

gehängt, anbringt, die bisweilen, wiewol sehr uneigentlich, auch Trophäen genannt werden. Dergleichen sieht man in Berlin an dem Gebäude der Academie der Wissenschaften und der Academie der Künste, wodurch die Bestimmung dieses Gebäudes schon von außenher erkannt wird.



(*) Entwürfe zu Trophäen haben, unter mehreren, geliefert: Errard und Lochon (Div. Trophées, f. 6 Bl.)

— Jean Le Pautre (Troph. d'Armes, Par. 1659. 4. 6 Bl.) — Sallambier (Cahier de Cartels, Trophées etc. f. 6 Bl. Troph. des Arts und Troph. de Musique, f. 2 Bl.) — La Fosse (Suite de Cartels et de Trophées, f. 42 Bl.) — Dumont (Livre de nouv. Troph. f. 7 Bl.) — Charpentier (Deux Liv. de differ. Troph. f. 24 Bl.) — Guquier (Nouv. Liv. de Troph. f. 12 Bl.) — Caun — Tardieu — u. v. a. m. — S. übrighs den Art. Verzierungen. —



U.

Uebereinanderstellung; Ueberstellung.

(Baukunst.)

In großen und hohen Gebäuden, hauptsächlich bey Thürmen, geschieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderstehenden Geschosse seine eigene Säule hat. In diesen Fällen hat der Baumeister verschiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzustoßen.

Was zuerst hiebei in die Augen fällt, sind die zwey Grundsätze, auf welche das Wesentliche in der Uebereinanderstellung ankommt: daß die schwächere Ordnung oben, und die stärkere unten komme; und daß die Säulen gerade übereinander stehen, so daß die Axen der übereinanderstehenden Säulen in eine einzige senkrechte Linie fallen. Beydes sind notwendige Regeln, deren Verabsäumung den Geschmak und das Auge beleidigen würde.

Vierter Theil.

Insgemein wird die dorische Ordnung zu unterst gesetzt, darüber die jonische, und wo drey Geschosse sind, über dieser die corinthische oder römische. Auf diese Weise ist die gehörige Abstufung der Stärke und Festigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die starke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberstehenden Säulen nicht mehr sehen könnte. Diesem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die obern Säulen auf eine über dem untern Gebälke weglaufende Plinthe gesetzt werden. Einigae Baumeister setzen sie aus eben diesem Grunde auf Säulenstüble. Allein zu geschweigen, daß sie, weil man die Füße dieser Säulenstüble nicht sehen kann, verstümmelt aussehen, so haben sie noch dieses Nachtheilige, daß dadurch die edle Einfachheit zu sehr aufgehoben wird.

D 9

Aus

Aus der andern Regel folget auch nothwendig, daß die untere Dike des Stammes der Säule, die auf einer andern steht, nicht größer seyn könne, als die obere Dike des Stammes an der darunterstehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geschos seinen Model, der aus dem Model der untersten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme bestimmt werden muß. Wenn also der untere Säulenstamm um $\frac{1}{2}$ verdünnet oder eingezogen wird, so ist der Model der zweyten Ordnung $\frac{2}{3}$ dessen, wonach die untere abgemessen ist. Ist noch eine dritte Ordnung über der zweyten, so ist deren Model $\frac{4}{9}$ dessen, der in der zweyten gebraucht worden, oder $\frac{16}{81}$ dessen, der zu unterst angenommen worden *). Dieses ist schlechterdings nothwendig. Sollte es sich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Absichten zu niedrig würde, so weiß ein verständiger Baumeister sich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer so wesentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anstatt der Plinthe einen hohen, gerade durch das ganze Geschos laufenden Fuß anbringen, um die Höhe zu erreichen.

Ein Hauptumstand ist hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müssen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, so wird auch die Säulenweite in jedem Geschos anders. Wenn sie z. B. unter 8 Model ist, so ist sie in der nächsten Ordnung 10, und in der dritten 12 $\frac{1}{2}$ Model. Dieses kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken- oder Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte hat, den Baumeister in große Verlegenheit setzen; weil auch die Mitte dieser Theile durch alle Geschosse auf einander, und allemal eine auf die Axe der Säulen treffen muß. Daher kommt es, daß auch von guten Baumeistern *) S. Model.

häufige Fehler, die daher entstehen, nicht vermieden worden sind. Um so viel mehr hat man Ursache, wegen der Ausmessung dieser Theile die Goldmannischen Regeln anzunehmen, welche allen diesen Schwierigkeiten am sichersten abhelfen *).

* *

Von der Uebereinanderstellung der Säulen, handeln unter mehrern: Sam. Locke (Die Verbindung und Uebereinanderstellung der Säulen, oder Anweisung, wie bey der Baukunst die fünf Säulenordnungen, auf eine sehr leichte und bequeme Art, nach einer gegründeten Regel, so wohl bey geraden, als auch eckelrunden Figuren übereinander zu setzen und zu verbinden sind, Dresden 1783. f. mit 60 K.) — Militia (Im iten Bd. f. Grundb. der bürgerl. Baukunst, S. 148 d. U.)

U e b e r f l u ß.

(Schöne Künste.)

Der Reichthum in Werken der Kunst, der ihrer Würkung schadet. Es ist eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir wollen dieses besonders auf die Werke der Kunst anwenden, und einigen Künstlern, denen dieses nützlich seyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zusammen häufen könne. Die Künste haben hierin vor den Veranstaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geschmak am Schönen vor dem größern Geschmak, der auf die Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse abzielt. Der Ueberfluß schwächt überall die Annehmlichkeit des Genusses.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse schwerer wird, als die Anschaffung derselben, genießen unstreitig weniger Vergnügen, als die,

*) S. Ordnung.

die,

die, deren Begierden durch ehnige Schwierigkeiten sie zu befriedigen gereizt, und deren Geschmak durch Mäßigkeit in seiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben so geht es in Sachen, die blos auf die feineren Bedürfnisse der Seele abzielen. Was für ein entzükendes Vergnügen ist es nicht, sich der Wollust, der Freundschaft und der Zärtlichkeit zu überlassen, wenn die Gelegenheit dazu etwas selten ist? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man sich in einer guten Gesellschaft befindet, wo Geist, Munterkeit und Vergnügen mit Verstand und Kenntniß herrscht, wenn man sie selten genießt?

Eine reiche Bildergallerie rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit, aber der Geist wird bald durch die Menge der Gegenstände zerstreuet; man hat Mühe, seine Aufmerksamkeit zu sammeln, um das Vergnügen von einem Meisterstück ganz zu genießen. Ein Gemälde von der ersten Art in einem Zimmer sammelt alle unfre Sinnen zusammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Brust einer Schönen, reizt das Auge ungemeyn; aber die Menge derselben macht einen Augenblick erstaunt, und verliert bald allen Reiz.

Der Künstler versteht seinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in seinen Werken aufzuhäufen sucht; denn je höher seine Säkung ist, je sparsamer muß es vorkommen. Die vortreflichsten Gleichnisse, die häufig sind, verlieren ihre Kraft: in einem Gemälde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu seyn verdienet; im Drama, wo jede Person unfreir ganzen Aufmerksamkeit werth wäre; in einem Tonstück, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdrucks vorgetragen wird, wo

jede Figur tief ins Herz bringet: an allen solchen Werken ist ein schädlicher Ueberfluß. Nichts ist vortreflicher, als die Metaphern und die starken Gedanken des englischen Dichters Young; aber ihr Ueberfluß macht sie ermüdend und gebiehet Ekel.

Es scheint, als wenn die ersten Kenner, sowol unter den Alten, als unter den Neuern die vornehmsten Werke der Bildhauer mehr bewunderten, als die ersten Werke der Maler. Sollte der Grund hievon in der Sparsamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer ist? Daß die feinsten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Augustus und Ludwigs des XIV vor denen, die unter Trajan und unter Ludwig dem XV erschienen sind, den Vorzug geben, kommt größtentheils daher, daß die letztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit kluger Sparsamkeit angebracht sind.

Es ist ein ungemeyn schädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geist und die Empfindung angreifen müsse. Denn dieses ist der gewisste Weg, nur schwach zu rühren. Der Künstler versteht sein Interesse am besten, der jeden großen Eindruck so weit von andern entfernt, daß er Zeit hat, sich völlig dem Gemüthe einzudrücken, und sich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk sind, je sparsamer müssen sie vorkommen.

Ist diese Sparsamkeit auch bey der höchsten Schönheit nöthig, so ist sie es noch sehr viel mehr bey Dingen, die blos als Zierrathen anzusehen sind, wo der Ueberfluß schnellen Ekel gebiehet. Die Anmerkungen, welche wir in dem Artike über die edle Einfalt vorgetragen, können hieher gezogen werden. Diese ganze Betrachtung aber ist für den deutschen Künstler vorzüglich nothwendig,

damit er nicht, durch den Schein geblendet, die Werke andrer Völker aus dem Zeitpunkt der Ueppigkeit zu Mustern annehme, wie die ersten italiänischen Baumeister gethan haben.

U e b e r g a n g.

(Redende Künste.)

Die verschiedenen Arten, wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf den folgenden, von einem vortragenen Punkt auf einen andern übergeben, verdient in der Theorie der redenden Künste besonders betrachtet zu werden; weil sie sehr viel zur Annehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt beitragen. Dieser Uebergang geschieht entweder unmittelbar, so daß zwei ganz verschiedene Gedanken, ohne etwas dazwischen gefestetes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindesätze und Formeln, wodurch der Grund, oder die Art der Verbindung angezeigt wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzelne Wörter oder Formeln geschehen, was von den römischen Lehrern der Redner *transitus*, und *transitio* genennet wird *). Was die Bindewörter, oder Conjunctionen, in einzelnen Perioden sind, das sind die Uebergangsformeln in Absicht auf die ganze Rede. „Ohne die Bindewörter, sagt ein großer Kunstrichter, kämen in der Rede nur abgerissene zerstückte Glieder heraus, die nichts festes ausmachten. Die Rede würde,

*) Der Verfasser der IV Bücher über die Rhetorik an Herennius sagt: *Transitio vocatur, quae, cum ostendit breviter, quod dictum sit, proponit item brevi quod sequatur, hoc modo: In patriam ejusmodi fuerit, habetis; nunc in parentes qualis extiterit, considerate.* Quintilian spricht von den Ueberdängen an mehr Orten unter dem Namen *transitus*.

wie eine Liste von gesammelten Ausdrücken und Redensarten aussehn. Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bebingen, entgegen zu setzen, gegen zu halten, zu entwickeln, den Zeitpunkt, die Ursache, den Schluß anzudeuten, die Rede fortzusetzen und abzuführen *).“ Der historische, der lehrende, der unterhaltende Vortrag, und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verstand, als Einbildungskraft und Erfindung herrscht, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren; und gewiß hängt ein großer Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrage einer ganz strengen Lehrart, wie z. B. in mathematischen und philosophischen Beweisen, ist man sorgfältig, jeden zum Beweis dienenden Satz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen; man findet da immer die Wörter: *darum, nun aber, also*, deswegen, folglich u. d. gl. Denn da ist es sehr wesentlich, daß der Leser überall den genauesten Zusammenhang aller Sätze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage schicken sich diese Formeln nicht, weil da die Sachen nicht einen wesentlichen, sondern mehr zufälligen Zusammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: hierauf; inzwischen; dessen ungeachtet; nunmehr; darauf u. s. f. Andre Satzungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyrischen Gedicht aber fallen sie fast ganz weg, und der Uebergang geschieht, der Empfindung gemäß, meistentheils unmittelbar. Doch kommen auch da noch Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter (*Interjectionen*) als der Bindewörter haben.

Man

*) Bodmer in den Grundsätzen der deutschen Sprache im VIII Abschnitt.

Man kann überhaupt anmerken, daß die verschiedenen Gemüths-lagen, darin die redende Person sich befindet, auch die Verschiedenheit des Ueberganges natürlicher Weise verursache, und daß deswegen drey verschiedene Gattungen desselben vorkommen müssen, nachdem die Folge der Rede durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung bestimmt wird. In Werken, die blos auf deutlichen Unterrichts gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade einfache Weise den Zusammenhang der Gedanken anzeigen; sie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß sey, der aus dem Vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erweiterung, eine Einschränkung und nähere Bestimmung, ein Gegensatz des Vorhergegangenen sey; ob es wesentlich zur Sache diene, oder nur beyläufig angemerkt werde; ob es eine Fortsetzung der vorgetragenen Materie, oder etwas davon verschiedenes sey u. s. w. Kurz, diese Formeln lassen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit sehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein sehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo schon mehr auf Annehmlichkeit, mannichfaltige Befriedigung des Geschmacks gesehen wird, kommen künstliche, dem Geschmak schmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Witz, oder in der Laune des Redenden ihren Ursprung haben. Es giebt zierliche, lustige, satyrische, possirliche und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben sowol, als die Figuren, über die so sehr viel geschrieben worden, verdienen in der Rhetorik betrachtet zu werden, da sie gewiß viel zur Vollkommenheit der Schreibart beytragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigten Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendigt sey, und nun etwas neues anfangen. Die Griechen bedienten sich in ihrem lehrenden Vortrag gar oft der kurzen Formel: so viel hievon, oder eines dergleichen ähnlichen Schlusses, oder zeigten alsdann, ohne Umschweif den neuen Punkt an, auf den sie übergiengen. Diese Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen; z. B. Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweyten von dem Ausdruck zu reden. In dem einfachen lehrenden Vortrag dienet dieses zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weise von einem Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beyspiele dienet.

Die epischen Dichter bedienen sich bisweilen sehr feyerlicher Uebergänge, wobey sie wol gar eine neue Anrufung an die Muse thun. Ein merkwürdiges Beispiel eines solchen höchstpathetischen epischen Ueberganges ist der Anfang des dritten Buchs im verlornen Paradies. Diese Art ist sehr schicklich, die Aufmerksamkeit aufs neue zu erwecken, und den Leser in große Erwartung zu setzen; daher fast alle Dichter in der Epopöe sich derselben bedient haben.

Hingegen sind Uebergänge, die erzwungene, blos eingebildete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, sehr frostig und kindisch, welches Quintilian an den rhetorischen Schulübungen seiner Zeit, und am Ovidius tadelt *).

D q 3

Von

*) Illa vero frigida et puerilis est in scholis affectatio, ut ipse rancitus efficiat aliquam ubique sententiam —

u

Von dem Uebergange handeln, unter mehrern: Jv. Pet. Adolphus (Medulla orator. continens omnium Transitionum formulas, Amst. 1656. 12.) — Jac. Hugues (De artificio Transic. Mog. . . Viteb. 1657. 8.) — — S. auch das dritte Buch, in der Kunst zu schreiben, von Condillac, im aten Th. S. 388 d. Uebers. f. Unterr. aller Wissensch. — die 6te von Priestleys Vorlesungen — u. a. m. S. übrigens die, bey dem Art. Anordnung, S. 170 u. f. angeführten Schriftsteller. —

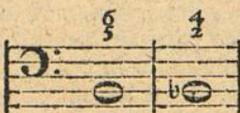
Uebergehung.

(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in einem Tonstück ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weise und nach den gewöhnlichen Regeln folgen sollte, übergangen, oder ausgelassen, und an seiner Stelle der, der erst auf ihn folgen sollte, genommen wird. Dieses geschieht hauptsächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolgt, wie in diesem Beispiele:



oder in der Umkehrung:



da das Gehör nach dem ersten Accord einen Schluß in die Tonica erwartet. Die große Terz der Dominante G sollte, als Leitton, ihren Gang über sich in die Octave der Tonica nehmen. Dieses geschieht hier nicht; denn diese Terz tritt um einen halben Ton unter sich in die kleine

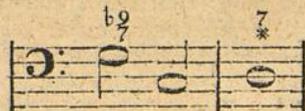
ut Ovidius lascivire in Metamorphosi solet. Inst. L. IV. c. 2.

Septime. Hier ist also nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht ersetzt, so daß keine wirkliche Trennung des Zusammenhanges dadurch verursacht, sondern vielmehr die Fortschreitung desto gedrungenere wird.

Auf eine ähnliche Weise werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in folgendem Beispiel:



Die wahren Grundtöne sind hier Dominanten mit dem Sextononaccord. Dieser Satz entsteht aus diesem



durch Verwechslungen der beiden Dominantenaccorde und Auslassung des ganzen Dreiglianges auf C, und dieses Grundtones selbst.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, dessen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erweckt worden ist, übergangen, und an seiner Stelle sogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da sie in so enger Verbindung stehen, daß der Zusammenhang durch die Auslassung nicht unterbrochen wird: als worauf es bey der Uebergehung hauptsächlich ankommt. Folgende Beispiele kommen häufig vor, und sind von angenehmer Wirkung:



Ben a ist der G accord, und ben b der E accord übergangen worden.

Ueber-

Uebermäßige.

(Musik.)

So werden mit Ausnahme der Terz alle diejenigen Intervalle genannt, welche um einen halben Ton höher genommen werden, als sie in der Tonleiter des Tones, darin man spielt, liegen; als *1, die übermäßige Prime, *2-Secunde, *4-Quarte, *5-Quinte, und die in neuern Zeiten angenommene *6 übermäßige Sexte. Alle dissoniren gegen den Hauptton. Die übermäßige Terz C-*e, und übermäßige Septime C-*h sind von keinem strengen Tonlehrer für brauchbar angenommen worden; und daher bleibt es auch weder eine durch die Umkehrung der übermäßigen Terz verminderte Sexte, noch eine durch die Umkehrung der vermehnten übermäßigen *7 verminderte Secunde *H-c.

Da die übermäßige *2, *4, *5 und *6 außer der natürlichen Tonleiter liegen, und daher widrige Ver-

hältnisse hervorbringen, so sind sie aus diesem Grunde im Singen sehr schwer zu treffen, und dieserwegen zu setzen verboten; es sey denn, daß man sie als Leitöne in andere Töne der Tonleiter betrachte. In diesem Falle wird das Verbot nicht so streng genommen, daher kann man von C durch dis nach e, durch fis nach g, und von gis nach a gehen.

Aber von C durch *a nach h kann man schwerlich gehen, und man wird nicht leicht von guten Meistern in der Melodie Beyspiele davon antreffen. Man kann auch von C dur gewöhnlicher Weise nicht nach H moll moduliren. Doch kann *A vor H vorkommen, wenn dieses H die Dominante von E moll ist.

Dergleichen ehemals verbotene Fortschreitungen, z. B. bey der übermäßigen Secunde von C durch *d nach e, lassen sich dadurch entschuldigen, daß man sie so betrachtet, als wenn man einen Tausch mit einer andern Stimme übernehme. Z. B.



Wenn man sich der übermäßigen Fortschreitungen enthält, und sie nur auf gewisse besondere Fälle spart, so kann man außerordentliche Wirkung damit hervorbringen. Im Recitativstyl kommen sie aber häufiger vor, besonders die übermäßige Quarte.

Die ordentliche große Septime ist eben so, wie die übermäßigen Intervalle, im strengen Styl melodisch zu setzen verboten; ehemals betraf das Verbot auch die große Sexte, die doch

gegenwärtig in der Melodie unentbehrlich ist. Man findet alte Lehrbücher, wo unsere große Septime die übermäßige genennet wird.

Weder die übermäßige Quinte, noch die übermäßige Sexte kommen melodisch im Absteigen vor; wol aber im Bass zuweilen die *5, zumal wenn der Bass nicht gesungen, sondern von Instrumentisten gespielt wird. Zum Beispiel:

Da 4



Weil jedes übermäßige Intervall als ein Leitton anzusehen ist, so folget, daß man nach demselben im Aufsteigen einen halben Ton über sich treten müsse, und im Absteigen einen halben Ton unter sich. Zum Beyspiel:



Der letzte Fall bey + hat nur im Recitativ statt, und ist also so zu verstehen:



Ueberredung.

(Beredsamkeit.)

Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene setzen wir in dem Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Ueberredung würfket Beyfall und

Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntniß der Wahrheit.

Man kann, ohne sich in tiefe psychologische Betrachtungen einzulassen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menschen sich von jeder Sache, gegen die sie kein Vorurtheil haben, sehr leicht überreden lassen. Wer in Absicht auf die Wahrheit oder Falschheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil ist, kann, wie eine im Gleichgewicht stehende Wage, durch jeden scheinbaren Grund überredet werden. Hingegen ist auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sache eingenommen ist, kaum zu überreden*), es sey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

Also kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Begräunung aller vorhandenen Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menschen bereden will, an. Ist dieses Haupthinderniß gehoben, so ist das übrige sehr leicht. Das erste, dessen sich ein Redner zu versichern hat, ist die genaue Kenntniß der Meynungen und Vorurtheile seiner Zuhörer, über die Sache, deren er sie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Anordnung für seine Rede machen. Man sieht aber leicht, was für große Kenntniß des Menschen überhaupt, und was für genaue Bekanntschaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfordert werden. Wer nicht in die Gemüther seiner Zuhörer hineinschauen, und mit seinen Blicken so gar in die dunkeln Winkel derselben zu dringen vermag, kann nicht sicher seyn, sie zu überreden. Die scheinbarsten Gründe für eine Sache sind ohne Kraft, so lange das Vorurtheil gegen sie ist.

Nur eine gründliche Psychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile

*) Nihil facile persuadetur invidis. Quintil. Inst. L. IV. c. 4.

der Menschen erfahren könne, und wie er sie zu heben habe. Mit wenigem läßt sich eine so sehr wichtige und schwere Sache nicht abhandeln: darum können wir uns auch hier in diese Materie nicht einlassen. Wir bemerken nur, daß der Redner sich ein besonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur, und die verschiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die besondere Sinnesart seiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es ihm hieran, so ist alle seine Bemühung, zu überreden, vergeblich, es sey denn, daß er ganz freye und uningenommene Zuhörer habe.

Setzen wir nun voraus, daß die Hindernisse der Ueberredung gehoben sind, so braucht es in der That sehr wenig, die Ueberredung zu bewürken. Dieses kann durch zweyerley Wege geschehen. Der eine geht gerade gegen den Zweck, durch Gründe, die die Sache wahrscheinlich machen. Von den Beweisen, Beweisarten und Beweisgründen haben wir in besondern Artikeln gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweisen, die bloß Ueberredung bewürken sollen, die Hauptsache auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen ankomme. Diese Eigenschaften bedecken das Schwache derselben. Wo man sich einbildet, eine Sache zu sehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Wirklichkeit. Man muß also bey diesen Beweisen mehr auf das Anschauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derselben arbeiten. Gar oft liegt ein zur Ueberredung schon hinlänglicher Beweis bloß in der Art, wie die Sachen vorgestellt, oder in dem Gesichtspunkt, aus dem sie angesehen werden. „Wenn du auch mit Mühe und Anstrengung etwas gutes und rühmliches thust, (sagte der Philosoph Musonius,) so vergehet die Mühe, und das Gute bleibt. Thust du etwas schändliches

mit Vergnügen, so ist auch dieses vorübergehend, aber die Schande bleibt *).“ Diese Art gute und böse Handlungen anzusehen, führet schon ohne weitem Beweis auf die Ueberredung, daß man sich jener bestreife, und daß man diese vermeiden soll.

Höchst wichtig zur Ueberredung ist es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuversichtlichkeit, mit Lebhaftigkeit und Würde vorgetragen werden. Denn oft thut dieser das meiste zur Ueberredung. Der große Haufe, so gar schon ein großer Theil derer, die selbst denken, getraut sich selten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuversichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit versichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als wirklich, mit lebendigen Farben geschildert wird.

Ein anderer Weg, zur Ueberredung zu gelangen, besteht darin, daß man die Sache gar nicht beweist, und sich sogar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man setzt stillschweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers sey der Sache günstig, und spricht so davon, als wenn man bloß das, was er selbst davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt seinen Weg zu gehen, und den Redner bloß zur Begleitung bey sich zu haben: und so kann man ihn, da er selbst kein Ziel hat, und bloß dahin zu gehen glaubet, wohin die Phantasie ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man setze, ein Geschichtschreiber erzähle in der Geschichte Peters des I. seine Heyrath mit Catharina. Wenn er, ohne die Frage zu berühren, ob es anständig oder nützlich sey, daß ein großer Monarch eine Person von niedrigem Stande zur Gemahlin nehme, und neben sich auf den Thron

D 9 5

setze,

*) G. Gell. Noct. Att. L. XVI. c. 1.

setze, die Sache dem Ansehen nach bloß historisch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit sich bey der Erzählung verweilet, um den vortreflichen Charakter der Catharina zu schildern; wenn er erzählt, daß dieser Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe u. d. gl.: so wird kein uneingenommener Leser sich leicht unterstehen, von der Sache anders zu urtheilen, und jeder wird stillschweigend aus diesem Falle sich überhaupt bereden, daß der größte Monarch ohne Verletzung seiner Ehre, ohne Unanständigkeit, aus der niedrigsten Classe seiner Unterthanen sich eine Gemahlin wählen könne.

Würde man aber im Gegentheil die Geschichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV. mit der Maintenon so erzählen, daß man die Bestürzung des Hofes lebhaft schilderte; daß man beschriebe, wie der Minister sich dem König zu Füßen wirft, und ihn in pathetischem Tone beschwört, seinen Thron nicht zu bestreiten u. d. gl. so würde bey dem Leser gerade die entgegengesetzte Wirkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts schimpflicheres thun könne, als eine so ungleiche Heyrath einzugehen. So leicht ist es, das Urtheil der Menschen zu lenken, wenn sie noch nicht eingenommen sind.

Es kommt also bey der Ueberredung nicht sowohl auf die Richtigkeit der Beweise, als auf die Lebhaftigkeit, womit sie vorgetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein bloß wahrscheinlicher Beweis auf; und wo diese nicht sind, da läßt man sich auch durch schwache Beweise, durch bloße Versicherungen, und sogar auch ohne diese, durch Erschleichung bereden. Sehr wichtig ist es dabey, daß der Redner die Kunst besitze, dem Zuhörer in seinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es

merke, und seinen Verstand durch die Empfindung zu lenken. Er muß schlechterdings wissen, jede Sache in dem seinem Zweck günstigen Lichte vorzustellen, und das Herz dafür zu interessieren. Es muß aber so natürlich, so gar ohne Zwang geschehen, daß der Zuhörer den Gesichtspunkt, aus dem man ihn die Sache sehen läßt, für den eigentlichsten hält, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ton und Ausdruck genau auf diesen Gesichtspunkt passen. Was in ein günstiges Licht gestellt worden, muß auch mit dem vorteilhaftesten Namen genennt, und mit einnehmendem Ausdrücke beschrieben werden; und was in ein widriges Licht gesetzt worden, muß auch in einem Ausdrücke vorgetragen werden, der ihm angemessen ist. Dieses hat vornehmlich Cicero verstanden, dessen Ausdruck allemal einnehmend, schonend, vergrößern oder verkleinern, hart oder sanft ist, nachdem er für, oder gegen eine Sache einzunehmen sucht.

Uebertrieben.

(Schöne Künste.)

Man übertreibt eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibt oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art überschreitet, und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwider ist. Es wäre eine übertriebene Zumuthung, von einem Menschen so viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leisten im Stande sind; darum wäre es auch übertrieben, wenn man von ihm sagte, er habe so viel Arbeit gethan. Auch das ist übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in solchem Uebermaße beylegt, daß dadurch die Art derselben geändert, und die Wirkung, die man zu vermehren gesucht hat, dadurch vermindert wird. Man sagt

sagt im Sprüchwort: wer zu viel beweist, der beweiset gar nichts; und wo des Gewirzes zu viel genommen wird, da wird die Speise dadurch widrig.

Es giebt also zwey Arten des Uebertriebenen: die eine macht den übertriebenen Gegenstand schimärisch, oder unmöglich; die andere verändert seine Art, und benimmt ihm die Wirkung, die man ihm durch Uebertreibung seiner Eigenschaften zu geben gesucht hat. Beyde Arten sind in Werken des Geschmacks sorgfältig zu vermeiden, weil sie von sehr übler Wirkung sind.

Zu der erstern Art rechnen wir die abentheuerliche gigantische Größe der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt: von der andern Art ist unmäßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Wirkung vielmehr hindernde, als befördernde Anhäufung des Guten und Bösen, des Angenehmen oder Widrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder schwerem Tadel überhäuft wird: so verfehlet das Lob oder die Rüge den Zweck, und anstatt davon gerührt zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt bestehet dieses Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zwecks mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschütz überladet, daß es entweder zerspringt, oder sonst seine Wirkung verlieret. Mancher will uns vergnügt machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erwecken, und bewirkt nur Abscheu.

Das Uebertriebene der erstern Art entstehet aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeschrieben sind, nicht zu bemerken im Stand ist, wird von einer lebhaften Phantasie leicht verleitet, ihnen Eigenschaften anzudichten,

die das Maas ihrer Kräfte überschreiten. Es ist also vornehmlich ein Fehler schwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß sie alles über die Maasse vergrößern, oder verkleinern, weil sie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit scharfsinnige Köpfe zu diesem Uebertriebenen verleiten. Wenigstens kann man den Corneille, der die Charaktere seiner tragischen Helden sehr oft übertreibt, nicht des Mangels an Einsicht und Scharfsinn beschuldigen: aber der Geschmak seiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich.

Die andere Art des Uebertriebenen scheint aus Mangel des feineren, oder des richtigen Gefühles zu entstehen. Es giebt Menschen von so schwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenstand in seinen natürlichen Schranken groß oder schön genug ist; sie merken nicht, daß ein Mensch betrübt ist, wenn er nicht kindisch klagt und weint; oder daß er zornig ist, wenn er nicht raset und alles um sich herum zerstöret. Darum übertreiben sie auch alles, wenn sie andre in Empfindung setzen wollen. Ein lautes Geschrey machen, heißt bey ihnen verständlich reden; heulen nennen sie weinen; gewaltsame Sprünge und Gebärden sind ihnen Tanz. Hingegen ist stille Größe, nach ihrem stumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tieffitzender Schmerz Unempfindlichkeit; ein sanftes, aber innigliches Vergnügen Gleichgültigkeit. In diesem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlet dem Pöbel das feinere Gefühl, das Grobe, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar ist, zu bemerken. Daher kommt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abscheuliche in Schandthaten, wodurch sie Abscheu erwe-

erwe-

erwecken, und das Entseßliche und Gewaltfame in den Unternehmungen, wodurch sie Furcht oder Bewundrung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelsten Geschmak und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menschen von stumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernimmt, wenn man nicht übermäßig schreyt: so giebt es auch im Gegentheil solche, die den Blödsichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Diese sind gewohnt, die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles so zu verfeinern, daß es seine natürliche Kraft verlieret. Es geht ihnen, wie den Wollüstlingen, die keinen Geschmak an natürlich woltschmekenden Speisen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, sondern sinnlich entzückt seyn; statt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, sehnen sie sich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen suchen sie alles so sehr zu verfeinern, daß sie nur noch die Quintessenz der Dinge behalten. Daher kommt so viel übertriebener Witz, so viel übernatürliche Epigstündigkeit der Empfindung, so viel wollüstige Künsteley in Wendung und Ausdruck, so viel sybaritische Schonung, wo das Herz mit einiger Dreistigkeit sollte angegriffen werden.

Am meisten zeigt sich diese übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Musik, besonders in den Opern, wo der einfache das Herz einnehmende Gesang gänzlich verdrängt ist, und einem bloß wollüstigen Kühlen des Gehöres hat weichen müssen. Es scheint, daß mancher Sänger völlig vergessen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu setzen habe, und daß er sein Verdienst darin suche, wie eine Nachtigall zu gurgeln, oder seine Stimme so

Hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieses ist die schlimmste Art des Uebertriebenen, weil es den Menschen allmählig des natürlichen Gefühles beraubet, und ihn gewöhnt, gleichsam von Luft zu leben, oder sich von Dünsten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgemein schleicht sich dieses Uebertriebene allmählig ein, nachdem die schönen Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Denn die hernach kommenden Künstler suchen alsdann ihre Vorgänger, die sie auf dem geraden natürlichen Wege des Geschmacks nicht mehr übertreffen können, durch allmähliche Verfeinerung zu übertreffen. Darum ist es eine seltsame Erscheinung in Deutschland, daß sich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äußert, ehe wir die höchste Stufe der Vollkommenheit wirklich erreicht haben. Aber wir sind nicht ohne Hoffnung, daß die Kritik sich dem einreißenden Uebel, noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg widersetzen werde.

Man erlaubt dem comischen Dichter und dem Schauspieler, und rathet ihnen sogar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauspieler muß allerdings in Stimme und Gebärden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuschauer steht, rechnen, weil diese sein Spiel etwas schwächt. Deswegen thut er wohl, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht; und der Zuschauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Grenzen zu weit überschreitet. Der Dichter scheint nur da aus den Schranken heraustraten zu können, wo die Charaktere der Personen und die Handlung selbst etwas matt ist. So hebt das etwas Uebertriebene der Charaktere in dem Postzug das ganze Stück, das in den bloßen Schranken der Natur wenig reizen würde.

Ueber

Ueberzeugung.

(Beredsamkeit.)

Wir sind von der Wahrheit einer Sache nur alsdann überzeugt, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen statt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewisheiten statt haben; aber entweder zeigen sie sich uns nicht, oder sie sind nicht stark genug, unsere Meynung, oder unser Urtheil zurückzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entsteht bloß aus dem wirklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders seyn könne, als so, wie wir sie erkennen. Sie wird aber selten anders, als durch strenge, förmliche Vernunftschlüsse bewirkt; es sey denn, daß sie aus Gegeneinanderhaltung bloß zweyer ganz einfachen Begriffe folge, wie die Grundsätze, die man Axiome nennt, als z. B. dieser: daß das Ganze größer ist, als einer seiner Theile. Es gehöret nicht hieher zu zeigen, wie die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen, zu geben seyn. Für den Redner schiken sich die strengen philosophischen Beweise, die in dem wissenschaftlichen Vortrage nöthig sind, nicht. Für seine eigene Ueberzeugung aber muß er sie, wo sie statt haben, zu geben wissen. Nur als Redner muß er sie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewirken, der selbst überzeugt ist. Wir setzen also hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er sie ändern mittheilen soll. Ist er durch den mühsamen Weg einer genauen Untersuchung zu der Richtigkeit und Vollständigkeit der Begriffe, sodann zu ihrer deutlichen Entwicklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen: so muß er nun diesen Weg, den er mit vieler Mühe zurükgelegt hat, wie von einer Höhe über-

sehen; alle seine Krümmungen und steile Sprünge bemerken; um zu erforschen, wie er sie gerade und eben zu machen habe. Denn das, was ihm schwer gewesen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat also der Redner zur Ueberzeugung seiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philosoph geht; beyde geben Beweise, die im Wesentlichen dieselben sind. Was aber der Philosoph allgemein, abstrakt und kurz gedrungen sagt, wird von dem Redner durch besondere klare und leichtfaßliche Vorstellungen dem Anschauen ausführlich vorgebildet. Ein solcher Beweis ist im Grunde nur eine rhetorische Erweiterung eines strengen philosophischen Beweises. Wie der Philosoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und bestimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der besondern Dinge, aus deren Betrachtung sie sinnlich gefaßt werden: so unterscheiden sich beyde in ihren Arten zu beweisen.

Der Redner hat also zur Ueberzeugung seiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philosoph; er muß den Beweis, gerade so wie dieser, erfinden und vortragen: alsdann aber hat er erst den Text seiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derselben. Nun muß er aus diesem Grundriß ein Gebäude auführen, dessen Festigkeit und andre nach dem Zweck erforderliche Vollkommenheiten nicht bloß Kenner einsehen, sondern jeder Mensch von gesunder Beurtheilung ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieses für das Höchste in der Kunst des Redners, weil er hiezu sowol seine Materie, als das, was zur Kunst der Rede gehört, in einem hohen Grad in seiner Gewalt haben muß.

Das

Das Uebliche. Costume.

(Säbne Künste.)

Ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, in sofern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer als Römer, Griechen als Griechen, gekleidet sind, römische und griechische Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Uebliche sey dabey beobachtet.

Die Beobachtung des Ueblichen ist bisweilen nothwendig, allezeit aber schicklich. Nothwendig kann sie in Gemälden werden, weil sie oft das beste Mittel ist, den Inhalt des Stücks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen, und dadurch den Inhalt. Schicklich ist es überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten setzt, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten oder Orten giebt, die Aufmerksamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig. Unter den Malern hat keiner schwerer dagegen gesündigt, als Paul der Veroneser, der die Jünger Christi allenfalls in Kleidern, die den spätern Mönchsorden eigen sind, vorstellt. Selbst der große Raphael, der sonst in allen Stücken so viel Verstand zeigt, ist nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthischen Säulen ausgeziert ist.

Der Maler ist aber nicht der einzige Künstler, der sich an das Uebliche zu halten hat; sie müssen es alle

thun, wo sie Dinge aus der Geschichte fremder Völker vorstellen. Es ist eben so anstößig, wenn die französischen Trauerspieldichter einem König von Sparta oder Mycene den Pomp und die Sprache eines persischen, oder eines heutigen großen Monarchen beylegen, als wenn ein Maler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerspiele ist es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothischen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemahlinnen in großen Fischbeinröcken zu sehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantische Genauigkeit empfehlen; denn die Schaubühne hat nicht den Zweck, uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch nicht bis zur Beleidigung übertreten werden; weil in diesem Falle die Zuschauer, die Kenntniß der Sachen haben, in ihrer Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen gestört werden.

Es gehöret aber weitläufige historische Kenntniß dazu, wenn der Künstler das Uebliche überall beobachten soll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntniß der griechischen, römischen und anderer Nationalalterthümer hat sich bereits ziemlich weit in das lesende Publikum ausgebreitet; und es würde gegenwärtig keinen sehr großen Aufwand erfordern, zum Gebrauch der Kunstschulen fast alles zusammen zu bringen, was zum Unterricht in dem Ueblichen der berühmtesten alten Völker erfordert wird.

Der Herr von Hagedorn hat in seinen Betrachtungen über die Mahlerey eine artige Wendung gewählt, seine Gedanken über die Wichtigkeit dieses Punkts an den Tag zu legen, da er den Abschnitt, der davon handelt, Erinnerungen an das Uebliche überschrieben hat. Dadurch

schreiß

scheinet er anzuzeigen, daß man dem Künstler hierüber keine strenge Befehle vorschreiben soll. Es ist freylich nicht alles, was zum Ueblichen gehört, gleichwichtig, und man kann dem Künstler darin immer mehr übersehen, als dem Gelehrten, der in einer todten Sprache schreibt, und gegen das Uebliche darin anstößt. Angenehm muß es aber allemal für Kenner seyn, wenn sie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.



Von dem Ueblichen überhaupt handeln, unter mehreren: **Ame Claude Gr. Caylus** (Vor s. Tabl. tirés de l'Hiade, Par. 1757. 8. finden sich Observat. gen. sur le Costume.) — **C. L. v. Sagedorn** (Von dem Ueblichen überhaupt, und den Hülfsmitteln zur Kenntniß desselben; von dem Ueblichen nach der Fabel; von dem Ueblichen nach der Geschichte, die 15te: 17te s. Betracht. über die Malheroy, S. 198 u. f.) — **Frc. Algarotti** (Im 8ten Abschn. s. Versuches über die Malheroy, S. 115 d. U.) — **Der 9te Abschn. in der Theoret. Abhandl. über die Malheroy**, Erst. 1769. 8. — **A. Tischbein** (Im 2ten Buche des ersten Thls. s. Unterr. zur gründl. Erlernung der Malheroy.) — **Frc. Christoph. v. Scheyb** (Im 19ten Abschn. des 1ten Thls. S. 212. s. Dresstrio.) — **C. L. Junker** (In s. Grundf. der Malheroy, S. 63.) — **W. Becker** (Vom Costume an Denkmälern, Leipz. 1776. 8.) — **A. S. Mertens** (In der 9ten s. Vorles. über die zeichnenden Künste, S. 373.) — **Christph. Lud. Reinhold** (Im 15ten Abschn. s. Zeichen- und Malerschule.) — **Ein Aufz. über das Studium des Costume**, im 25ten Hefte, S. 39 der Meusel'schen Miscellaneen. — Auch finden sich vortrefliche Bemerkungen darüber in **Jos. Reynolds's Seven Discourses.** —

Von den Fehlern wider das Uebliche in einzeln Fällen, mit besondern

Anmerkungen auf richtige Darstellung: **Giovand. Gilio da Sabbirano** (Der 2te s. Due Dialoghi . . Camer. 1564. 4. handelt dagli errori de' Pittori circa le storie, con molte annotaz. sopra il giudicio universale dal Buonarotti . . .) — **Joh. Molanus** (De Pictur. et Imagin. sacris . . . de vitandis circa eas abusibus, et earum significationibus, Ledv. 1570. 1594. 8.) — **Hilscher** (Curiose Gedanken von den Fehlern der Mahler, bey Abbildung der Geburt Christi, aus dem Lateinischen durch M. M. Dresden 1702. 12. Das Original ist mir nicht bekannt.) — **Pelletier de Rouen** (In den Mem. de Trev. v. J. 1704 und 1705 finden sich verschiedene Abhandl. von ihm über die Fehler der Mahler bey Darstellung von geistl. Gegenständen.) — **H. Horn**, unter dem Nahmen Balsnicensis (Erbauliche Nachr. von allerhand Irrthümern der Mahler, in der biblischen Geschichte . . Erst. 1723. 8.) — **J. Ch. von Helitz** (Irrthümer und seltsame Einfälle der Mahler, in Abbildung der Leidens und Sterbensgeschichte J. Chr. . . Wittenb. 1730. 8. 1749. 8.) — **Jos. Mery de la Canorgue** (Theologie des Peintres, Sculpteurs, Gray. et Dessinat. . . . Par. 1765. 12. Aus dem Werke des Molanus gezogen.) — **Ungen.** (Observat. histor. et crit. sur les erreurs des Peintres, Sculpt. et Dessinat. dans la representation des sujets tirés de l'Histoire sainte . . . Par. 1765. 12. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1772. 8.) — **Phil. Kehr** (Sein, unstreitig schon viel älterer, Pictor errans ist mir nicht weiter bekannt, als daß darin die, von den Malern, in Abbildung christlicher Geschichten, begangenen Fehler gerügt werden.) —

Abbildungen vom Ueblichen überhaupt haben, unter mehreren, gelektert: **Ces. Vecelli** (Raccolta degli abici di diverse nazione, Ven. 1554. 8. Bern. Ebend. 1664. 4.) — **Ferd. Bertel** (Omnia fere Gentium Habitus, Ven. 1563. 4. 60 Bl.) — **Pier. Ber-**
cellf

telli (Diversarum Nation. habitus . . . Ven. 1594-1597. 3 Th. 254 Bl.) — Bern. Picart (Cerem. et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde . . . Amst. 1723. f. 9 Vde. Par. 1762. f. 9 Vde. 1783. fol. 4 Vde. überh. 254 Bl. Ob die Hist. gen. et partic. des religions et du culte de tous les peuples du monde, welche, nach Zeichnungen von Moreau auf 300 Bl. erscheinen und an die Stelle dieses Werkes treten sollte, vollendet worden ist, weiß ich nicht.) — And. Bardon (Cost. des anc. Peuples . . . Par. 1772-1776. 4. 31 Bogen, über 300 Bl. Redig. p. Cochin 1785. 4. 1792. 4. 4 Bände. Nachgestochen zu Leipz. 1776 u. f. 4. vier Hefte, jedes zu 12 Bl.) — And. Lens (Le Costume, ou essai sur les habillemens et les usages de plusieurs peuples de l'Antiquité, prouvé par des Monumens, Liege 1776. 4. Deutsch durch G. H. Martini, Dresd. 1784. 4.) — Recueil d'Estamp. represent. les Grades, les Rangs et les Dignités de toutes les Nations existantes, Par. 1780. f. — Silv. Marechal (Costumes civ. actuels de tous les peuples connus, Par. 4. 4 Vde.) — J. C. Bar (Rec. de tous les Costumes des Ordres religieux et militaires . . . Par. 1778. 4.) — — Von einzeln Völkern: Divers Habitemens suiv. le Costume d'Italie, d'après les desseins de Mr. Greuze, gr. p. Moitte, Par. 1768. f. 24 Bl. — J. Strutt (Views of the Manners, Customs, Arms, Habits of the Inhabitants of England, from the Saxons to the present Time, 1775. 4. 3 Vde. mit 157 Kupfern.) — Juan de la Cruz Cono y Hoimedilla (Collección de Trajes de España, tanto antiguos como modernos . . . Mad. 1777. f. 2 Vde.) — Desvère (Cost. Espagnoles, anc. et modernes . . .) — Beschreibung aller Nationen des Russischen Reiches . . . Petersb. 1775. 4. mit K. — —

Vom Ueblichen, in Ansehung des Drama, handeln, unter mehrern:

Vinc. Gravina (Im 14ten, 15ten, 17ten, 18ten und 19ten Abschn. s. Schrift Della Tragedia.) — Piet. de' Conti di Caprio (Im 5ten Kap. s. Paragone, und zwar dell' osservanza delle regole spettanti a' costumi.) — J. L. Schlegel (In s. Demokrit, einem Lobreden. im 3ten Th. S. 177. f. W.) — Chr. Mylius (Von der nöthigen Wahrheitslichkeit bey der Vorstellung von Schauspielen, im 30ten St. der Beytr. zur Crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, S. 297.) — u. a. m.

Uebungen.

(Schöne Künste.)

Sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zweck haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyspielen, daß Uebungen zu bewunderungswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunststücker der Gaukler, der Seiltänzer und Taschenspieler sind bekannte Beweise davon. Daher sagt ein schon altes Sprüchwort, daß Uebung den Meister macht. Fleißige und tägliche Uebungen sind demnach mit dem Studium der Kunst nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künstler werden will. Wie aber zu den Künsten innere und äußere Fertigkeiten erfordert werden, so giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man sich die Fertigkeiten des Geistes und des Herzens, z. B. die Fertigkeit, schnell zu fassen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu übersehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äußere Uebungen der Sinnen und anderer Gliedmaßen des Körpers erlangt man die Fertigkeiten, genau zu sehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfassendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geschickte Hand u. s. f. Es wäre sehr überflüssig, hier jeder zu den verschiedenen Künsten nöthigen Fertigkeit beson-

ders

ders Erwähnung zu thun; die Sachen sind bekannt. Über wichtig ist es, jungen Künstlern zu sagen, daß das größte Genie zur Kunst die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles selbst es sich zur Regel gemacht, keinen Tag, ohne einige Penselstriche zu thun, vorbeigehen zu lassen, und daß durchgehends die größten Künstler in jeder Art dieselbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlangt haben.

Ist aber die Uebung selbst für Meister so nothwendig, so mag der Schüler und der noch junge Künstler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künstlers muß in der frühesten Jugend, ich möchte bald sagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künsten muß die Hand und das Auge, zur Musik die Zinger, oder nach Beschaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künsten der Rede die Werkzeuge der Sprache, und auch das Gehör, zuerst geübet werden. Später wird man zu vielen Uebungen zu verdrossen, weil das Gemüth schon zu sehr mit andern Gegenständen beschäftigt ist; sie werden schon schwerer, weil die Gliedmaßen schon anfangen, etwas von ihrer Geschmeidigkeit zu verlieren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruck, den jede einzelne Uebung macht, und davon etwas fortwährend seyn muß, schon etwas von seiner Lebhaftigkeit zu verlieren anfängt.

Wichtig ist es dabei, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schwere steige. Es wäre zu wünschen, daß man für jede Kunst so vollständige und so wol überlegte Anweisung für die ersten Uebungen der Kunst hätte, als die sind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Vierter Theil,

Bei den innern Uebungen muß man bey den sogenannten untern Seelenkräften, dem Gedächtniß, der Einbildungskraft, und der Kraft zu fassen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwickeln, zu beurtheilen u. s. w. durch Uebung anstrengen.

Zu wünschen wäre es, daß einer unsrer besten Psychologen sich die Mühe gäbe, eine allgemeine Aesthetik oder Wissenschaft der Uebungen zur möglichst vollkommenen Entwicklung der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Dann könnte man daraus auch die besondern Anweisungen zu den innern Uebungen der Künstler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch solche Werke, die Künstler zur Uebung verfertigt haben, Uebungen genannt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil sie im Französischen études genannt werden. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht. Insgemein übertreffen sie in besondern Theilen der Kunst die wirklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bey den Uebungen siehet der Künstler insgemein nur auf das Eine, darin er sich übet, verfährt deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunst gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer sich bloß in der Zeichnung des Einzelnen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußersten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich sind, in Verlegenheit gesetzt. So wird der Tonsetzer, der sich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn

N r

er

er bey der Arbeit auf alles zugleich hätte sehen müssen.

Umfang.

(Musik.)

Bedeutet den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments, oder einer Stimme, bis zum höchsten. Von dem Umfange des ganzen Tonsystems haben wir am Ende des Artikels System gesprochen. Wichtig ist für den Tonsetzer die genauere Kenntniß des Umfanges jeder Stimme und jedes Instruments, damit er nichts sehe, das sie nicht erreichen können. Denn in diesem Falle, der öfterer vorkommt, als man denken sollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelnen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spieler nehmen anstatt der ihnen vorgeschriebenen Töne andere, wodurch die Harmonie verborben wird. Von dem Umfange der verschiedenen Singstimmen ist am gehörigen Orte gesprochen worden*), also ist hier noch der Umfang der vornehmsten Instrumente zu betrachten.

Zuerst vom Waldhorn. Der Umfang dieses Instruments, und seine

* * *
C. C. G. c. e. g. * b. \bar{c} . \bar{d} . \bar{e} . \bar{f} . \bar{g} . \bar{a} . \bar{b} . \bar{h} . \bar{c} . u. f. f. bis \bar{c} .
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. - - - 32.

Hiebey müssen wir anmerken, daß die mit * bezeichneten Töne nicht gerade die sind, die in unserm diatonischen System mit diesen Buchstaben bezeichnet werden, sondern etwas niedriger, oder höher; so daß der Waldhorniste, um die wahren diatonischen Töne \bar{b} , \bar{f} , \bar{a} , \bar{b} , herauszubringen, sein Instrument im Blasen temperiren muß. Merkwürdig aber ist es, das in der untersten Octave C. C., dem Spieler alle halben Töne unsers zusammengesetzten Systems eben so leichte werden, als *) G. Stimmen.

natürlichen Töne in jeder Höhe desselben, sind vielen Tonsetzern, und so gar manchem Waldhornisten selbst, nicht hinlänglich bekannt. Er ist von fünf vollen Octaven; nämlich von C,

(16 Fußton) bis \bar{c} ($\frac{1}{2}$ Fußton) Aber die zwischen den beyden äußersten Gränzen liegenden Töne des Systems sind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, so wie die Trompeten, die Töne, wo nicht besondere Kunst sie verändert, natürlicher Weise nicht nach unserm diatonischen System, sondern nach der harmonischen Progression der Zahlen, angebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältniß der Länge der Saiten ausdrückt, und den tiefsten Ton 1 nennt: so verhalten sich die Töne im Aufsteigen, wie die Zahlenprogression $1, \frac{2}{2}, \frac{3}{2}, \frac{4}{2}, \frac{5}{2}, \frac{6}{2}, \frac{7}{2}$ u. s. f., oder nach den Schwingungen der Saiten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. s. f. Man kann sich also die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaßen vorstellen:

in der obersten Octave \bar{c} - \bar{c} , da sie in der zweyten C-c, nur mit großer Mühe und Kunst herauszubringen sind. Indessen bedient man sich der untersten und obersten Octave in Rippenstimmen nicht, sondern nur für Solospieler. Der Tonsetzer thut überhaupt wol, wenn er für die Rippenstimmen dem Waldhorn keine Töne vorschreibt, als die sich von 2 bis 16 in dem vorstehenden Verzeichnisse finden.

Es wird auch nicht überflüssig seyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn seine

selne Töne um eine Octave tiefer an-
giebt, als der für dieses Instrument
gebräuchliche Violinschlüssel sie anzei-
get; weil man nicht nöthig gefun-
den, einen eigenen Schlüssel für das
Waldhorn anzunehmen.

Von der Trompete gilt alles, was
hier über das Waldhorn angemerkt
worden, mit der Einschränkung,
daß sie in der Tiefe um eine Octave
höher anfängt, und in der Höhe eine
Octave mehr hat. Ihr Umfang ist

also von C bis $\overset{=}{c}$, oder in Zahlen von
2 bis 64, nach den Einschränkungen,
die wir über die Töne des Waldhor-
nes bemerkt haben.

Der Umfang der Violine ist in der
Tiefe vom g ohne Einsetzung einer
höhern Applicatur bis ins $\overset{=}{h}$. In Ni-
piensachen geht man selten über $\overset{=}{d}$.

Von Fasse hat man sowol Arien
als Sinfonien, wo er für die erste
Violine bis ins $\overset{=}{e}$ gesetzt hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe
vom großen C an, und gehet ohne
höhere eingesezte Applicatur bis $\overset{=}{d}$
oder $\overset{=}{e}$. Man findet aber häufig Sa-
chen, in welchen bis $\overset{=}{g}$ gesetzt ist, so
gar von Fasse, welcher doch am al-
terbequemsten für Nipienstimmen ge-
setzt hat. Bey diesem Instrument
hat man sich vornehmlich in Acht zu
nehmen, daß in der ganz untersten
tiefften Octave keine geschwinde Pas-
sagen gesetzt werden; weil erstlich bey
kleinen Intervallen daraus nur ein
undeutliches Poltern wird, zweytens
bey weitem die Töne nicht gespannt
werden können, besonders Octaven
in Sechzehnteilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des
Umfanges mit dem Violoncell gemein,
nur daß sie um eine Octave höher ist;
weil die Mensur des Instruments
aber kürzer ist, so fällt auch die Ne-
gel weg, Octaven in Menge nach ein-
ander zu setzen.



Der Umfang der Flöte ist von $\overset{=}{d}$
bis $\overset{=}{g}$, auch wol bis $\overset{=}{a}$: indessen pfe-
gen gute Componisten selten über $\overset{=}{e}$
zu setzen, besonders in Nipien-
sachen.

Die Hoboe geht von $\overset{=}{c}$ bis $\overset{=}{d}$ in
Nipiensachen; Solospieler gehen,
wie die Violinisten, viele Töne höher.

Das Fagot geht von B bis $\overset{=}{g}$, $\overset{=}{a}$, auch
wol $\overset{=}{b}$ in die Höhe. Der Umfang der
Nipienstimmstimmen ist schon an an-
dern Orten angezeigt.

Umkehrung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik ver-
schiedene Bedeutungen. 1. Das,
was wir an verschiedenen Stellen
dieses Werks die Verwechslung ei-
nes Accords genannt haben, wird
auch Umkehrung desselben genant.
Davon sprechen wir in einem beson-
dern Artikel *). 2. Durch die Um-
kehrung eines Intervalls versteht
man die Verlegung eines der bey-
den Töne um eine Octave höher,
oder tiefer, wodurch die Natur des
Intervalls verändert wird. Durch
diese Umkehrung wird die Octave
zum Unisonus, die Terz zur Sexte,
Quart zur Quart, die Quint zur
Quint, die Sexte zur Terc, die Septe
zur Septe, die Octave zur Octave.

*) S. Verwechslung.

die Quinte zur Quarte, und die wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:
 Septime zur Secunde u. s. f.



Hierauf gründen sich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entstehen *).

3. Bisweilen werden ganze melodische Sätze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Sätze durch den doppelten Contrapunkt, da von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. s. f. höher, oder tiefer gesetzt, und also gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel Nachahmung gegebenen Beyspielen **) zu sehen ist, wo die untere Discantstimme des ersten Satzes (a) bey (b) durch die Umkehrung, oder Versetzung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird; bey (c) ist die untere Stimme des ersten Satzes um eine Terz erhöht, und bey (d) durch Heraussetzung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des doppelten Contrapunkts.

4. Einzelne kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Satz auf- oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in diesem Beyspiele:



Durch dergleichen Umkehrungen wird vornehmlich in contrapunktischen Stücken, wo oft nur ein einziger kur-

*) S. Contrapunkt.

**) S. III Th. S. 494.

zer Satz ausgeführt, oder zu jeder Note des Choralgesanges angebracht wird, Mannichfaltigkeit in die Melodie gebracht, die sonst sehr arm und mager klinget. Sie müssen aber von der Art seyn, daß der Gesang dadurch nicht unförmlich werde.

In Singstücken sind dergleichen Umkehrungen, vornehmlich über die nämlichen Worte, allezeit von schlechtem Erfolg, weil sie eine falsche Declamation der Worte verursachen. Der berühmte Buononcini hat ein Singstück über die Worte: Wer sich selbst erhöht, soll erniedriget, und wer sich selbst erniedriget, soll erhöht werden, gemacht, wo diese Art der Umkehrung des Themas sehr glücklich angebracht ist.

Man findet ganze Stücke von grossen Contrapunktisten, die auf diese jetzt angezeigte Art umgekehrt werden können. Diese werden nach den Regeln des doppelten verkehrten Contrapunkts gemacht, die in Marpurgs Abhandlung von der Fuge angezeigt stehen.

Umriss.

(Zeichnende Künste.)

Die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man dadurch die äußersten Linien bey Zeichnung der menschlichen Gestalt, die den wichtigsten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede besondere Ansicht des Körpers läßt einen besondern Umriss sehen, und in jeder möglichen Ansicht verändert er sich nach der Stellung oder Bewegung der Gliedmaßen. Also kann eine Figur

Figur nach unendlich viel verschiedenen Umrissen gezeichnet werden.

Bei jeder Zeichnung des Umrisses ist auf zwey wesentliche Punkte zu sehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umrisses entsteht aus Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzelner Theile. Nämlich, der ganze Umriss besteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmten und immer in einander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entstehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene sind nicht nur in jedem einzelnen Körper, sondern bey jeder Stellung und Bewegung, sowol in Verhältnis, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart zeigen Umriffe, die ihrer Gattung eigen sind. Ein Kämpfer, der sich täglich in gewaltfamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umriffe, als ein weichlicher und meist stillsitzender Mensch. Dergleichen Veränderungen entstehen auch durch das Temperament und das Alter. Man erstaunet bey einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten, in jedem Falle die Richtigkeit der Umriffe zu treffen.

Ohne sehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nackenden Körpern von allerley Alter und Temperament, ist es unmöglich, einige Fertigkeit in Zeichnung der Umriffe zu erhalten. Und doch wird die ausgebreitetste Kenntniß hierin für tausend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur selbst vor Augen hat. Es ist nöthig, die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu setzen, damit besonders junge Künstler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung

in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nackenden müssen die Muskeln des menschlichen Körpers so bekannt seyn, als die Buchstaben des Alphabets dem, der Wörter zu schreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedekt, giebt eigentlich der menschlichen Figur die Schönheit, in sofern sie von der Richtigkeit der Verhältnisse unabhängig ist. Sie mildert alles Harte und Steife, bringt alle Linien des Umrisses zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das sanfte Wesen, wodurch die menschliche Gestalt, auch blos in Absicht auf den Umriss allein, die höchste Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheint die erste notwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu seyn. Eine einzige unabhrochene Linie muß die ganze Figur umschließen. In dieser Linie muß nichts gerades seyn; alles muß sich wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit so sanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehrgekrümmten auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen kommt, so daß das Auge um den ganzen Umriss sanft fortglitschen könne.

Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriss kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den vortrefflichsten Umriss, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch fast alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses,

wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse, darstellen. So wie die Wörter der Rede, die Redefätze und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen um wol klingend zu seyn, so muß auch der Umriß Ton und Stimme abändern. Einiges muß sich durch Kühnheit, anderes durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man bloß zu fühlen, nie aber zu erkennen im Stand ist, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beschreiben wollen. Der Künstler übe sein Auge an der Natur, an den besten Antiken, an den Werken des Raphael's, M. Angelo und anderer großer Männer, und lerne zuerst fühlen; dann suche er das, was er fühlt, auszudrücken.

Neue Schwierigkeiten zeigen sich in Absicht auf den Umriß, wenn der Zeichner statt der Reißfeder den Penfel führet. Da muß er einigermaßen zaubern können, um uns Sachen sehen zu lassen, die nicht da sind. Denn wir sehen Begrenzung, ohne die Grenzen zu sehen. Aber ich halte mich von einer Sache zu sprechen, die für die Meister der Kunst selbst zum Theil noch ein Geheimniß ist. Einige Lehren hierüber giebt Leonb. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel seiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Maltern wenige in diesem Stücke der Kunst glücklich gewesen. *Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire non debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam, quae occultat. Hanc Parrhasio gloriarum concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripserunt *).*

*) Plin. L. XXXV. c. 10.

Von dem Umriß handeln, unter mehreren: W. Goeren (In der 12ten Abtheil. s. Reiß- und Zeichnkunst, S. 250 d. Uebers. Auf. von 1756.) — S. Testelin (In der 2ten der Conferences de l'Acad. Roy. de Peint. et Sculpt. S. 32. u. f. bey dem Gedicht des Le Mierre.) — C. L. v. Sagedorn (Von der Wahrnehmung sanfter Umrisse in der Natur; von dem Character der Umrisse und den verschiedenen Zeichnungsarten insbesondere; und von verhältnismäßiger Andeutung der Muskeln, die 38te-40te s. Betrachtungen, S. 553. u. f.) — Frz. Christoph. v. Scheyb (Von der Richtigkeit des Umrisse, und von den stelschen Umrisen der antiken Bildhauerkunst; im 10ten und 17ten Kap. des 1ten Bds. s. Adremon. Und im Anhang eben dieses Bds. S. 325 eine Abhandl. von der Art und Weise die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen.) — — S. übrigens, die, bey dem Artikel Zeichnkunst, angef. Schriften.

Undecime.

(Musik.)

Dieses Intervall ist von der Quarte bloß dem Namen nach unterschieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie ist eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte; und alles, was von dieser in einem eigenen Artikel gesagt worden ist, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwischen der Quarte und der Undecime den Unterschied machen wollen, daß die erstere consonirend, die andre aber dissonirend sey; aber wir halten es nicht der Mühe werth, dieses zu widerlegen. Der größte Harmoniste J. S. Bach wußte von keiner Undecime; und was igt von einigen so genannt wird, kommt bey ihm nie anders, als unter der Bezeichnung der Quarte 4, vor. Man hat deswegen nie nöthig, dies Intervall mit 11 zu bezeichnen, und findet auch davon bey keinem guten Harmoni-

monisten ein Beyspiel, außer wenn man der Regularität halber in durchgehenden Noten folgende Bezeichnungen braucht:

7. 8. 9. 10. 11. 10. u. s. f.
5. 6. 7. 8. 9. 8.

Aber den Contrapunkt in der Undecime unterscheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quarte und Duodecime. Beyde lassen sich auf zweyerley Art versetzen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.



a



b

Der Satz bey a ist bey b in den Contrapunkt der Quarte versetzt. Diese Versetzung hat ihren Grund darin, daß der erste Satz selbst eine Versetzung aus dem Contrapunkt der Quarte ist, nämlich von folgendem Satz:



dessen untere Stimme bey b eine Octave höher versetzt ist. So wie das vorhergehende Beyspiel eine Quarte höher versetzt ist, so kann dieses auch eine Quarte tiefer geschehen, auf folgende Art:



A



B

Der Grund, warum dieses angehe, liegt darin, daß der Contrapunkt A sich in den Contrapunkt der Quarte versetzen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave ist. Wird der Contrapunkt der Quarte des ersten Beyspiels eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer versetzt, so entsteht der Contrapunkt in der Undecime.

Unharmonisch.

(Musik.)

Nennet man diejenigen Fortschreitungen, die aus zwey verschiedenen Tonarten nach einander folgen. Z. B.



Geschiehet die Veränderung mit einem x oder b in einer Stimme, so sind bey den Terzen und Sexten folgende Fortschreitungen gut:



Nr 4



Der Triton wird als eine unharmonische Fortschreitung von allen strengen Tonlehrern verboten:



und sie nennen dieses Mi gegen Fa *).

Es ist öfters nicht möglich, dieses zu vermeiden, und man hat sogar Vorfälle, wo zwey Tritons nach einander vorkommen.



Am allerwenigsten gilt dieses Verbot bey Fortschreitungen folgender Art:



Nach einem Einschnitte sind die unharmonischen Fortschreitungen erlaubt, wie hier:



*) G. Mi Fa.

und so mit den umgekehrten Seiten.

Bei den ganz alten Tonsetzern waren zwey große Terzen nach einander gänzlich verboten: und in der That hatten sie dazu Recht, weil sie nur große Terzen von $\frac{3}{2}$ hatten, die um $\frac{1}{16}$ höher als die reinen Terzen, folglich härter sind *). Noch viel weniger gaben sie drey große Terzen nach einander zu.

In neuern Zeiten, da die Terzen $\frac{4}{3}$ angenommen sind, fällt diese Härte weg, und wird selten als ein übler Querverstand betrachtet, zumal wenn bey zwey nach einander folgenden großen Terzen die Fortschreitung in der Tonleiter, nämlich von der Quarte zur Quinte der Tonart geschieht, als in folgendem Beyspiel in C dur **).



Zu melodischen unharmonischen Fortschreitungen rechnet man alle übermäßige Intervalle †).

Unterbalken.

(Baukunst.)

Sollte eigentlich Hauptbalken heißen, wie er denn im Französischen wirklich Architrave genannt wird. Er ist der unterste Theil des Gebäudes, oder der Balken, welcher längst über die Säulen oder Pfeiler eines Gebäudes gelegt wird. Er dienet, alle in einer Reihe stehende Pfeiler oder Säulen mit einander zu verbinden, und dann hauptsächlich zur Unterlage der Querbalken, worauf die Decke des Gebäudes kommt. Also ist

*) G. Terz.

**) Man sehe darüber den Artikel Fa.

†) G. Uebermäßig.

ist er in allen Gebäuden ein ganz wesentliches Glied. Er muß so liegen, daß er nicht über den Schaft der Säule vortreibe. Seine Dike oder Höhe wird von 1 bis 1½ Model genommen.

Er wird entweder ganz glatt gelassen, wie in den meisten antiken Gebäuden, oder in Bänder abgetheilt. Goldmann setzt allemal einen Ueberschlag auf den Unterbalken und unter dem Ueberschlag einen Riemen in der toscanischen Ordnung, eine Kehlleiße in der dorischen, in der jonischen eine Kehlleiße, in der römischen eine Kehlleiße und einen Stab, und in der corinthischen eine Kehlleiße nebst Kehlleisten und Stab. In antiken Gebäuden von feinem Geschmak findet man ihn auch mit in einander geschlungenem Laubwerk verziert. Der dorische Unterbalken hat dieses eigen, daß unter den Triglyphen des Frieses Tropfen an dem Unterbalken hängen.

Da man ihn keine große Gebäude mehr von Holz aufführet, so braucht es bey großen Säulenweiten Kunst, dem Unterbalken die gehörige Stärke zu geben, daß er von der darüber liegenden Last nicht eingedrückt werde. Die Alten machten deshalb solche Unterbalken an Haupteingängen, wo die Säulen weit aus einander waren, von gegößnem Erze. Sie gaben den Unterbalken am Portal des Tempels der Diana zu Ephesus für ein großes Meisterstück aus, wiewol er nur 15 Fuß lang war. An dem Fronton des Louvre in Paris sind die Unterbalken aus einem Stück Stein und 54 Fuß lang.

Unterhaltende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine förmliche Rede, wobey man keine höhere Absicht hat, als den Zuhörer über einen Gegenstand angenehm zu unterhalten, und wobey Un-

terricht und Nührung nur beyläufig vorkommen. Wenn es bey dem allgemeinen und höhern Zweck der schönen Künste andern erlaubt ist, bisweilen bloß zu ergözen, so muß man auch der Beredsamkeit dieses nicht verbieten. Bey der öffentlichen Anwendung der Poesie und der Musik wird gar oft bloß auf angenehme Unterhaltung gesehen. Diese kann auch die Beredsamkeit verschaffen. Aber in unsern Zeiten sind wenig Länder, wo man für diese Kunst Geschmak genug hat, um sie zu dergleichen anzuwenden. In Frankreich machen sich doch viele ein großes Fest daraus, eine bloß unterhaltende academische Rede zu hören. Es scheint auch, daß ehemals in Athen und in Rom manche Rede, ob sie gleich einen andern Zweck zu haben schien, von einem großen Theile der Zuhörer bloß als unterhaltend angehört worden; und es läßt sich nicht zweifeln, daß nicht in den Odeen der Alten manche bloß unterhaltende Rede vor großen Versammlungen gehalten worden.

In Deutschland giebt es noch verschiedene Feyerlichkeiten, bey denen eine unterhaltende Rede ein wesentlicher Theil der Feyer seyn sollte. Wären die Veranstellungen dazu besser, als sie zu seyn pflegen, so könnten sie vortheilhaften Einfluß auf die Beredsamkeit haben. Man ist aber an vielen Orten gegen diese Kunst überhaupt so kalt sinnig, daß ein schlechtes Concert weit mehr Zuhörer anlockt, als die beste öffentliche Rede.

Von dem Hauptcharakter der unterhaltenden Rede haben wir bereits anderswo gesprochen *). Ihr Stoff bestehet hauptsächlich in Schilderung interessanter Gegenstände, wobey man weder Unterricht oder Belehrung,

Nr 5

leh:ung,

*) S. Rede.

Lehrung, noch besondere Nahrung zum Zweck hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart; Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein bloß angenehmes Schauspiel, ein bloß zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wolredtheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

Unterfaß.

(Baukunst.)

Ein viereckiger Körper, auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesetzt werden, damit sie eine größere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen nach dem Verhältniß der Ordnung, wozu sie gehören, noch nicht hoch genug reichen, und doch anderer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulenschaft durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedekt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Unterfaß, oder durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das

erste Mittel, oder den Unterfaß. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall $1\frac{1}{2}$ Model hoch genommen.

Ut.

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der jonischen, der erste Ton, nach welchem die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Colmisation bey Verlassung eines Tones erfordert, geschieht *). Die Octave von diesem Ut verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung Ut ist in neuern Zeiten, sowol in Italien, als auch in verschiedenen katholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ut. Allein Ut scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählt zu seyn, damit angehende Sänger alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequemsten auszusprechen sind.



B.

Benedische Schule.

Ist von den Schulen der Malherrey diejenige, die sich durch einen großen Geschmat im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol,

als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind

*) S. Colmisation.