörter nicht in ihrer ganzen Beschaffenheit und Bedeutung, als die Elemente der Sprache, sondern bloß nach der besondern ästhetischen Kraft, die in einigen derselben liegt. Der Sprachlehrer zeigt, wie die Wörter gewählt, zusammengefest, und wie das Veränderliche darin müsse bestimmt werden, um für jeden Fall das auszudrücken, was man zu sagen hat. Von diesem allgemeinen Gebrauch der Wörter ist hier die Rede nicht; sondern bloß von dem, was Redner oder Dichter in gewissen Fällen, in Absicht des ästhetischen Gebrauchs besonderer Wörter zu überlegen haben. Redner und Dichter müssen sich so verständlich und so richtig ausdrücken, als es zum gemeinen Gebrauch nöthig ist; zum gemeinen eigentlich nicht die Wahl der Wörter, in Absicht auf Verständlichkeit und Richtigkeit, sondern in Rücksicht auf die ästhetischen Eigenschaften in Betrachtung.

In den redenden Künsten werden die Wörter in Rücksicht auf den Klang und auf das Aesthetische der Bedeutung beurtheilet. Von dem Klang ist bereits gesprochen worden; \*) also ist noch das Aesthetische der Bedeutung zu betrachten. Was wir darunter verstehen, ist bereits anderswo hinlänglich gezeigt worden.\*\*) Die Redner und noch mehr die Dichter müssen sich ein besonderes Studium aus der Erwägung der ästhetischen Eigenschaften der Wörter machen. Denn erst alsdann ist der Ausdruck vollkommen, wenn die Wörter den Charakter haben, der mit dem Inhalt übereinstimmt; wenn sie edel, hoch, comisch, pathetisch, angenehm, nachdrücklich und überhaupt genau in

\*) S. Klang und Wolklang.

\*\*) S. Ausdruck I Th. S. 256. f.

dem Ton und Charakter der Materie sind, zu deren Ausdruck sie gebraucht werden. Ein hohes Wort zum Ausdruck eines gemeinen Gedankens, wird lächerlich, und ein niedriges Wort zu Bezeichnung eines hohen oder edeln Begriffs, ist anstößig.

Die genaue Kenntniß der ästhetischen Eigenschaft eines Wortes erfordert nicht nur eine sehr genaue Bekanntschaft mit der Sprache, sondern auch Kenntniß der Welt, oder der verschiedenen Stände der Menschen, und einen sehr feinen Geschmak; denn oft hängen sie von kaum merklichen Kleinigkeiten ab.

Die Verebtsamkeit folget in der Wahl der Wörter nicht eben denselben Maximen, nach denen die Dichtkunst sie wählet. Zwar vermeiden beyde alles gemeine, niedrige, durch den gemeinsten Gebrauch abgenutzte; alles was unangenehme oder widrige Nebenbegriffe erweckt. Die Verebtsamkeit aber begnügt sich, aus den bekanntesten Wörtern die edelsten und besten auszusuchen. Die Dichtkunst hingegen liebt das fremde, ungewöhnliche, das ihrem Ausdruck etwas außerordentliches giebt. Da Ton und Sprache des Dichters schon an sich etwas außerordentliches und enthusiastisches haben, so schiken sich auch dergleichen Wörter für die poetische Sprache. Schon die Griechen haben uns Beispiele dieser besondern Wahl poetischer Wörter gegeben. Wir haben aber schon anderswo von der Nothwendigkeit, und von der nähern Beschaffenheit der, der Dichtkunst eigenen Sprache unsere Meynung geäußert.\*)

Nicht nur in Wörtern, wodurch man Hauptbegriffe ausdrückt, oder einzelne merkwürdige Dinge bezeichnet, sucht die Dichtkunst etwas eigenes zu behaupten, sondern auch

A a 4

\*) S. Prosa; poetische Sprache.

in

in solchen, die zur Verbindung der Begriffe, zum Schwung und zur Wendung der Gedanken dienen. Und wo sie aus Noth die Verbindungswörter aus der gemeinen täglichen Sprache des Umganges braucht, weiß sie ihnen doch durch fremde Stellung und einen nachdrücklichen Gebrauch einen höheren Ton zu geben.\*)

### W u l f t.

(Baukunst.)

Ein großes, oder auch nur mittelmächtiges Glied, das nach einem unterwärts laufenden Viertelkreis gebraucht ist. Seine Ausladung wird insgemein  $\frac{2}{3}$  der Höhe genommen. Die Figur des Wulsts ist im Artikel Glieder nachzusehen. Insgemein wird er von einem Band und einem Riemen eingeschlossen.

### Wunderbar.

(Dichtkunst.)

Ist eigentlich nach dem gemeinen Sprachgebrauch alles, was Bewunderung erweckt, oder verdient. Doch scheint das Wunderbare, das insgemein für den höchsten poetischen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopöe anzutreffen gewohnt ist, von einer besondern und vorzüglichen Art zu seyn. Wir bewundern alles, was unsre Erwartung und unsre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge schätzen, oder für die Aufmerksamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent; jede Tugend und jedes Laster, dessen Größe weit über die gemeinen Schranken geht; kurz jedes außerordentliche in der körperlichen oder sittlichen Welt erweckt Bewunderung: aber deswegen wird nicht jedes außerordent-

\*) S. Ton.

liche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Rede ist.

Einige Kunstreicher scheinen dieses Wunderbare bloß in dem Uebernatürlichen zu setzen, das durch wirkliche Wunderwerke der Allmacht geschieht. Aber dadurch schränken sie diesen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge können so außerordentlich und so sehr über unsre Erwartungen seyn, daß man sie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermesslichen ätherischen Weltgegenden, die Klopstocks reiche Phantasie erschaffen hat, scheinen zu dem achten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer diesem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenstände schildert, die zu der wirklichen Welt oder Natur gehören, oder zu gehören scheinen, aber so völlig unerwartet und außerordentlich sind, daß sie uns die Natur in einer zwar nicht widersprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höheren Gestalt zeigen, und dadurch die Bewunderung hervorbringen, von der wir in einem eigenen Artikel gesprochen haben; was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebet, aber sie sehr weit übertrifft. Denn so außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge sind, die man uns erzählt oder beschreibt, so setzen sie uns nicht in Bewunderung, wenn wir gar keine Wahrheit oder natürliche Möglichkeit darin entdecken. Die Aufschneideren, dergleichen in Lucians wahrhafter Geschichte vorkommen, und die unsern Begriffen ganz widersprechenden Erbüchtungen in Holbergs unterirdischen Reisen, werden schwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epische Dichter seinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß sie völlig willkürlich und gar nicht

nicht



Natur eben sowol, als die unsichtbare Geisterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und sehr erhöhte Kenntniß des Möglichen oder Wirklichen aus beyden Welten, setzt uns in Bewundrung.

Das Wunderbare ist eine der vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menschen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kommt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrscheinlichkeit dazu, so sind sie sehr geneigt, das Erdichtete für wahr zu halten. Darum ist es ein sehr kräftiges Mittel, sowol auf die Vorstellungskraft, als auf die Empfindung zu wirken. Der Hang zum Außerordentlichen ist so stark bey dem Menschen, daß er es nicht nur mit dem größten Wohlgefallen anhöret, sondern in der Trunkenheit der Bewundrung sich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare seine Wirkung thun soll, so muß es, wie wir schon angemerkt haben, glaubwürdig und auch begreiflich seyn, damit man es nicht sogleich verwerfe. Deswegen muß der Dichter dabey genaue Rücksicht auf die Kenntnisse der Personen, für die er dichtet, nehmen. Kindern, und einem Volke, dessen Zustand in Absicht auf Kenntnisse mit der Kindheit übereinkommt, kann die äsopische Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns sind diese Thiere nichts Wunderbares; wir wissen es, daß es der Dichter in diesem Stück nicht im Ernste meynet. So ist beyhm Homer manches, das zu seiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in seine

Zeit versetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare, das aus der alten Götterlehre geschöpft wird, so wenig mehr brauchen, als das, was sich auf das System der Gnomon und Sphären gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwissenden Völkern ist sie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus konnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare in dem Messias, das uns in angenehmes Erstaunen setzt, bey einem ganz unwissenden Volke seiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringste Wirkung thun. Unfre Begriffe und Kenntnisse von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdeckungen der Astronomen zu danken haben, und die schon an sich wunderbar sind, erleichtern das Begreifen der erstaunlichen Vorstellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwissenden Volk Eindruck machen könnten.



Von dem Wunderbaren handeln, unter mehreren: J. J. Bodmer (Crit. Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, Zür. 1740. 8. Ist nichts als ein Commentar über Miltons verlornes Paradies.) — J. J. Breitinger (Im 6ten Abschn. s. Critischen Dichtkunst.) — Colley Cibber (A Rhapsody upon the Marvellous 1751. 4.) — J. A. Schlegel (Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, besonders in der Epöee, im 1ten Bde. S. 299. s. Vatteur, 3te Aufl.) — J. Kiedel (Im 9ten Abschn. s. Theorie der schönen Künste und Wissensch.) — Bitautbe (In den Nouv. Mem. de l'Academie de Berlin de l'année 1771.) — J. C. König (Im 9ten Abschn. S. 370. s. Philosophie der schönen Künste.) —