

gehen Octaven, werden niemals in dem Gesang, oder der Melodie, sondern bloß in der Harmonie gebraucht. Demnach erstreckt sich das ganze System der Töne, die zur Melodie brauchbar sind, auf fünf Octaven von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von $\frac{1}{4}$ Fuß, oder von C bis $\overset{|||}{c}$,

welches eine Folge von ein und sechszig Tönen ausmacht. Von diesen aber ist die oberste Octave von $\overset{|||}{c}$ bis $\overset{|||}{c}$ schon außerordentlich, weil wenig Discantstimmen sie erreichen, daher der gemeine Umfang des Systems der melodischen Töne eigentlich nur von vier Octaven ist.



Tablatur.

(Musik.)

War lange die Benennung der musikalischen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stück gespielt werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten sich viele deutsche Tonsetzer, vornehmlich zu vielstimmigen Clavierstücken, der bloßen Buchstaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewisse Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und seine Gestalt andeuteten. Diese Art mit Buchstaben zu schreiben, wurde die deutsche, und die mit Noten, die italienische Tablatur genennet. Heut zu Tage versteht man unter der Tablatur allezeit nur die deutsche.

Nachdem die Noten den Buchstaben durchgängig vorgezogen worden, hat man sich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indessen hat man der Bequemlichkeit wegen in Gesprächen oder theoretischen Schriften folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz an-

gedeutet werden kann, aus der Tablatur beybehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Systems in sogenannte Octaven ein. Jede dieser Octaven begreift die sieben von c bis b und alle dazwischen liegenden Töne in sich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von



wird die unterste die große Octave genennet, und statt der Noten werden die Töne derselben mit großen Buchstaben angedeutet, als C D E ic. Die darauf folgende heißt die ungestrichene Octave, und die Töne derselben werden durch kleine Buchstaben angedeutet, c d e ic. Dann folgt

die eingestrichene Octave, $\overset{|||}{c} \overset{|||}{d} \overset{|||}{e}$ ic. dann die zweygestrichene $\overset{|||}{c} \overset{|||}{d} \overset{|||}{e}$ ic. und mit dem höchsten c des Claviers fängt die dreygestrichene Octave an, $\overset{|||}{c} \overset{|||}{d} \overset{|||}{e}$ ic. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contratöne

H 5

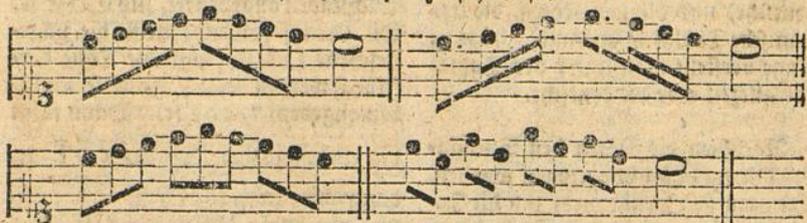
töne

töne genennet, als Contra. H, Contra. B. c.

Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Geltungen der Buchstaben und die Pausen angedeutet wurden, findet man in Walthers musikalischem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es ist nicht unrecht gethan, daß man sich mit der Tablatur bekennt mache, damit man die in dieser Schreibart noch vorhandene Stücke einiger braven ältern deutschen Tonsetzer, dergleichen Scheidt, Rindermann u. a. m. gewesen sind, wenigstens in Noten übersetzen könne.



Von der Tablatur handeln: M. Piccini (Trattato sopra la Tablatura ums J. 1580. Das Werk ist vorzüglich für Theorben, Lauten und Pandoren abgefaßt.) — J. Wolzen (Nova Musicae organicae Tablatura, Bas. 1617. fol. 3 Th. Enthält eine Menge Compositionen von deutschen und italienischen Tonkünstlern, in die deutsche Tablatur gebracht.) — J. A. P. Schulz (Entwurf einer neuen und leicht verständlichen Musiktablatur, deren man sich, in Ermangelung der Notentypen . . . bedienen kann . . . Berl. (1786.) 8. Verbesserter Entw. einer Musiktablatur . . . im Cramerschen Magazin der Musik vom J. 1788. S. 111. Auch ist die Partitur von des Verf. Oratorium, Maria und Johannes, in diesen Chiffren, Kopenh. 1791. 4.



Aus dergleichen einzeln Sätzen, deren jeder von dem andern in Takt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonstück zu-

abgedruckt.) — S. Abrigens den Art. Noten. —

T a c t.

(Musik.)

Es ist sehr leicht zu fühlen, aber desto schwerer deutlich zu erkennen, daß ohne Tact, oder genaue Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte, kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Wirkung des Tactes zu entdecken, nothwendig auf den Ursprung der Musik und des Gesanges besonders zurückschauen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reihe an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrückt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da vorausgesetzt wird, daß kein Ton für sich etwas ausdrücke, welches in der That der Fall jedes von einer Saite klingenden Tones ist: so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruck solche Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen, schon eine große Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen herausbringen, deren jeder etwas eignes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspielen, die jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:

sammensetzen, das einige Aehnlichkeit mit der Rede hätte. Jeder melodische Satz könnte einen Satz der Rede vorstellen, der man wenigstens so

so viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Satz eine ruhige oder unruhige, eine vergnügte oder verdrießliche, eine lebhaftte oder matte Gemüthsfassung ausdrückte. Ein guter Tonsetzer könnte durch eine Folge solcher Sätze lange Zeit so phantasiren, daß man ihn mit Vergnügen zuhören und sich dabey vorstellen würde, man hörte Menschen mit einander sprechen, deren Sprache zwar unbekannt, aber nicht ganz unverständlich wäre; weil doch zu merken seyn würde, wenn sie sich erhitzten, oder ruhiger werden; wenn sie sich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungestüm ausdrücken. Allein dieses wäre nun kein Gesang. Zu diesem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfordert*). Wodurch soll nun diese erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortschreiten der Töne. Es scheint zwar, daß man auch ohne diese Gleichförmigkeit eine lange Folge von Sätzen spielen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrücken: man wird aber bald finden, daß dieses Gefühl der Fröhlichkeit in jedem Satz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht so gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derselben, das die wahre Absicht des Gesanges ist, es erfordert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmische Fortschreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeigt haben. Nun hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte. Zum Gesange wird also nothwendig eine solche Folge von Tönen erfordert, die sich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung, und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese

*) S. Gesang; Melodie; Musik; Rhythmus.

gleichlangen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesetzt seyn. Denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verlieren. Zwey Schritte könnten gleichlang seyn, und sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwey Glieder



in gleicher Zeit gespielt würden, folglich gleichlang wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmischen Fortschreitung erfordert wird; weil der eine Schritt aus drey, (oder wenn man will, aus sechs,) der andre aus vier Tükungen bestünde, welches im Gehör sogleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zählen der einzeln Tükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich machte. Dazu ist die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

Diese gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Musik nennt. Sein Wesen besteht also darin, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzelne Fortrückungen von bestimmter Art zu entdecken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir schon anderswo gezeigt haben*), schon statt, wo noch keine Verschiedenheit der höhern und tiefern, oder der geschwindern und langsamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente, weil ohne sie das Gehör keine Veranlassung hätte, die Folge von Tönen

*) S. Rhythmus.

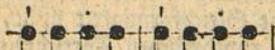
in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir also eine Reihe gleichhoher und gleichanhaltender Töne setzen, als:



n. f. f. so muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden soll, diese Reihe durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als:



oder so:



n. f. f. Im ersten Fall entstehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrückungen, davon immer die erste sich durch den Accent von den zwey andern unterscheidet; der andre Fall theilet die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erste und dritte durch Accente von den andern unterschieden sind, jene durch einen stärken, diese durch einen schwächern. Dadurch wird also das Gehör in einem beständig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeigt worden.

Man begreift sehr leicht, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders wenn noch die geschwindere, oder langsamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entstehen denn also die verschiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die größten Tonsetzer sich gar viel verschiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Ar-

ten, nämlich der gerade und der ungerade Takt, würflich verschieden sind, so scheint es, daß die Takte von zwey, vier, sechs, acht u. c. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, sieben, neun u. c. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitem Eintheilung in Nebenarten bedürfe. Dieses würde allerdings seine Nichtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zusammensetzen und zählen könnte, ohne sich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derselben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilt wird. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur sechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald merken, daß man entweder



oder:



nämlich Schritte von zwey oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzusehen sind, denen die übrigen untergeordnet sind. Diese Hauptzeiten bestimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erste Eintheilung der sechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wolte man gar so zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleichstark im Zählen marquirt würden, wie hier:



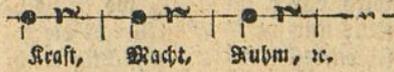
oder:



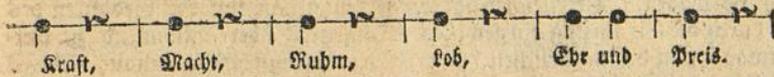
so würde man in dem ersten Fall drey Takte von zwey, und in dem letzten Fall zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade Takt-

Taktart nur aus zween, höchstens aus vier gleichen Zeiten bestehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unfaslich, und daher in der Musik nicht angenommen ist; *) eben so wenig ist ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zusammengesetzt ist. Man veruche eine Folge von langen einsylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines solchen Taktes erweisen können, wie z. B. Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr,

Preis, in gleichem Abstand von einander auszusprechen, so wird man zwischen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pause bemerken, die die zweyte Hälfte des Abstandes von einem Wort zum andern einnimmt, wie hier:



Dieses wird noch deutlicher, wenn man zwischen zwey dieser Worte das kurze Bindungswort: und, setzt; dann nimmt das vorbergehende Wort mit diesem und gerade so viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:



Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil sie nur aus drey Zeiten zusammengesetzt sind, und keine andre Zusammensetzung von ungeraden Zeiten ohne Zwang statt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stück vorgesezt würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stück vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stück

in Ansehung des Takts und der Bewegung erfordert. Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfordert, die den Vortrag des Stücks bezeichneten, ob es nämlich schwer und stark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden sollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stück, ohne Rücksicht des Zeitmaasses, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichen, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stück selbst gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und die daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll. Nun ist es

jedem

*) Man findet in Rousseaus *Diä. de Musique* Planché B. Fig. X. ein Stück im $\frac{3}{4}$ Takt, das, obngeachtet Rousseau daſſelbe un chant très-bien cadencé zu finden glaubt, uns vielmehr sehr verworren und unfaslich vorkommt. Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhängt, bat in seinen Kirchenstücken sogar ganze Chöre in diesem und andern ihm ähnlichen chimärischen Takten gesetzt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend sind.

jedem erfahrenen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweiviertelnoten, schwer und stark, und kurze Noten, als Achtel und Sechszehntel, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stück, wo er höchstens nur wenige Achtel, als die geschwindesten Noten, ansichtig wird, schwer, und ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, obgleich beyde Stücke im geraden oder ungeraden Takt gesetzt wären, und dieselbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stück herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher einem Stück, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit Tempo giusto bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stück mit adagio, andante, oder allegro etc. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stück einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vor-

trages einen Takt von kurzen oder kürzern Zeiten dazu wählen, und sich der Worte andante, oder largo, oder adagio etc. nachdem die Langsamkeit des Stücks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stück schwer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrags schweren Takt wählen, und ihn mit vivace, allegro oder presto etc. bezeichnen. Ueberieht ein erfahrener Ausführender nun die Notengattungen eines solchen Stücks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieses vorausgehen zu lassen, um die Nothwendigkeit der verschiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf den Vortrag und die Bewegung zu erweisen. Die wenigsten Tonsetzer wissen die Ursache anzugeben, warum sie vielmehr diesen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stücke wählen, ob sie gleich fühlen, daß der, den sie gewählt haben, nur der einzige rechte sey: andere, die mit Rousseau die Vielheiten der Takte für bloß willkürliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten sind,*) haben

*) Seine Worte sind: Si tous ces signes (de Mesure) sont institués pour marquer autant de différentes sortes de Mesures, il y en a beaucoup trop; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement; il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espece de Mesure et de la division des Tems, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer.

entweder kein Gefühl von dem besondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu setzen, die, weil sie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stücks angemessenen Takte gesetzt sind, ganz anders vorgetragen werden, als sie gedacht worden. Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stücks, ohne Rücksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

Doch nun ist es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte selbst zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verschiedenen geraden Takte, und zwar erstlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Diese sind:

1) Der Zweyweytel- oder der sogenannte Allabrevetakt, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stücke vorgesezte Zeichen C , dem man noch das Wort Allabreve überzusetzen pflegt, angedeutet wird. Er wird schwer, aber noch einmal so geschwind, als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruck, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und verträgt in diesem ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwinderen Notengattungen, als Uchtel. Wir ha-

déterminer le Toms. V. DiA. de Musique Art. Mesure. Hieraus ist zu vermuthen, daß Rousseau kein sonderlicher Praktiker seyn müsse, sonst würde seinem scharfen Beobachtungsgeist die Verschiedenheit des Vortrages und der Bewegung, der verschiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht unmerklich geblieben seyn.

ben aber von diesem Takt in einem besondern Artikel gesprochen. Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwischen zweyen Taktstrichen zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert; sondern der Druck, der die erste Taktnote jeder Taktart marquirt, geschieht allezeit von zwey zu zwey haben Takt- oder Zweyviertelnoten, und bestimmt sowohl den Niederschlag des Taktschlagens, der allezeit auf die erste Taktnote fällt, als auch die Geltung der Taktpausen, die in solchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.

2) Der Zweyvierteltakt, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechzehnthteilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zweyhundertstheilen alle Notengattungen. Er schilt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdrucks durch andante oder adagio etc. gemildert, oder durch vivace oder allegro etc. noch lebhafter gemacht werden können. Auf diese Beywörter und die Notengattungen kommt es bey jeder besondern Bewegung dieser und aller andern Taktarten an. Ist das Stück im Zweyvierteltakt mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige, oder gar keine Sechzehnthteile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.

3) Der Zweyachteltakt, $\frac{2}{8}$. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag

*) S. Allabreve.

trag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruck in lustigen Tanzme-

lobien schicklich seyn; denn daß jeder gute Violinist folgende Melodie



weit leichter vortragen würde, als wenn sie im zweyvierteltakt mit Vierteln geschrieben wäre, ist unstreitig: er ist aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieser angezeigten Takte besteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, aber nicht in fünf oder sieben Theile eingetheilt werden kann. Daher entstehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist, und die durch die gleichsam hülfende Eigenschaft der Fortschreibung von eins, zwey, drey, vier, fünf, sechs, oder



überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruck sind, als die vorhergehenden. Diese sind:

1) Der Sechsviertelakt, $\frac{6}{8}$, schwer im Vortrag, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch, wegen seines ernststen obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geschwindesten sind. Auf jeden Takttheil werden drey Viertel gerechnet.

2) Der Sechsaehrtelakt, $\frac{6}{16}$, leicht und angenehm im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{3}{8}$. Sechszehntheile sind seine geschwindesten Noten. Und

3) Der Sechsechzehntelakt, $\frac{6}{32}$, der den allerleichtesten Vortrag und Bewegung hat, und selten geschwindere Noten, als Sechszehntheile ver trägt. Joh. Seb. Bach und Corelli, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke in diesem und anderen heut

zu Tage ungewöhnlichen Takte gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt seinen eigenen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stück geschrieben und vortragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:

1) Der große Vierviertelakt, dessen Zeiten aus Viertelnoten bestehen, und der entweder durch \mathbf{C} oder besser durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden \mathbf{C} zu unterscheiden, angezeigt wird. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druck auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten notwendig ist, vortragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstücken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruck geschikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden Vierviertelakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweiertelaktes $\frac{4}{2}$, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinzelaktes $\frac{2}{2}$, wo der schwere Vortrag durch die, noch einmal so lange Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein

daß

das Unnatürliche dieser Taktarten, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewürkt hörnehmlich in den Pauſen, da dieſelbe Pauſe z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorſtellen muß, eine ſolche Unordnung, daß jene Schreibart dieſer vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch iſt.

2) Der kleine Vierteltakt, oder der gemeine gerade Takt. Er wird

durchgängig mit **C** bezeichnet, und unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden Takte durch den leichteren Vortrag, und durch die gerade noch einmal ſo geſchwinde Bewegung. Viertel ſind ſeine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druck der erſten Taktnote wie in dem großen Vierteltakt gleich marquirt werden, nämlich alſo:



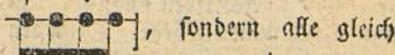
nicht wie hier:



welcher Vortrag nur eigentlich dem zuſammengeſetzten Vierteltakt, welcher hernach angezeigt wird, zukommt. Doch wird er, zumal in langſamern Stücken, im Vortrag oft mit dem zuſammengeſetzten ver-

wechſelt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten, die auf die legt angezeigte Art marquirt werden, eingetheilet. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernſthaften und geſetzten, aber keinen ſchweren gravitätischen Gang, und iſt ſowohl in der Cammer- und theatraliſchen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch.

3) Der Vierachteltakt, $\frac{4}{8}$. Couperin hat in ſeinen vortreflichen Clavierſtücken ſich hin und wieder dieſes Taktes bedienet, anzudeuten, daß die Achtel nicht wie im $\frac{2}{4}$ alſo:



ſchwer, nämlich alſo:



vorgetragen werden ſollen, wodurch auch die Bewegung dieſes Taktes beſtimmt wird, die nämlich nicht ſo langſam, als der vorhergehende Takt, aber auch nicht ſo geſchwind, als der $\frac{2}{4}$ ſeyn kann. Dieſes vorausgeſetzt, wird jedermann fühlen, daß folgender Satz in jeder andern Taktbezeichnung, die ihm zukommen kann, ſolglich in jedem andern Vortrag, wirklich etwas anders, als hier, ausdrückt:



Wird jede der vier Zeiten der letzten zwey dieſer Taktarten auch in drey Theile getheilet, wie oben, ſo entſtehen folgende zwey:

- 1) Der Zwölfachtel, $\frac{12}{8}$, und
- 2) Zwölfschwebeltakt, $\frac{12}{16}$, deren Vortrag, natürliche Bewegung und Charakter leicht aus dem Vorhergehenden erkannt werden kann.

Vierter Theil.

Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß, wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen ſind, beſtimmt; nämlich ſchwer und langſam bey jenen, und leichter und lebhafter bey dieſen. Ueberhaupt bringt die un-

Di

gerade

gerade Taktart wegen der gedritten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jeden Ausdruck, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schicklicher, als die gerade Taktart. Sie besteht aus folgenden Takten:

- 1) Der Dreyzweytelakt, $\frac{3}{2}$;
- 2) Der Dreyviertelakt, $\frac{3}{4}$; und
- 3) Der Dreyachtelakt, $\frac{3}{8}$; zu welchen noch

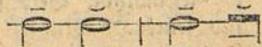
4) Der Dreysechzehntelakt, $\frac{3}{16}$, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch ist, doch in der That der einzige ist, der den äußerst leichten und geschwinden Vortrag vieler englischer Tänze, die insgemein in $\frac{3}{8}$ geschrieben sind, am richtigsten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder eines Passepieds, fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verräth dieser Takt Sechzehnthelle; hingegen vereinigen sich die drey Zeiten des $\frac{3}{16}$ ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bey jedem Niederschlag, aber nicht drey zählen; dies ist der Fall bey den erwähnten englischen Tänzen und vielen andern Stücken, die in $\frac{3}{8}$ geschrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehnthelle in sich enthalten können.

Werden die Hauptzeiten der ersten drey dieser Takte in ein Gedrittes getheilet, wie oben bey den geraden Taktarten, so entstehen noch folgende Tripeltakte:

- 1) Der Neunviertelakt, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{4}$;
- 2) Der Neunachtelakt, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{8}$; und
- 3) Der Neunsechzehntelakt, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{16}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum frohlichen Ausdruck vorzüglich geschikt sind; doch behält der $\frac{9}{4}$ wegen seiner größern Noten-

gattungen und seines schwerern Vortrags noch einen gefesteten Gang, der der Kirche anständig ist; der $\frac{9}{8}$ hingegen ist weit hüpfender, und wird hauptsächlich zu gigueartigen Stücken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ ist äußerst tänzelnd und lebhaft.

Alle bisher angezeigte Taktarten sind von der Beschaffenheit, daß jeder Takt derselben nur einen Fuß ausmacht, der aus Theilen besteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verschieden sind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Hauptakttheile, deren erster lang, und der zweyte kurz ist. Z. B.



Herr, mein Gott!

Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilet, z. B. Viertel im Allabrevetakt, so erhält die erste Note des zweyten Takttheiles schon ein größeres Gewicht, und die Viertel verhalten sich unter sich, wie die Takttheile. Z. B.



Er, gel, pret, sen dich.

Besteht der Takt aus noch kleineren Theilen, auch Achteln, so sind auch diese an innerlicher Quantität von einander unterschieden. Z. B.



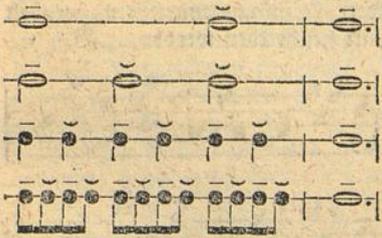
Er, der al, les ord, net und er, hält.

Aus dieser letzten Vorstellung wird die Verschiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Taktes deutlich. Die erste Note hat das größte Gewicht, weil jede Notenzählung über ihr lang erscheint und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stücks, oder einer Periode, allezeit eine wichtige Note seyn muß, so kann sie in allen angezeigten geraden Takten

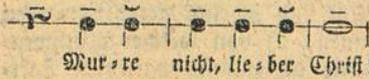
Takt

Taktarten nur auf der ersten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauern, wenn der Schluß vollkommen seyn soll. Ueberhaupt müssen die Hauptaccente eines Satzes allezeit auf der ersten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der ersten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen nach Beschaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accente und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erhellet, daß die Theile oder Sylben der musikalischen Füße weit mannichfaltiger an der innern Quantität sind, als der poetischen; und daß ein Poet, der musikalische Verse machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, sondern zugleich auf die Accente der Hauptworte sein Augenmerk richten müsse, damit sie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

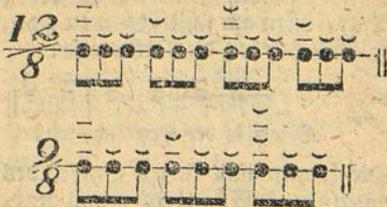
Die Verschiedenheit der innern Quantität der Takttheile in der ungeraden Taktart ist aus folgender Vorstellung zu sehen:



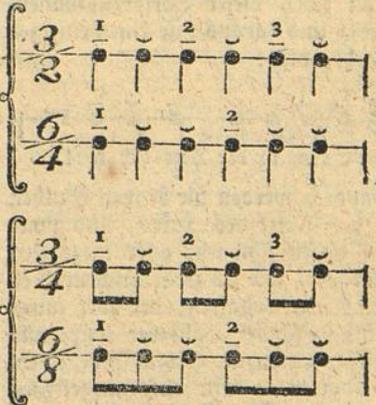
Die Anwendung von der Behandlung dieser Takttheile in Absicht ihres verschiedenen Gewichts und der darauf zu legenden Accente ist nach dem, was von den geraden Taktarten gesagt worden, leicht zu machen. Doch ist von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann; doch nur in dem Fall, wenn der Einschnitt auf der ersten Zeit fällt, wie hier:



Ist die Bewegung aber geschwind, oder besteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der $\frac{3}{8}$, der $\frac{3}{4}$ und die übrigen auf diese Art entstehenden Takte, so hat der Tripel allezeit die erste Quantität, nämlich — u, und die übrigen Zeiten verhalten sich unter sich, nachdem sie gerade oder ungerade sind, z. B.



Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeigt worden, bedarf es wol keines Beweises, daß der $\frac{3}{4}$ von dem $\frac{3}{8}$, oder der $\frac{3}{8}$ von dem $\frac{3}{4}$, obgleich beyde Takte dieselbe Anzahl einerley Notengattungen in sich begreifen, durch das verschiedene Taktgewicht unendlich von einander unterschieden sind. Folgende Vorstellung macht diese Verschiedenheit deutlich:



Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammen gesetzt

gesetzt und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zusammengesetzten Taktarten, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allem diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: Ewig in der Herrlichkeit! Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spandäen sind, so scheint ein Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{3}{4}$ Takt, hierzu am schicklichsten zu seyn; folglich stünden die Noten also:



Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiel auf die erste Taktnote; und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:



Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Taktes, und zwar auf dessen schwache oder kurze Zeit gebracht, wo sie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht so schwer, als der erste, und bey der letzten, als Schlußsylbe, nothwendig ist. Ein entgegengesetztes Beispiel wird dieses noch deutlicher machen. Man versetze diesen Satz:



in den zusammengesetzten geraden Takt, so werden die Wörter mein und sein allen Nachdruck verlieren, weil sie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Versen die übrigens aus denselben Füßen bestehen, das Hauptwort bald vorne, bald in der Mitte, bald am Ende stehen kann, so können auch zwey melodische Sätze, die aus denselben Notengattungen, und demselben Takt- oder Zeitmaaß bestehen, den Accent an verschiedenen Orten haben. In der Poesie bringt dieser Umstand keine Veränderung der Versart hervor; in der Musik hingegen wird dadurch der Takt bestimmt, der den Ort des Accents und sein Gewicht allemal angiebt, die alsdann, so lange das Stück in demselben Takt fortgeht, durchgängig festgesetzt bleiben. Daher wenn der Gesang die Eintheilung des $\frac{3}{4}$ Taktes hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder ersten Taktnote, sondern nur von zwey zu zwey Takten verträgt, muß er in dem aus zwey $\frac{3}{4}$ zusammengesetzten geraden Takt geschrieben werden, z. B.



Wäre dieser melodische Satz in $\frac{3}{4}$ geschrieben, so erhielten die mit + bezeichneten Noten ein schweres Taktgewicht, und gleichsam eine falsche Declamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zusammengesetzten Taktarten, die wir nun in folgender Vorstellung

stellung anzeigen wollen. Die oberen Tactzeichen zeigen die Tactarten

$$\frac{2}{4} \cdot \frac{3}{8} \cdot \frac{2}{8} \cdot \frac{6}{16} \frac{6}{16} \cdot$$

E $\frac{1}{2}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{1}{16}$

Ob nun gleich jede dieser zusammengesetzten Tactarten in andern Umständen einfach ist, so sind sie doch in Ansehung ihrer innern Beschaffenheit sehr von einander unterschieden. Der einfache Tact macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erste Tactnote fallen, und den ganzen Tact durchdauern: der zusammengesetzte hingegen theilt den Tact in zween Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trifft allezeit auf die Hälfte des Tacts, und dauert auch nur die Hälfte desselben durch. Es ist daher fehlerhaft, wenn man in einem Stück die Schlußnote bald auf der ersten Tactnote, bald auf der Hälfte desselben antrifft; dieses kann nur entstehen, wenn beyde Tactarten ungeschicklich mit einander verwechselt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet worden. Eben so fehlerhaft ist es, wenn in einer einfachen Tactart die Schlußnote einer Tonart, in die man ausgewichen ist, nicht den ganzen Tact, sondern nur die Hälfte desselben durchdauert, und der erste Satz in der Mitte des Tacts wieder anfängt; dadurch kommen die Tactstriche, folglich das Tactgewicht auf der unrichten Stelle, und das Stück wird entweder verkehrt vortragen, oder erschweret demjenigen, der es wirklich recht vorträgt, die Arbeit sehr, weil er anders singen oder spielen muß, als ihm vorgeschrieben ist.

Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Tactarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein.

an, aus denen die unteren zusammengesetzt sind.

$$\frac{3}{4} \cdot \frac{3}{8} \cdot \frac{3}{16} \frac{3}{16} \cdot$$

$\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{5}{16}$

Da das Mechanische des Tacts ein wichtiger, schwerer, aber überaus würkbarer Theil der Kunst ist, so ist allen angehenden Tonsetzern zu rathen, sich in Tanzstücken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzosen, vornehmlich des Couperin, dessen mannichfaltige Behandlung der verschiedenen Tactarten und Genauigkeit im Rhythmus fast ohne Beyspiel ist, sich zum Muster zu nehmen.



Von dem Tacte oder dem Zeitmaße in der Musik überhaupt handeln: Giov. Spataro (Trattato di Musica nel quale si tratta de la perfectione de la Sesquialtera producta in la Musica mensurata, Vin. 1531. fol.) — Agost. Pifa (Battuta della Musica dichiarata, Rom. 1611.) — W. Kegelius (De Tactu Musico, Upl. 1698. 4.) — D'ons Enbray (Descript. et usage d'un metromètre, ou machine pour battre les mesures et les temps de toutes sortes d'air, in den Mém. de l'Acad. des Sciences de Paris, v. 3. 1732. S. 182. Schon Louie hatte einen Zeitmesser erfunden, der hier verbessert wird.) — Dion. Diderot (In s. Mem. sur differens sujets de Mathem. Hays 1748. 8. wird auch vom musikal. Zeitmesser gehandelt, der darin verworfen wird.) — Frdr. Willh. Marpurz (Im 1ten Bd. s. kritischen Briefe, S. 97. 105. 121. findet sich eine Theorie des Tactes.) — D. Gio. Sacchi (Della divisione del tempo nella Musica, nell' Ballo e nella Poesia, Dissertaz. tre, Mil. 1770. 8. S. N. Forkels musikal. krit. Bibl. Bd. I. S. 267.) — Fr. M. Zanotti, Giamb.

Giamb. Martini, und Gio. Sacchi (Lettere . . . nelle quale si propongono e risolvono alcuni dubbj appartenenti al trattato, Della divisione del tempo . . . Mil. 1782. 4.) — Gabory (Manuel utile et curieux sur la mesure du temps, Par. 1771.) — J. Harrison (Descript. concerning such a mechanism, as will afford a nice and true mensuration of time; as also an account of the discovery of the scale of music, Lond. 1775. 8.) — Davaux (Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de determiner avec la plus grande exactitude les differens degres de vitesse ou de lenteur des temps dans une piece de musique, depuis le Prestissimo jusqu'au Largo . . . im Journ. Encycl. v. 3. 1784. Mon. Jun. S. 534.) — Abel Burja (Beschreibung eines musikalischen Zeitmessers. . . Berl. 1790. 8.) — G. Weiske (bey s. 12 geistlichen profanen Gesängen, Leipz. 1790 findet sich die Beschreibung und Abbildung eines neuen Tactmessers.) — — S. auch J. Adlung's Anleit. zur musikal. Gelehrtheit S. 241 u. f. Ausg. von 1783.

Uebrigens handeln von dem Tacte, und von den verschiedenen Tactarten, natürlich noch die mehresten, von der Gekunst überhaupthandeln den Schriftsteller, als unter andern, Franc. Gafor (Im 5ten Kap. des 2ten Buches s. Practica Musicae.) — Andr. Venithoparchus (Im 4ten u. 6ten Kap. des 2ten Buches s. Mus. pract. Microl.) — J. Fanger (Im 7ten Kap. des 2ten Thls. s. Pract. Music.) — G. Dresler (Im 3ten Kap. des 3ten Thls. s. Mus. pract. Elem.) — Streff. Vannco (Im 6ten Kap. des 2ten Buches s. Recaner. de mus. aurea.) — S. Glareanus od. Lorit (Im 5ten u. 7ten Kap. des 3ten Buches s. Dodechordon.) — Gius. Zarino (Im 49ten und 67ten Kap. des 3ten Thls. s. Istitur. armon.) — Fr. Sallinas (Von s. De Music. Lib. VII. gehört das ganze sechste Buch in so fern hieher, als es vom Rhythmus überhaupthandelt.)

— Job. Magirus (Im 3ten Kap. des 1ten Thls. s. Art. Mus.) — P. Cerone (Im 23ten — 27ten, 54 und 59ten Kap. des 6ten Buches s. Melopeo y maestro, del tiempo musico, usado en Canto de organo; de las sennales indiciales de los tiempos; del tiempo mas usado; de otro tiempo muy usado; del tiempo; de la Senal del tiempo perfecto o imperfecto; und im 17ten Buche Del modo, Tiempo y Proclacion überhaupt. Auch gehören noch verschiedne Kap. des 18ten u. 19ten Buches hieher.) — Jac. Tevo (Im 18ten u. 19ten Kap. des 2ten Thls. s. Musico Testore.) — J. D. Heinichen (Im 4ten Kap. der 1ten Abtheil. s. Anweisung zum Generalbass, von geschwinden Noten und mancherley Tacten.) — M. Malcolm (Im 12ten Kap. s. Treat. of Music.) — J. Mattheson (Im 7ten Kap. des 2ten Thls. s. Kerns melodischer Wissenschaft.) — J. Golden (Im 4ten Kap. des 1ten Thls. s. Essay towards a rational System of Musik.) — Calo. Setbus (Im 8ten Kap. s. Melopoeia.) — L. Sacconi (Im 1ten Thl. s. Practica di Musica.) — J. Crüger (Im 5ten Kap. s. Synops. Music.) — Gio. M. Bononcini (Im 7ten und 13ten Kap. des 1ten Thls. s. Musico practico.) — J. A. Scheibe (Im 5ten Kap. s. Wertes Ueber die musikalische Composition.) — J. P. Kirnberger (Im 4ten Abschn. der ersten Abtheil. des 2ten Thls. s. Kunst des reinen Sanges.) — H. C. Koch (Im 2ten Abschn. der zweyten Abtheil. im 2ten Th. seines Versuchs einer Anleit. zur Composition.) — S. W. Wolf (Im 4ten Kap. s. Unterrichts in allen Theilen der zur Musik gehörigen Wissenschaft. — u. a. m. — —

Tafelwerk.

(Vaukant.)

Wird auch mit dem französischen Worte Parqueterie genannt. Die Wörter bedeuten einen aus viereckigten Tafeln von verschiedenem Holze zusammen-

zusam-

zusammengesetzten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey, oder Vierecken bestehende Figuren zu sehen sind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer helleren und einer dunklern, um sehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer sich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des Pater Trücker über die Combinationen nachsehen. *)

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein schönes Ansehen; und es macht eine besondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern so sehr verschiedene regelmäßige Figuren auf dem Fußboden siehet, die doch aus einerley Drey- und Vierecken zusammengesetzt sind.

T a n z.

Der Tanz ist, wie jedes andre Werk des Geschmacks, erst aus unüberlegtem Triebe der Natur entstanden, durch Geschmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunst erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich einfindet, so daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrifft, das nicht seine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz bloß aus Freude und Fröhlichkeit entsethet, so schränkt die Kunst sich nicht bloß auf diese Gattung ein, sondern bedienet sich der ästhetischen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, so weit, als sie reichen kann.

Nun ist offenbar, daß kaum etwas in dem sittlichen Charakter der Menschen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Kör-

pers verständlich und lebhaft könnte ausgedrückt werden. Deswegen ist der Tanz in seiner Art eben so fähig, als Musik und die Rede selbst, zur sittlichen und leidenschafelichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenschafeliche Rede ein Gedicht, noch jede Folge leidenschafelicher Töne ein Gesang ist, so ist auch nicht jeder Ausdruck der Empfindung durch Gang und Geberden ein Tanz. Also müssen wir vor allen Dingen untersuchen, wodurch ein solcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemessenen Gang der Worte zum Gedicht; und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemessenen Gang und Einheit des Tones zum Gesange. **) Daher läßt sich schließen, daß auch Einheit des Charakters oder Ausdrucks, mit abgemessener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieses bedarf keiner weitern Ausführung, da es klar genug ist.

Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruck, in so fern er von dem Rhythmus unabhängig ist. Schon der Rhythmus allein ohne allen andern Ausdruck, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, sondern auch etwas vom Ausdruck der Empfindung geben. Dieses ist aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar. **) Also könnte schon in leblosen Körpern eine Bewegung statt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur schön und daher angenehm wäre, sondern auch verschiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernst, Artigkeit, Hoheit und mehr dergleichen ausdrückte. Wollte man diese ästhetische

Si 4

Kraft

*) Mémoires sur les combinaisons par le R. P. Trücker. S. Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences, pour l'Année 1704.

*) S. Gesang.

**) S. Rhythmus.

Kraft einer solchen Bewegung verstärken, so müßte man sie mit Musik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung sind, übereinkommen; denn das Ohr vernimmt alles Metrische weit leichter, als das Auge. Daß dieses das Wesentliche des Tanzes sey, läßt sich so leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geschmak noch völlig unentwickelt ist, ihre Tänze mit Musik begleiten. Setzet man nun noch hinzu, daß durch Mienen, Stellung und Gebärden jede Art der Empfindung in dieser rhythmischen Bewegung könne angebracht werden, so begreift man gar leicht, wie der Tanz zu einem Werke des Geschmacks werden könne, das an ästhetischer Kraft jedem andern den Vorzug streitig macht. Es ist keine Gemüthslage, kein Gemüthscharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.

Aber der Tanz hat, wie der Gesang, vor allen Werken der Künste noch dieses voraus, daß er nicht bloß durch die lebhafteste Schilderung würdet, sondern überdem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunst, das wir bloß durch das Anschauen, oder Anhören genießen. Wie das Lied, das wir selbst singen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir bloß anhören: so hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn wirklich ausüben, die vollste Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunst so augenscheinliche und so lebhafteste Wirkung sehen, als die ist, die der Tanz auf die tanzenden Personen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beispiele, daß Menschen sich zu Tode getantz haben: so sehr groß ist die Begierde die Nührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folget nun, daß man durch die Tanzkunst ungemein viel auswürfen könnte, wenn nur Geschmak und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunst leiteten. Man ist zwar gewohnt, das Tanzen als eine bloße Lustbarkeit anzusehen, die keine größere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergötzlichkeiten, denen Niemand großen Werth beylegt; und ich zweifle nicht, daß es manchem seltsam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er sehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernsthaften Gesichtspunkt betrachten. Da wir aber in diesem ganzen Werke gar alle schönen Künste und selbst die geringern Werke derselben, die man durchgehends nur als Gegenstände des Zeitvertreibes ansieht, in dem vollen Werthe betrachtet haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; so soll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von seiner wichtigen Seite zu betrachten.

Wenn man bedenket, was für eine große Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben, die Gesellschaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie sehr es oft geschieht, daß durch Tänze zwischen Personen, die sich vorher mit gleichgültigen Augen angesehen haben, eine tiefsetzende Zuneigung erwächst, so wird man auch begreifen, daß verschiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgewekt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke können erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln ist, daß durch Mienen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrücken ist, so ist auch nicht abzusehen, warum nicht sollten Tänze verfertigt werden können, die zu Erweckung und Verstärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig seyn sollten.

Wenn wir dieses voraussetzen, so müssen wir es auch für möglich halten,

ten, daß sowohl für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als wirkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten nicht Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Aeltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legte; oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung, Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten, Muth in Gefahren, und dergleichen ausdrücken, und wodurch also die Tänzer sich in dergleichen Empfindungen üben. Wir wollen uns aber hier an diesem bloßen Wink begnügen, und Tänzern von wahrem Genie überlassen, denselben weiter zu verfolgen, und nun von den bekanntesten Arten der Tänze sprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptclassen ein, deren eine die gemeinen oder gesellschaftlichen Tänze (*la belle danse*), die andere die theatralischen Tänze, begreift. Die gemeinen Tänze sind zum gesellschaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müssen sie auch so beschaffen seyn, daß sie von Personen, die kein Hauptgeschäft aus der Tanzkunst machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können schon künstlicher seyn; weil sie nur von Tänzern von Profession, die besonders dazu bestellt sind, aufgeführt werden.

Die gesellschaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Personen gemeinschaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen bestimmten Charakter hat, nach bestimmten Figuren eine bestimmte Anzahl zusammengesetzter Schritte machen, und diese so lange wiederholen, als sie Lust haben. Diese Tänze sind in ihrer Art das, was in der Musik die Lieder, die eben so aus einer kleinen Anzahl Takte und Einschnitte bestehen, die

man so lange wiederholt, als man zu singen Lust hat.

Bald jedes Land hat seine eigene Art des gesellschaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekanntesten in verschiedenen Artikeln angezeigt.*) Ihr allgemeiner Charakter besteht darin, daß sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthsart ausdrücken, die sich durchaus gleich bleibet; so daß dieses Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zweck hat, sich eine Zeitlang in dieser Gemüthslage zu unterhalten. Diese Empfindung ist in einigen hüpfende Freude, wie im schwäbischen Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. s. f. Diese verschiedenen gesellschaftlichen Tänze haben sich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet, und verschiedene sind so durchgehends angenommen worden, daß sie bey allen Gelegenheiten, wo in gesellschaftlichen Zusammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verschiedene englische Tänze. Man scheint aber darin durchgehends übereinzustimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieser Art einzuräumen sey. Es ist auch in der That schwerlich ein anderer Tanz erfunden worden, worin so viel Zierlichkeit, edler Anstand und höchst gefälliges Wesen anzutreffen wäre.

Man könnte zwey Arten solcher Tänze machen. Die erste würde so, wie die gewöhnlichen, für mehrere Personen zugleich eingerichtet seyn, und eine Gemüthslage, sie sey sitzlich oder leidenschaftlich, zum Ausdruck haben, in welcher sich natürlicher Weise eine ganze Gesellschaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher bestimmte Charaktere ausdrücken. Diese müßten ihrer Na-

Ti 5

*) S. Allemande; Menuet; Polonoise u. a. m.

tur nach nur von einzeln Personen getanze werden. Dergleichen Tänze scheinen bey den Griechen gewöhnlich gewesen zu seyn. Man findet sogar, daß sie Charaktere einzelner berühmter Personen, einer Phädra, einer Rhodope, eines Achilles, durch den Tanz geschildert haben. Es läßt sich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Musik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine gesellschaftliche Tanz, der blos eine vorübergehende Gemüthsstimmung schildert, mit dem Lied übereinkommt: so hat ein solcher Solotanz von bestimmtem Charakter einige Ähnlichkeit mit der Ode; und die Musik müßte dazu so eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Symphonie mit Veränderungen gespielt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er schildert, in verschiedenen Schattirungen zu zeigen.

Die theatralischen Tänze werden nur von Tänzern von Profession als ein Schauspiel aufgeführt. Man theilt sie insgemein in vier Classen ab. Die erste oder unterste Classe wird Grotteske genannt; ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Untheuerliches. Diese Tänze stellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebärden, Lustbarkeiten und Untheuer der niedrigsten Classe der Menschen vor. Der gute Geschmack kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch so genau nicht genommen, ob die Cadenzen der Tänzer mit denen, die die Musik macht, so genau übereinstimmen oder nicht. Dieser Tanz erfordert hauptsächlich Stärke.

Die zweyte Classe machen die comischen Tänze aus. Ihr Inhalt ist schon etwas weniger ausgelassen, und sie schildern Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge sind we-

niger ausgelassen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und stark in die Augen fallend. Sie müssen aber immer etwas belustigendes und fröhliches haben. Die Hauptsache ist hier Leichtigkeit, schnelle künstliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Classe begreift die Tänze, die man in der Kunstsprache halbe Charaktere (*demi Caractères*) nennt. Ihr Inhalt ist eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comischen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin schon Personen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwickelt sind. Diese Tänze erfordern schon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geschmack.

Die vierte Classe begreift die Tänze von ernsthaftem hohen Charakter, wie die tragische Schaubühne ihn erfordert. Sie bestehen entweder in Solotänzen, die blos große und ernsthafte Charaktere schildern; oder in ganzen Handlungen von bestimmtem Inhalt. Hier muß schon alles, was die Kunst an Stellung und Bewegung zum Ausdruck grosser Empfindungen darzustellen vermag, zusammen kommen. Von diesem hohen Tanz, der eine bestimmte Handlung vorstellt, haben wir im Artikel Ballet besonders gesprochen.

Jede der vier Gattungen des theatralischen Tanzes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildern sie blos Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwicklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beygehalten werde; im übrigen kann der Balletmeister nach Gutdünken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Personen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannichsaligkeit

zu sehen. Aber die andere Art erfordert in Ansehung der Anordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat, und von Seiten der Tänzer ein gutes pantomimisches Spiel, um die Handlung verständlich zu machen; *) daher diese Tänze besonders pantomimische Tänze genannt werden.

Hohe pantomimische Tänze sind erst seit wenig Jahren von Roberre bey Schauspielen eingeführt worden, nachdem er vorher in seinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen **) die Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeistern sowohl diese Briefe, als die verschiedenen Entwürfe, die dieser geschickte Mann von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balletten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

Die theatralischen Tänze werden, wie ihre Benennung schon anzeigt, nur auf der Schaubühne vorgestellt, und zwar insgemein als Zwischenspiele zwischen den Aufzügen, und dann zuletzt auch zum Beschluß des ganzen Schauspiels. Als Zwischenspiele werden sie ist nur in der Oper durchgehends gebraucht; bey andern Schauspielen aber erscheinen sie gemeinlich nur am Ende, als ein besonderes Nachspiel, das mit dem aufgeführten Schauspiel keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwischen den Aufzügen der Oper vorgestellten Ballette wirkliche Beziehung auf das Schauspiel, und sind in der That nichts anders, als vöblige hors d'oeuvres, die die Eindrücke, welche das Schauspiel gemacht hat, wieder auflösen.

Nach unserm Bedanken wäre es leicht, die Ballette mit dem Schauspiel selbst nicht nur in Verbindung

zu bringen, sondern sie auch dazu anzuwenden, daß sie den Eindruck des Schauspiels unterhielten, oder auch verstärkten. Die Sache hat an sich so wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten, uns hier darüber einzulassen, nachdem wir an einem andern Orte die verschiedenen Mittel dazu bereits vorgeschlagen haben. *)

Tanzkunst.

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeschätzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurückgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt, **) wird leicht begreifen, was diese Form, mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrücken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne. Wir betrachten sie aber nicht in dem zufälligen schlechten Zustand, in dem sie sich gemeinlich auf der Schaubühne zeigt, sondern in der Würde und Höheit, zu der sie erhoben werden könnte. Wir sind gar nicht in Abrede, daß sie fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig, Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es ist eine Schande, sagt ein Meister der Kunst, daß der Tanz sich der Herrschaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und
blos

*) S. Pantomime.

**) Lettres sur la Danse par Mr. Noverre.

*) S. Ballet.

**) S. Reiz; Schönheit; Stellung.

blos

blos mit der Belustigung der Augen zufrieden seyn soll.“*)

Es würde ein eigenes Werk erfordern, etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunst zu dem Werth und der Vollkommenheit, die sie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erhöhen sey. Ein Balletmeister von wahrem Genie, wie *Noverre*, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel gesagt haben, sich hinlänglich überzeugen können, daß sie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beschaffenheit fähig sey; zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdecken, worauf er zu bauen hat, um diese Würde allmählig zu erreichen.

Was wir von dem Einfluß der Musik auf die Erziehung angemerkt haben,**) gilt auch von der Tanzkunst; und diese muß, da sie nicht ohne Musik seyn kann, noch gewisser wirken, als die Musik allein. Ungemein leicht wäre es, die Kräfte der Poesie, Musik und Tanzkunst bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfordert würde, als daß man nach Liedern tanzte. Sollte es blos leere Einbildung seyn, es nicht nur für möglich, sondern sogar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nützlicher Lieder verfertigt, in gute rhythmische Musik gesetzt, und auf jedes einschicklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertigt würde, der nicht blos das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte?

Diese Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunst von allen blos zierlichen, und besonders von den übertrieben künstlichen Stellungen und

Bewegungen erfordern. Denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Man müßte mehr auf Nachdruck, als auf das Künstliche sehen. Es hat damit eben die Beschaffenheit, wie mit der Musik. Wer diese auch nur zur Ausübung so vollständig lernen wollte, daß er die schweresten Sachen spielen, oder singen könnte, müßte den größten Theil seiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andre leichtere Sachen gut singe, oder spiele, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was sonst der künftigen Lebensart halber zu lernen ist, zu versäumen. Eben so müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im Charakter und Ausdruck wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Ansehung des öffentlichen Gebrauchs dieser Kunst getrauen wir uns nicht, die mancherley Anwendungen, die bey verschiedenen Völkern ehemals vom Tanzen bey sehr ernsthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorschlag zu bringen. Unsere Zeiten vertragen das Ceremonienreiche der öffentlichen Feste, das bey einer größern Einfalt des Nationalcharakters von so großer Kraft ist, nicht. Je weiter sich die speculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt sich der Mensch über die Sinnlichkeit. Ob er im Ganzen dabey gewinne, oder verliere, können wir hier nicht untersuchen.

Dennoch bleibet der Tanzkunst gegenwärtig kaum ein anderer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbesserung sie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert.**) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeister mit Recht fordern, daß er in Ansehung des

*) Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'ame, et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. *Noverre lettres sur la danse.*

**) S. Musik.

*) S. Ballet; Tanz.

des Werths und der Würde dessen, was er uns sehen und hören läßt, mit dem dramatischen Dichter um den Vorzug streite.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimischen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder auffämen. Eine tragische, oder komische Handlung, so vollständig, wie der Dichter sie vorstellt, schicket sich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgestellt wird, ist in Ansehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeschränkt, als das poetische Drama; und diese Einschränkung muß der Balletmeister nicht aus den Augen setzen. Wir haben in dem Artikel Ballet sie einigermaßen zu bestimmen versucht.

Daß die Tanzkunst und die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach die beyden ältesten Künste seyen, ist bereits erinnert worden. Wir wissen auch aus verschiedenen Nachrichten, daß bey den Griechen und andern Völkern alter Zeit der Tanz nicht blos zum gesellschaftlichen Ergötzen, sondern bey allen öffentlichen Festen der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um so viel unnötiger, uns hierüber weitläufig einzulassen, da wir die Abhandlung des Cabüsac über die alte und neue Tanzkunst, nachdem sie auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen ist, in den Händen der meisten unsrer Leser zu seyn glauben. Wie weit es die Alten, besonders die Griechen, in dieser Kunst gebracht haben, läßt sich, da ihre Tänze für uns verloren sind, nicht sagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigstens in den spätern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Augustus, und auch schon etwas früher, das Wesentliche der Kunst, nämlich den sittlichen und leidenschaftlichen Ausdruck, gar sehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt sich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit schließen. Ich will nur

eine Anekdote hiebon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimische Tanzen, das er nie gesehen, verachtet, und geglaubt, die Bewunderung, mit der man davon sprach, rühre mehr von der Musik, als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer unter dem Kaiser Nero bat ihn, er möchte ihn nur einmahl sehen. Dieses geschah. Der Tänzer hieß die Musik schweigen, und stellte durch sein stilles Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus vor. Der Philosoph kam für Vergnügen fast außer sich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre, was du vorstellst, ich seh es nicht blos; denn du scheinst mir mit den Händen zu sprechen.“

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunst weiter ausgedehnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt ist. Es läßt sich aus einem Vers in der Ilias, *) und besonders aus einer Anmerkung, die Lucian in seinem Gespräch von der Tanzkunst darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unsrer Fechtkunst übereinkommen, darunter begriffen gewesen; und sowol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man schließen, daß überhaupt das, was wir jetzt das stumme Spiel der Schauspieler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem ist bekannt, daß die Alten gar oft besondere Charaktere berühmter mythologischer Personen, und auch einiger Helden durch Solotänze geschildert haben; von solchen Schilderungen aber wissen unsre heutigen Tänzer wenig. Man findet so gar, daß sie abstracte Begriffe durch Tänze vorgestellt haben, wie z. B. die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Sosstratus,

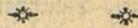
der

*) II. II. vl. 617.

der bey dem König Antiochus in Diensten war, sich geweigert habe, auf Befehl seines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieser des Tänzers Vaterstadt Priene sich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht diesem alten Tänzer keine Schande. „Es steht mir nicht an, sagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verloren hat.“*) Sie haben aber auch solche Tänze gehabt, bey denen es hauptsächlich auf seltsame Sprünge und höchst schwere Gebehrdungen ankommt; denn Crato sagt bey dem Lucian, es sey schändlich einem Menschen zuzusehen, der sich über alle Maaße die Glieder verdrehe.**)

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht; und dieses scheint bey Gelegenheit der Opern geschehen zu seyn.†) In dem letztverwichenen Jahrhundert aber hat man hauptsächlich in Frankreich auf die theatralischen Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erste Directeur de l'Academie de Danse gewesen, für den ersten großen Meister der Kunst aus. Wir haben aber schon anderswo angemerkt, ††) daß die ganze Kunst des theatralischen Tanzes der Neuern, bis auf die izige Zeit, für Personen von Geschmack eben nichts sehr schätzbares gehabt habe. Man hat erst seit wenig Jahren angefangen ihr eine Gestalt zu geben, in welcher sie sich mit Ehren neben den andern schönen Künsten zeigen kann; und dazu hat der berühmte Noverre sowohl durch seine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Bal-

lette nicht wenig beygetragen. Ein Mann von seinem Geschmak und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Hilverding in Wien den ersten Schritt zur wahren Vervollkommnung des theatralischen Tanzes gemacht habe.**) Man kann demnach hoffen, da nun ein so guter Grund zur Verbesserung der theatralischen Tanzkunst gelegt worden, daß sie sich endlich in einer Gestalt zeigen werde, die dem edlen Zweck und der Würde der schönen Künste gemäß sey.



Von der Tanzkunst überhaupt, handeln, theoretisch: Rinaldo Corso (Del Ballo, Dial. Bol. 1557. 8.) — Fabric. Caroso (Il Ballarino . . . Ven. 1582. 4. Enthält Anweisungen zu italienischen, französischen und spanischen Tänzen.) — Jean Tabourot oder Thoinet d'Arbeau (Traité de la Danse, Par. 1589. 4.) — Job. Pasche (Beschreibung wahrer Tanzkunst. . . Erit. 1707. 8.) — John Weaver (Lectures on the art of Dancing with a Treat. on Action and Gesture, Lond. 1721. 4.) — Rameau (Maitre à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différens pas . . . et de conduire les bras . . . Par. 1734. 8. m. K.) — C. Chr. Lang (Anfangsgründe zur Tanzkunst, Erl. 1751. 4.) — Chr.

*) On peut assurer hardiment que nous n'avons connu (jusqu'au tems de Hilverding) que le simple Alphabet de la Danse. — Des Spectateurs froids et tranquilles ont admiré nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifférence qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, artistement crayonnés. S. Festin de Pierre Ballet - Pantomime, composé par Mr. Angiolini et représenté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle ist aus der Vorrede dieses kleinen Werks, die Hrn. Calzabigi zum Verfasser hat, obgleich der Balletmeister Angiolini darin spricht.

*) Sext. Empir. advers. Mathem. L. I.

**) εἰς οὐδεν δειν κατὰ κλίμακον.

†) S. Opera.

††) S. im Artikel Ballet.

Chu. Pauli (Les elemens de la Danse, Leipf. 1756. 8.) — Chevalier de Rondeau (Traité du maintien du corps, et de se présenter avec grace, Par. 1760. 12.) — Noverre (Lettre sur la Danse et sur les Ballets, Stuttg. 1760. 12. Deutsch, Hamb. 1769. 8. Engl. Lond. 1786.) — Giov. Andr. Galini (Critic. Observat. on the Art of Dancing . . . 1762. 8.) — Country Dances made plain and easy. 1764. 12.) — Aug. Otto Reichardt (Ueber den theatralischen Tanz, in der Eteivischen Theaterzeitung.) — Bacquoy Guendon (Methode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la Danse, Amst. 1779. 8.) — Gen. Magri (Trattato teoretico pratico di Ballo . . . Nap. 1779. 4. 2 Th. m. S.) — Ungen. (Bemerk. über Pantomime und Ballet, in den Vaterischen Beyträgen zur schönen und nützlichen Litteratur, Münch. 1779. 8.) — Compan (Diction. de Danse, contenant l'histoire, les regles et les principes de cet art avec des reflex. crit. et des Anecd. curieuses . . . Par. 1787. Ausgeschriebten aus bekannten Büchern.) — Ueber den Tanz, besonders den theatralischen, im 3ten Bde. von J. D. Maucharts Allg. Repertor. für empirische Psychologie, Nürnberg. 1793. 8. — —
Schriften für und wider den Tanz: Jean le Coindre (Apologie de la Danse. Par. 1752. 12.) — Traité contre les Danles . . . Par. 1775. 12.) — Davis (Thoughts on Dancing. 1791. 8.) — —

Von der Geschichte des Tanzes überhaupt: Essai towards the history of Dancing, Lond. 1712. 12. — Dan. le Roy (Ordeelkundige Aanmerkingen over de Dansseren zo der oude als lateren Volkeren, Rotterd. 1722. 8.) — P. Bourdelot (Hist. de la Danse sacrée et profane, ses progrès et ses revolutions depuis son origine jusqu'à présent . . . Par. 1724. 12.) — Louis Cahusac (Traité de la danse, anc. et moderne, Par. 1753. 12. 3 Pfl.

Deutsch, im 1ten Bde. der Samml. vermischter Schriften . . . Berlin 1759. u. f. 8. — —

Von dem Ursprunge des Tanzes: Traité de l'origine de la Danse, in dem Extraordinaire des Mercure galant, vom J. 1680. Bd. 10. S. 191. Bd. 11. S. 3. — —

Von dem Tanze einzelner Völker, als der Griechen und Römer: Ausser den, bey dem Art. Ballet, S. 292 u. f. angeführten Schriftstellern: J. J. Rambach (Von der Orchestik, oder Tanzkunst der Griechen, im 2ten Bde. S. 617. f. Uebers. der Potterschen Archäologie.) — J. A. B. Bergsträsser (Ved. von der Orchestik, oder über den Tanz der Alten, im 3ten Bde. des Schradtschen Magaz. der deutschen Kritik.) — u. a. m. — Der Juden: Ch. G. Zeltner (De choreis veter. Iudaeor. Dissertat. Alt. 1726. 4.) — J. Seb. Renz (De religiosis saltat. veter. Iudaeor. Dissert. Lips. 1738. 4.) — — Der Chinesen: Memoires sur les Danes chinoises, in den Variétés litterair, Bd. 1. S. 472. Bd. 2. S. 309. — — Von religiösen Tänzen: Von den Tänzen beim Dienste der Gottheit, im Schwäbischen Magazin von gelehrten Sachen v. J. 1775. — Christph. Heinrich Brömel (Von den Beständen der ersten Christen, Jena 1701. 4.) — Von dergleichen Tänzen wilder Völker, s. Laffiteau Moeurs des Sauvages, Bd. 1. S. 181. 203. 410. — —

S. übrigens den Artikel Choreographie.

Tanzstük.

(Musik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hierzu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter

ter

ter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritte erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geschichte, daß einige wilde Nationen blos nach solchen lärmenden Trommenschlägen tanzten. Indessen so vollständig der Tanz auch bey einer solchen Vereinigung ungesitteter Nationen seyn mag, so ist doch dieses nur der niedrigste Grad des Vergnügens, den die Tanzkunst gewähren kann. Der Geschmak hat einen Ekel an einem blos einförmigen Schalle, der das Ohr rühret, ohne es zu vergnügen; daher muß der Gesang, oder etwas dem Gesang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinstimmt, noch dazu kommen, und indem das Auge an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findet, zugleich dem Ohre Belustigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten interessant werde.

Der Gesang ist allen Menschen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, so natürlich, und an sich selbst aller Arten von Rhythmus so fähig, daß man Mühe hat, sich eine Nation, oder eine Versammlung von tanzenden Personen vorzustellen, die nicht Tanz und Gesang mit einander vereinigen sollte. Bey allen gesitteten Nationen älterer Zeit hatte der Geschmak diesen Künsten noch die Poesie zugesellet, und man tanzte nach Liedern, die gesungen wurden. Es sey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und schwerern Tanzfiguren, der Beschwerlichkeit des Singens wegen, sich begnügte, die Lieder blos von Instrumenten spielen zu lassen, und es hernach überdrüssig wurde, immer dieselben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle setzte: so ist doch gewiß, daß die mehresten Tanzstücke heutiger Zeit blos Instrumentalstücke

sind, und daß derselbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieselbe innere Einrichtung haben müssen, getanzt wird.

Es bleibt für die mehresten Tonsetzer ein Geheimniß, gute Tanzstücke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisiren. Die mehresten Tanzstücke enthalten gleich in den ersten zwey oder vier Taktten alle rhythmische Schläge, die durchs ganze Stück vom Anfang bis zum Ende wiederholet werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Gesang zusammengesetzt werden, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdem ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen Werth und seinen Ausdruck hat. Ein solches Tonstück ist in der Instrumentalmusik, was ein Lied in der Vocalmusik ist. Es gefällt allen Menschen, und je mehr, je länger es wiederholet wird. Die Kraft des Gesanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung stärker. Ein Tanzstück von acht Taktten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal wenn die Bewegung allmählig geschwinder wird, auf den Tänzer so unwiderstehlich wirken, bis er kraft- und athemlos zu Boden sinkt. *)

Nationaltanzstücke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweresten nachzumachen. Sie haben so viel eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlusssätzen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik abweichendes, daß man selbst von der Nation seyn, oder

*) S. Rhythmus.

sich ganz in ihren Geschmack versetzen, und den feinigsten verläugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation schildert sich, wie in den Tänzen, so auch in den Tanzstücken. Es wäre für einen philosophischen Tonsetzer eine wichtige Sammlung, Tanzstücke von allen Nationen zu haben, ihre verschiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation oft in einerley Ausdruck, ihren verschiedenen Geschmack und verschiedene Wirkung, die sie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch sowol seine Kenntnisse zu erweitern, als auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation selbst zu ziehen. Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsetzer alle fremde und unbekannte Tanzstücke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druck allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonsetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als Sei Sonate in dem allerneuesten Geschmack.

Unter den europäischen Nationen hat die französische die mehresten Gattungen von Tanzstücken geliefert. Einige davon sind sehr allgemein geworden, vornemlich die Menuet; andere sind weniger allgemein, und viele blos theatralisch. Unter diesen giebt es Tanzmelodien, die große Mannichfaltigkeit erfordern, wie die Chaconne und die Passecaïlle. Diese Mannichfaltigkeit ist eine reiche Quelle von mancherley Gemälden, die der Tänzer vorstellen, und womit er eine Mannichfaltigkeit von Empfindungen ausdrücken kann. Eine solche Tanzmelodie muß, wenn sie vollkommen seyn soll, einigermaßen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzstück ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre

Vierter Theil.

Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Takts festsetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsetzer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren fast blos aus Tanzstücken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Uebung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannichfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzstück eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks, übten die Spieler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdrucksvollen und mannichfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzstücke zu sehr vernachlässiget. Wie wenige sind im Stande, z. E. eine gute französische Loure zu setzen, oder gut vorzutragen? Dieser Vernachlässigung ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstücke sich alle so ähnlich sehen, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind, daß außer den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzstücken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdrucksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten, und an dessen Statt eine manierliche, gezierte, ohne Kraft und Nachdruck tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzstücke zu pantomimischen Tänzen sind von einer ganz besondern Gattung, und machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer seinen Gang und seine Gebärden einrichtet; daher sie nicht so regelmäßig, als die an-

ff

derre

den Tanzmelodien seyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters, noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte, und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über diese Gattung wenig nachgedacht: aber sie erfordert große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruck der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tonsetzer muß dazu eine große Geschicklichkeit besitzen, jede Gemüthsbewegung auszudrücken. Denn alles, was der Tänzer ausdrückt, muß schon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

Täuschung.

(Schöne Künste.)

Die Täuschung ist ein Irrthum, indem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemälde verweilen, daß es blos die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben: so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, daß wir dabey vergessen, daß das, was wir sehen, blos Nachahmung ist, und die Schauspieler wirklich für die Personen halten, die sie vorstellen.

Man sieht sogleich, daß die gute Wirkung vieler Werke des Geschmacks von der Täuschung herkommt, die sie in uns bewirkt. In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, sie seyen aus der körperlichen oder sittlichen Welt genommen, kommt die Hauptsache auf die Täuschung an. Weiß der Künstler sie zu bewirken, so ist er ziemlich Meister über die Gemüther der Menschen; er kann sie mit Lust oder Verdruß, mit Frölichkeit oder Schrecken erfüllen. Es ist demnach ein sehr werthvoller Punkt

in der Theorie der Künste, daß die Ursachen der Täuschung untersucht, und die Mittel, wodurch sie erhalten wird, angezeigt werden.

Die gänzliche völlige Täuschung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenspiel von Don Gaisoros und der schönen Melisandra, die Marionetten für die wirklichen Personen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Ähnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unsre Phantasien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beschaffenheit der Träume, uns einiges Licht über die wahren Ursachen der Täuschung geben.

Die Ursachen der Täuschung in den Träumen sind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen sinnlichen Empfindungen, die in uns Vorstellungen von den äußerlichen persönlichen Umständen, in denen wir uns befinden, erweken. Wenn wir uns blos innerer Vorstellungen bewußt sind, denen nichts beygemischt ist, das sich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unsern äußerlichen persönlichen Umständen gehört, bezieht: so kann es nicht anders seyn, als daß wir die Vorstellungen der Einbildungskraft für wirkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorstellungen ist, das uns des Gegentheils versicherte. Wir müssen nothwendig uns einbilden, wir seyen an dem Orte, in den uns die Phantasie versetzt hat, wenn wir von dem wirklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Personen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen seyen, wenn unser Auge alsdann nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte.*) Wenn also

*) Was dieses etwas weiter ausgeführt
30

gar alles Gefühl unsers äußerlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasie klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl bloß schwach, und weniger lebhaft als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenständen der Phantasie so stark gerührt werden, als von wirklichen Eindrücken der Sinnen.

Wenn also Dichter und Schauspieler durch das Drama so viel bey uns wirken können, daß die Vorstellungen und Empfindungen von unserm äußerlichem Zustande, die wir während dem Schauspiel haben, schwächer werden, als die, welche die Scene selbst giebt: so haben sie die Täuschung hinlänglich erreicht. Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht bloß von der Beschaffenheit der Werke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt. Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrücken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schwerlich zu täuschen. Der Künstler muß also Menschen von Empfindsamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft voraussetzen. Hat er solche, so liegt ihm ob, sein Werk so darzustellen, daß es hinlängliche Täuschung bewirkt.

Hiebey kommt es überhaupt auf eine gänzliche Festlung der Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Kunst an. Denn es ist bekannt, daß das Anstrengen der Aufmerksamkeit auf einen Theil unsrer Vorstellungen, die andern, wenn sie gleich durch die Sinnen erweckt werden, so sehr

zu sehen wünschet, wird auf die Zergliederung der Beemunst verwiesen, die ich in den Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres im J. 1758. gegeben habe.

schwächt, daß man sie oft nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauspiel verleitet werden, die Aufmerksamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, so vergessen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andere Umstände unsrer wirklichen äußerlichen Lage, und bilden uns, so gut als im Traum, ein, wir seyen an dem Orte, den die Scene vorstellt, und sehen die vorgestellte Handlung, nicht in der Nachahmung, sondern in der Natur selbst. Und eben so geht es mit jeder Täuschung zu.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerksamkeit, so wie die Täuschung es erfordert, gefesselt wird, sind vielerley, und liegen sowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der ästhetischen Kraft, zu einem gewissen Grad erhoben, kann die Wirkung thun: und wir haben in den meisten Artikeln dieses Werks, darin wir die verschiedenen Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst besonders betrachtet haben, das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der sichtbaren Natur genommen ist, beruhet die Täuschung größtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemälden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perspektiv die Täuschung hervorbringen.

Hingegen wird sie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit plötzlich ausgelöscht. Jede wirkliche Unrichtigkeit, alles Widersprechende, Unwahrscheinliche, Gefünstelte, läßt uns sogleich bemerken, daß wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. So bald wir durch irgend einen Umstand die Hand des Künstlers erblicken, wird die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand, den wir allein bemerken sollten, abgezogen. So gar Schönheit und

Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn. Ein Colorit, das schöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer ist, als man sie in der Natur antrifft, sind der Täuschung schädlich. Das Verschönern der Natur, wovon man dem Künstler so viel vorschwaßt, kann also gefährlich werden: da hingegen gar oft überlegte Nachlässigkeiten selbst sehr viel zur Täuschung beitragen.

Dieses siehet man am deutlichsten in den Vorstellungen der Schauspiele. Die Schauspieler, die so sehr pünktlich sind, Gang, Stellung und Gebärden nach den Regeln der schönen Tanzkunst einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genauesten Regeln des Wohlklanges aussprechen, und vergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuschen, weil sie nicht in der schicklichen Nachlässigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuschung nicht der höchste Grad der Vollkommenheit, sondern der höchste Grad der Natur und die höchste Leichtigkeit erfordert.



Von der Täuschung überhaupt handelt: J. C. König (Im 17ten Abschn. S. 277. f. Philos. der schönen Künste. Der Verf. glaubt, daß eigentlich nur strenge idealische Wahrheit, oder getreue Nachahmung täuschen könne, und theilt die Täuschung in Natur- und Kunsttäuschung ein). — Ein (unvollendeter) Aufsatz im 39ten Bde. S. 1. u. f. der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften (vorzüglich in Rücksicht auf das Drama.) — Von der Täuschung in den bildenden Künsten überhaupt: Fr. Ruspoli (In einer s. Orazione: in Lode delle belli Arti Orazione, e Componimenti poetici . . . Roma 1777. 4.) — Ueber die mahlersche Täuschung ein Aufsatz in dem 21. Hefte S. 138. der Meusel'schen Miscellaneen. —

Temperatur.

(Musik.)

Das Wort bedeutet überhaupt eine wol überlegte kleine Abweichung von der höchsten Reinigkeit eines Intervalles, um es dadurch in Verbindung mit andern desto brauchbarer zu machen; *) besonders aber drückt man dadurch die Einrichtung des ganzen Tonsystems aus, nach welcher einigen Tönen etwas von der genauen Reinigkeit, die sie in Absicht auf gewisse Tonarten haben sollten, benommen wird, damit sie auch in andern Tonarten können gebraucht werden. Wir haben in dem Artikel System gezeigt, wie sowol das alte, als das neuere reine diatonische System beschaffen seyn müsse. Setzt man nun, daß jede Octave dieses Systems, C, D, E, F, G, A, B, H, c, so gestimmt sey, wie die dort angezeigten Verhältnisse es erfordern, und daß man sich mit diesen Tönen, deren jeder, nur B und H ausgenommen, zur Tonica kann gemacht werden, begnüge, so hat man keine Temperatur nöthig. Jeder zur Tonica angenommene Ton hat zwar andere Intervalle, als die andern, aber sie sind so beschaffen, daß man mannichfaltige und schöne Melodien zu mehreren Stimmen damit setzen kann.

So bediente man sich in der That des diatonischen Systems bis in das vorige Jahrhundert: damals aber fieng man an, eine größere Mannichfaltigkeit von Tönen und Modulationen zu suchen. Man war nicht mehr zufrieden, bloß aus sechs Haupttönen, und zwar aus jedem entweder nur in der großen oder in der kleinen Tonart zu spielen. Die schon vorher eingeführten halben Töne Cis, Dis, Fis und Gis, wurden allmählig dazu gebraucht, daß man aus einem Grundtone, der in dem ehemaligen

Syst. in

*) S. Stimmung.

System nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen spielte. Endlich fiel man auch darauf, die neuen halben Töne selbst zu Haupttönen zu machen, und das ganze System so einzurichten, daß jede der zwölf Saiten der Octave, sowohl in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieses war nun mit zwölf Saiten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig festgesetzt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es ist keine Stimmung von zwölf Saiten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die so wäre, daß jede dieser Saiten ihre reine diatonische Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch sah man, daß diese Forderungen beynähe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatonischen Reinigkeit etwas wenigstens wollte fehlen lassen. Dieses veranlassete also die Tonsetzer eine Temperatur zu suchen, die das Spielen aus zwölf Haupttönen, sowol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es sind nun sehr vielerley solche Temperaturen vorgeschlagen worden. Wir halten es aber für überflüssig sie hier anzuzeigen. Gar viel Tonsetzer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Und da sie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung stehet: so wollen wir ihre Beschaffenheit hier beschreiben. Vorher aber müssen wir die allgemeinen Grundsätze, wonach jede Temperatur sich richten muß, anzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Forderung, daß jeder der zwölf Töne des Systems als eine Tonica sowohl in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht werden, ohne daß die Anzahl der Saiten vermehrt werde. Dieser Forderung zufolge muß jeder der zwölf

Töne seine Octave, seine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben, weil dieses die wesentlichen Intervalle sind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich sey, jedem Töne diese nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich, daß man gezwungen sey, einige Intervalle etwas höher, andre etwas tiefer zu lassen, als sie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieses Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht so weit gehen, daß die Dreiklänge dadurch ihre consonirende Natur verlieren.

Hier kommt es also zuerst auf die Frage an, um wie viel eine Consonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfordert, genommen werden, ohne ihre consonirende Natur zu verlieren? Alle Tonsetzer stimmen darin überein, daß die Octave völlig rein seyn müsse, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehn.

Dieses sind nun die Grundsätze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen ist. Nun wollen wir die gleichschwebende Temperatur näher betrachten. Sie besteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, so daß zwischen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. s. f. bis H-c, die Stufen völlig gleich seyen. Hierzu nun würde erfordert, daß die Längen der Saiten, in Zahlen ausgedrückt, eine Reihe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Nichtin wären zwischen zwey Zahlen, die sich gegen einander verhielten, wie 2 zu 1, eiff mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen. Dieses ist nun weder durch Rechnen, noch durch geometrische Constructionen möglich. Doch kann man auf

heyderley Art die Längen der eilf Mit-
telfayten so bestimmen, daß sie von
der strengsten Genauigkeit wenig ab-
weichen. Da nun die Octave aus
fünf ganzen Tönen von dem Verhält-
niß $\frac{3}{2}$ und zwey halben Tönen von
dem Verhältniß $\frac{4}{3}$ besteht, *) wel-
che zusammen auch einen ganzen Ton,
von beynabe $\frac{2}{3}$ ausmachen, so giebt
die gleichschwebende Temperatur für
die Octave zwölf halbe Töne, davon
zwey ziemlich genau einen ganzen dia-
tonischen Ton von $\frac{2}{3}$ ausmachen.

Ferner hat jede Sante dieser Tem-
peratur ihre Quinte und Quarte, die
fast unmerklich von der völligen Rei-
nigkeit dieser Intervalle abweichen.
Denn die Quinten schweben nur etwa
um den zwölften Theil eines großen
Comma unter sich, folglich die Quar-
ten so viel über sich, welches kaum
zu merken ist; die Terzen aber wei-
chen ohngefehr um $\frac{1}{4}$ eines Comma
von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch diese Temperatur
alle Consonanzen beynabe ihre völlige
Reinigkeit behalten, so scheint sie al-
lerdings vor allen andern den Vorzug
zu verdienen. Es läßt sich auch er-
weisen, daß keine Temperatur mög-
lich sey, durch welche gar alle Conso-
nanzen ihrer Reinigkeit so nahe kom-
men, als durch diese. Daher ist es
ohne Zweifel gekommen, daß sie so
viel Beyfall gefunden hat.

Untersuchet man aber die Sache
etwas genauer, so findet man, daß
diese Vortheile der gleichschwebenden
Temperatur nur ein falscher Schein
sind. Erkllich ist es schlechterdings
unmöglich, Claviere und Orgeln nach
dieser Temperatur zu stimmen, wenn
nicht jeder Ton in der Octave nach
seinem sehr richtig getheilten Mo-
nochord besonders gestimmt wird.
Denn wer kann sich rühmen, nur
eine Quinte nach dem Gehör so zu
stimmen, daß sie gerade um die Klei-
nigkeit, die die gleichschwebende Tem-

*) S. Captem.

peratur erfordert, abwärts schwebet?
Was auch die geübtesten Stimmer
hierüber versichern mögen, so begreift
jeder unpartheyische Beurtheiler,
daß die Sache nicht möglich sey.
Wollte man also diese Temperatur
annehmen, so müßte bey jedem Cla-
vier auch ein richtig getheiltes Mo-
nochord befindlich seyn, nach wel-
chem man, so oft es nöthig ist, stim-
men könnte.

Wollte man sich aber auch dieses
gefallen lassen, so sind noch wichti-
gere Gründe vorhanden, diese Tem-
peratur zu verwerfen. Es ist offen-
bar, daß dadurch die Tonarten der
Musik nur aus zwey heruntergesetzt
würden, die harte und weiche; alle
Durttöne wären transponirte Töne
des Cdur, und alle Molltöne trans-
ponirte Töne des Cmoll. Deswegen
fielen durch diese Temperatur gleich
alle Vortheile, die man aus der Man-
nigfaltigkeit der Tonarten zieht, völ-
lig weg. Diese sind aber zu schätzbar,
als daß Tonsetzer von Gefühl sich der-
selben begeben könnten. *)

Endlich ist auch noch der Umstand
zu bemerken, daß in verschiedenen
Fällen aus dem reinsten Gesange,
den zwey Singestimmen gegen einan-
der führen, Terzen entstehen, die doch
merklich höher sind, als die, welche
die gleichschwebende Temperatur an-
giebt, wie Herr Kirnberger deutlich
bewiesen hat. **) In diesen Fällen
würden also die nach der gleichschwe-
benden Temperatur gestimmten In-
strumente, gegen die Singestimmen
und Violine schlecht harmoniren.

Dieses sind die Gründe, die uns
bewegen, die gleichschwebende Tem-
peratur, ihrer scheinbaren Vollkom-
menheit ungeachtet, zu verwerfen,
und ihr die Kirnbergerische vorzuzie-
hen. Die Stimmung dieser Tempe-
ratur,

*) S. Tonarten und Ton.

**) S. dessen Kunst des reinen Satzes
S. 11. 12.

ratur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, ist bereits beschrieben worden. *) Es bleibt also hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienst derselben besteht darin, daß sie nicht willkürlich, wie so viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, sondern solche, die ein vielstimmiger Gesang natürlicher Weise hervorbringt.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Instrumente ohne alle Temperatur, jede für sich nach den reinsten Intervallen fortschreiten, bey ihrer Vereinigung wirklich Harmonien, oder Accorde entstehen; die in verschiedenen Tönen verschiedentlich temperirt sind. Durch einerley Fortschreitung zweyer Stimmen entstehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhte große Terzen, und so auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieses ist so fühlbar, daß geübte Spieler aus diesen so entstandenen Accorden den Ton erkennen, aus welchem ein Stück gesetzt ist, die Instrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich gestimmt seyn. Deutliche Beispiele von der Verschiedenheit der Terzen, die auf solche Weise entstehen, hat Herr Kirnberger in seinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reinsten Gesange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn sie auch möglich wäre,) die beste, die jedem Tone seine reine große Terz in dem Verhältniß $\frac{4}{3}$, und seine reine kleine Terz in dem Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gäbe; weil in einigen Tönen solche Terzen wirklich nicht statt haben, sondern bey dem reinsten und natürlichsten Gesange zweyer Stimmen gegen einan-

*) S. Stimmung.

der, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptsache bey Erfindung einer wahren, in der Natur begründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone solche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung ihm natürlich sind. Daß dieses durch die Kirnbergerische Temperatur wirklich geschehe, wird jeder, der im Stand ist, Harmonien zu fühlen, von selbst bemerken. Dieses ist der Grund, warum wir sie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist, *) so bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen Accorde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die Instrumente im Chor- oder Camerton, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich. Die sogenannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinsten; und von den andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruck am besten schicket. **) Wer nicht einseheth, wie wichtig in gewissen Fällen diese Wahl des Tones sey, der versuche den vortreflichen Chor aus der Graunischen Oper Iphigenia, Mora, mora Ifigenia etc. in C dur, oder F dur zu versetzen, und gebe bey der Aufführung desselben Acht, wie sehr er seine Kraft in diesen Tönen verlieren wird.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verschiedene Tonleitern, deren jede sich vorzüglich zu gewissen Charakteren des Ausdrucks schicket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowohl das Dis als Cis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben,

St 4

*) S. Stimmung.

**) S. Ton.

ben,

ben, die wir an seinem Orte beschrie-
ben haben.*) Wer also wissen will,
wie dieses alte System klinget, kann
es auf einer Orgel, die nach unsrer
Temperatur gestimmt ist, im Spielen
aus Dis und Gis dur erfahren.

Uebrigens haben wir bereits an-
derswo angemerkt, daß in dieser
Temperatur nur drey temperirte
Quinten vorkommen,**) so daß die
Abweichungen bloß auf solche Inter-
valle kommen, die sie vertragen, oder
gar erfordern. Es ist demnach zu
wünschen, daß diese Temperatur
durchgehends eingeführt werde.



Von der Temperatur handeln, unter
mehrern: Mich. Prætorius (Im 1ten
Thle. s. Synt. Music. S. 150. das in so
fern dieser gehört, als unter des Verf. Nah-
men eine eigene Temperatur bekannt ist.)—
J. Phil. Bendeler (Sein Aerarium
melopoetic. Nürnberg. 1688. f. lehrt, wie
die schlechten musikalischen Intervallen
können verändert werden.)—Andr.
Werckmeister (Musikalische Tempera-
tur . . . Frankfurt. und Leipzig. 1691. 4.)—
Job. Arn. Fokkerod (Von seinem Musi-
kalischem Unterricht, Nürnberg. 1698, 1718. 4.
3t. Th. handelt der 2te Th. von der Tempera-
tur.)—Christn. Lugenius (Demonstra-
tio Temperamenti in Tono vocis adhi-
bendi, im 1ten Buche s. Cosmoch. f. de
terris coelest. . . Hag. Com. 1698. 4.)—
L. G. (Temperamentum musicum
universale. S. Acta Erud. ad An.
1717. Suppl. S. 114.)—Christph.
Albr. Sinn (Die aus mathematischen
Gründen richtig gestellte musikalische Tem-
peratura practica, d. i. Grundrichtige
Vergleichung der zwölf Semitoniorum
in der Octave, wie dieselben nach Anwei-
sung der Arithmetik und Geometrie, ad
Praxin, scheinlich in die Draelwerke
bringen gebracht werden . . . Werniger.
1717. 4. Die Vorrede ist von E. Calvdy
und enthält so genannte Arcana musi-

*) S. System IV. Th. S. 484 f.

**) S. Quinte.

ca.)—G. S. Bänder (Seine Tem-
peratur findet sich in Matthesons Music.
Critic. Th. 1. S. 52.)—J. G. Wecken-
heuser (Die sogenannte allekneueste mu-
sikalische Temperatur, oder die von dem
Herrn Kapellmeister Dümser und Matthes-
son Communicirte 12 Rationalgleichheit
Toni minores oder Semitonia . . . Quebl.
1727. 4.)—Gerh. Hofmann (Er soll,
dem Gerberschen histor. biogr. Lexico S.
654. zu Folge, „die ganze Temperatur
des, vom Commate Pythagorico ent-
stehenden Fehlers in der Musik, so be-
quem eingerichtet haben, daß das ganze
Schema calculi nicht mehr als einen Vo-
gen einnimmt;“ aber ob und wenn und wo
dieser Vogen gedruckt worden, weiß ich
nicht?)—Christph. Gottl. Schrö-
ter (In s. Sendschreiben an . . . Vor. Miß-
ler . . . Nordh. 1738. 8. und im 2ten
Bd. Th. 3. S. 464. der Mißlerschen Bi-
bliothek wird von der Temperatur gehan-
delt, und ebend. S. 580. ein „vollständiger
Plan der Pythagorischen gleichschwe-
benden Temperatur, welche durch die Ver-
hältnisse der größern Quinte $\frac{3}{2}$ und der
größern Quarte $\frac{4}{3}$ entdeckt ist,“ mitge-
theilt. Auch finden sich bey Ebendesselben
Verf. „Lezte Beschäftigung mit musika-
lischen Dingen . . . Nordh. 1782. 8. sechs
Temperaturplane, so wie Nachrichten we-
gen seiner Streitigkeiten über die Tempe-
ratur.)—Montvallon (In den Mem.
de l'Acad. des Scienc. de Paris v. J.
1742. findet sich, S. 117. u. f. Nachr. von
s. Nouv. Systeme de Musique sur les
intervalles des Tons et sur la pro-
portion des accords où l'on examine
les syst. proposés par divers Auteurs,
welches nichts, als eine neue Tempera-
tur ist.)—H. Andr. Sorge (Ges-
präch . . . von der Prætorianischen,
Prinzlichen, Werkmeisterschen, Metzhärd-
schen und Silbermannischen Temperatur,
wie auch von dem neuen System des H.
C. Telemanns . . . Lohensf. 1748. 8.
Ebend. Gründliche Untersuchung, ob die
im 2ten Th. der Mißlerschen Bibl. S. 457
und 580 befindliche Schröterische Clavier-
temperatur für gleichschwebend passiren
könne?

könne?

könne? 1754. 8. die in den kritischen Briefen über die Tonkunst geprüft worden ist.) — **Joh. Phil. Kirnberger** (Construktion der gleichschwebenden Temperatur, Berl. 1760. 4.) — **Joh. Dan. Berlin** (Anleitung zur Tonometrie, oder, wie man durch Hilfe der logarithmischen Rechnung, nach der Geometrischen Progressionsrechnung, die so genannte gleichschwebende musikalische Temperatur leicht und bald ausrechnen kann . . . Kopenhagen und Leipzig 1767. 8.) — **Dan. P. Strähle** (In dem 5ten Bde. der Abhandl. der K. Schwedischen Akademie der Wissensch. soll sich von ihm „ein Versuch, eine gleichschwebende Temperatur mechanisch zu entwerfen“ finden.) — **Joh. Heinr. Lambert** (In den Mem. nouv. de l'Acad. de Berlin v. J. 1776. finden sich von ihm Gedanken über die musikalische Temperatur, vorgelesen im J. 1774. und diese deutsch im 5ten Bde. S. 417. von Marpurgs histor. krit. Veytrdgen.) — **G. F. Tempelhof** (Ged. über die Temperatur des Hen. Kirnbergers . . . Berl. 1775. 8.) — **Friedr. Wilh. Marpurg** (Versuch über die musikalische Temperatur . . . Berl. 1776. 8. mit 4 Kpft.) — Der Inhalt des Werkes, das, außer einem Anhang über den Rameau und Kirnbergerschen Grundbaß, in 25 Abschn. abgetheilt ist, findet sich in N. Forkels Litterat. der Mus. S. auch das 1te bis 19te Kap. s. Anfangsgr. der theoret. Musik, Leipz. 1787. 4. — **Moses Mendelssohn** (Versuch einer vollkommenen gleichschwebenden Temperatur durch die Construktion zu finden, im 5ten Bde. S. 95. von Marpurgs histor. krit. Veytrdgen.) — **Ungen.** (Versuch in Temperaturtabellen; Gebrauch der Temperaturtabellen; über die geometr. Verhältnisse der 24 musikal. Intervallen; Anleit. zu einer Methode, s. Differenzen der diaton. chromatisch- und enharmonischen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entstehenden Hilfsintervallen der ungleich schwebenden Temperatur, ohne Cirkel und Maasstab auf dem Clavier zu finden, im 5ten Bde.

S. 451 — 527. von Marpurgs histor. krit. Veytr.) — **Will. Jones** (handelt in s. Physiological Disquisitions . . . Lond. 1781. 4. von der Philosophy of musical Sounds, und darin von der Temperatur, u. d. m.) — **Tiberio Cavallo** (In den Philos. Transact. for the Year 1788. findet sich Bd. 78. ein Auff. von ihm, Ueber die Temperatur musikalischer Instrumente, auf welchen man die Ebne nicht nach Gefallen ändern kann, als Claviere, Orgeln, u. d. m.) — S. übrigens die Art. Intervalle, Klang (S. 38.) Monochord, Stimmung, Ton u. d. m. — so wie das 5te Kapitel, S. 291 u. f. in N. Jac Adlung's Anleit. zur musikal. Gelahrtheit . . . Dresden und Leipz. 1783. 8. — —

Tenor.

(Musik.)

Mit diesem Namen bezeichnet man eins der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle,* die sich durch ihren besondern Umfang von einander unterscheiden. Der Tenor ist die zweyte von unten, und folget zunächst auf den Baß: sein gewöhnlicher Umfang ist von e bis ḡ, höchstens bis ā.**)



Diese Stimme ist dem männlichen Geschlechte von reiferem Alter eigen, doch in Deutschland weit seltener, als der Baß; denn von zehen erwachsenen Mannspersonen werden immer neun und mehr Baßstimmen haben,

Kf 5 gegen

*) S. Stimme.

**) Es ist nämlich hier nicht von außerordentlichen Stimmen der Solodiviser, sondern von dem gewöhnlichen Umfange die Rede, den der Tonsetzer vor Augen haben muß, wenn er für Ebde sezet.

gegen seine, die den Tenor singt. Eine helle und schöne Tenorstimme ist deswegen etwas selten; sie wird aber nicht bloß der Seltenheit, sondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeschätzt.

T e r e n z.

Der bekannte römische Comödienschreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Sklave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung freygesprachen hat. Er war noch in der Kindheit, da Plautus starb; und schon in seinem achtzehnten Jahr soll die Andria, sein erstes Stück, gespielt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiel Andria den Nebilen überreichte, sagte ihm der Medicus Cerius, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stück ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so wurde ihm neben dem Tisch eine Bank hingesezt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das ganze Stück nach aufgehobener Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lilius und Scipio, zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verrfertigung seiner Stücke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sich zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den Adelphis die Beschuldigung sehr schwach von sich ab. Einige haben geglaubt, daß die Freunde, von denen der Dichter an angezeigten Orte spricht, nicht Scipio und Lilius seyn können, weil sie damals noch zu jung gewesen, son-

dern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht leugnet, Q. Fabius Labeo und Mar. Popilius, beyde consularische Männer und Dichter seyen; oder sie meinen, Sulpitius Gallus, ein gelehrter Mann, der diese Schauspiele zuerst in den consularischen Spielen eingeführt, habe unserm Dichter geholfen.

Nachdem er die sechs Stücke, die wir noch haben, fertig gemacht hatte, reiste er noch vor seinem 35 Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurückreise verunglückt. Er soll in Griechenland 108 Comödien des Menander übersezt haben; sie sind, so wie die Originale, verloren. Man wollte ehemals wissen, daß von seinen sechs Comödien der Phormio und die Hecyra aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römischen Ritter verheirathet worden.

Cäsar scheint den Terenz gegen sein Urbild, den Menander, schwach gefunden zu haben, wenn folgendes Sinngebidt, wie man sagt, wirklich von diesem Dictator ist.

Tu quoque, tu in summis, o dimidiata Menander,
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut haec aequo virtus poleret honore.
Cum Graecis, neque in hac despectus parte jaceres.
Unum hoc maceror et doleo, tibi deesse, Terenti.

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag, so scheint das Urtheil, das darin von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So vortreflich seine Comödien sind,

so fehlt es ihnen an dem comischen Salz, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleicht.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus seine; er besitzt sich beständig, läßt sich keinen Augenblick vom poetischen Feuer oder von Lähne überraschen, weder etwas unbedachtfames zu sagen, noch gegen den reinsten Geschmack anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredet, als gethan, welches bey Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblick auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deswegen dem Tragischen nicht, und wo er comisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchstvernünftiger Dichter; sein ist die comische Anständigkeit in den Reden und Handlungen, so wie der comische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere; und Donat merkt wol an, daß es ihm sogar gelangen, das Schwereste mit Anstand zu thun: Courtisänen, die nicht anstößig sind, einzuführen, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere.*)

*) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlamm zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle:

Et cum egomet nunc mecum in animo vitam tuam considero
Atque voltum omnium, volgus qui ab sese segregant:

Et vos esse istius modi et nos non esse, haud mirabile est.

Nam vobis expedit esse bonos: nos quibuscum res est non sinunt;

Quippe forma impulsu nostram amatores colunt,

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumenos, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5te Scene des IV Aufzuges, sind große Meisterstücke.

In Sittensprüchen ist er sehr glücklich, und zeigt sich als einen großen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, sondern solche, die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Namen mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben.*) wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalanterie vorzieht.

Man kann überhaupt sagen, Terenz sey der comische Dichter aller Menschen von seiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Comödien an.

Die

Ubi haec imminuta est, illi suum
animum alio conferunt.

Nisi si prospectum est interea aliquid,
deserrae vivimus.

Vobis cum uno semel ubi aetatem
agere decretum est viro,

Cujus mos maxime est consimilis
vostro, hi se ad vos applicant;

Hoc beneficio utrique ab utrisque
vero devincimini:

Ut nunquam ulla amoris vestro
incidere possit calamitas.

Heautontim. Act. II. sc. 3.

*) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'esclave africain; écoutez Phédria dans l'Eunuque, et vous serez à jamais dégoûté de tous ces galantries misérables et froides qui défigurent la plupart de nos pièces. Gaz. litt. OZ, 1765. p. 257.

Die bekannnten 6 Lustspiele des Terenz sind, nach einigen ganz frühen, ohne Jahrzahl erschienenen Ausgaben, Mayland 1479. Rom 1472. f. ohne Abtheilung in ihre Sylbenmaße, so wie noch öfter auf eben diese Art, und abgetheilt in die Sylbenmaße, Ven. 1487. f. Arg. 1496. f. 1503. f. mit dem Commentar des Donatus; ebend. 1506. 4. mit Holzschnitten, und den Commentaren des Pet. Marius und Paulus Maleolus; Ven. 1517. 8. Par. 1529. f. 1536. 4. mit dem Comment. des Donatus; ebend. 1552. f. mit Schellen und Anmerkungen von mehreren; Ex ed. Ant. Goveani, Lov. 1552. 4. Par. 1558. 4. Ex ed. M. Ant. Mureti, Venet. 1555. 8. 1558. 8. Antv. 1573. Franeg. 1597. 8. Ex ed. Pet. Antesignani, Lugd. Bat. 1560. 8. Gab. Kaerni, Flor. 1565. 8. Heidelb. 1587. 8. 1607. 8. Fried. Lindenborgii, Par. 1602. 4. Freft. 1623. 4. Dan. Heinsii, Amstel. 1618. 12. mit f. ad Horatii, De Plauto et Terentio judicium, Dissertat. Ex ed. I. P. Parei, Nap. Nemer. (Speyer) 1619. 4. Mart. Heyneccii, Lips. 1592. 8. Iac. Kockerti, Lub. 1651. 8. Henr. Boecleri, Arg. 1657. 8. Th. Farnabii, Lond. 1651. 12. Amstel. 1669. 12. Corn. Schrevelii, Lugd. Bat. 1644. 8. Nic. Canni, ad usum Delph. Par. 1675. 4. C. not. varior. Amstel. 1686. 8. Joach. Leng. Cantabr. 1701. 4. Fre. Harii, Lond. 1714. 4. Mart. Hugonii, Amstel. 1710. 8. Rich. Bentleii, Cantabr. 1726. 4. Amstel. 1727. 4. Lips. 1791. 8. Arn. Henr. Westerhovii, Hag. C. 1726. 4. 2 Vd. 1732. 8. 2 Vd. Urbini, 1736. f. Lat. und Ital. Ferner, Rom 1767. fol. 2 Vde. mit Kupf. (Der Text vorzüglich nach der Ausgabe des Heinsius; die dazue befindlichen Kupfer, welche aus den Parven der Personen bestehen, nach einer in Vatikan befindlichen Handschrift.) Lips. 1785. 8. Ex rec. Gudm. Magnaei Hafn. 1781. 8. 2 Vde. und, ausser diesem noch unzählig oft gedruckt. —

Uebersetzt, in das Italienische, von einem Ungenannten, Ven. 1533. 8. Von Gio. Fabriti, Ven. 1548. 4. Von Erskof. Rosario, Rom. 1612. 12. Von Luisa Bergalli, Ven. 1733. 8. Von Nic. Fortiguerra, mit dem Text, Urbino 1736. f. Lips. 1772. 8. Von Ant. Gaglardi, Leipz. 1692. 12. (Nur die Andria, die Brüder, und Phormio.) Von Franc. Dellaviti, Vassano 1758. 4. und 8. (Nur die Andria, der Verschnittene, und der Selbstpeiniger.) Einzeln, die Andria und der Verschnittene von G. Stufinians, Ven. 1544. 8. Der Verschnittene, unter dem Titel, La Mora, von Wat. Calderari, Vic. 1588. 8. Die Andria, von Bern. Silppino, bey f. Poesie, Rom. 1659. 8. Der Verschnittene, von einem Ungen. Ven. 1532. 8. Die Brüder, von Franc. Corte, Mantua 1554. 8. Von Alb. Volzio, Ven. 1554. 12. Phormio, von einem Ungen. Rom 1727. 4. — In des Spanische, von Pedro Sim. Abril, Alc. 1633. 8. Barcel. 1599. 8. (nach dem Fabricius zuerst 1577 gedruckt.) — In das Portugiesische: Die vier ersten Stücke von Leonel da Costa, schon ums J. 1660 gemacht; aber erst Lisb. 1788. 8. 2 Th. von Bertrand heraus gegeben. — In das Französische: In Verse und Prosa zugleich (vermuthlich von Gilles) Par. f. (Fabricius, Bibl. lat. Vd. 1. S. 63. Lips. 1773. 8. folgt dem in Versen, und setzt die Ausgabe in das Jahr 1539. Aber der, auf dem Titelblatt genannte Drucker, Ant. Gerard, starb schon ums J. 1518 = 1520. Folglich muß sie viel älter seyn.) Von einem Ungenannten, Par. (1574) 1583. 16. Von Jean Bourlier, Antv. 1566. 8. Von Jacq. Bourle, Par. 1586. 12. Von St. Aubia (d. i. le Maistre de Caen, aus welcher Fabricius, a. a. D. S. 64 u. 65. zwey Personen macht, und also zwey Uebersetzungen anfähret) Par. 1647. 12. Aber nur die Andria, die Brüder und der Phormio. Von Et. Nizan de Martynac, Par. 1670. 12. Die drey übrigen, als den Verschnittenen, den Selbstpeiniger und die Hechra. Von Mich. Marolles, Par. 1659. 8. 2 Vd. Von

Von Anna Dacler, Par. 1688. 12. 3 Bde. Rotterd. 1717. 8. 3 Bde. mit Kpf. Amstel. 1724. 12. 3 Bde. Hamb. 1732. 8. 3 Bde. mit K. Von Monnter, Par. 1771. 8. und 12. 3 Bde. Außer diesen finde ich noch, bey dem Fabricius Bibl. lat. S. 64. a. a. D. eine Uebersetzung des Terenz von P. Roger Sibour, Strasburg 1687. 12. und eine andre, von Hennebert, Camb. 1726. 8. angeführt; beyde sind mir aber nicht näher bekannt. Einzeln, ist noch die Andria von Bonaventura des Periers, Lyon 1537. 8. und von Ch. Etienne, Par. 1542. 8. Der Verschnittene von Jean Ant. de Vais, in f. Jeux, Par. 1573. 8. in das Französische übersezt, und alle Stücke des Terenz, mehr oder weniger frey, und von verschiedenen, nachgeahmt worden. — In das Englische: War-ton, in f. Hist. of Engl. Poetry, Bd. 2. S. 364. Anm. g. S. 365. führt eine, wahrscheinlich von J. Kaskal, ums Jahr 1520. 4. gedruckte Uebersetzung des Terenz an; der Biogr. dramat. zu Folge ist es aber nur die Andria allein. Böllig haben den Terenz übersezt: Rich. Bernard 1598. 4. 1614. 4. Jan. Eachard, ums J. 1713. Th. Cook 1734. 12. 3 Bde. 1755. 12. 2 Bde. S. Patrik 1745. 8. 2 Bde. 1767. 8. 2 Bde. Gordon 1752. 12. G. Coll-mann 1765. 4. 1768. 8. 2 Bde. Und in dem Catal. Bibl. Bodl. findet sich, Art. Terenz, eine Uebers. desselben, by various Hands v. J. 1694. 8. angezeigt. Einzelne Stücke, als die Andria; von M. Koffin 1588. 4. Von Th. Newmann 1727. 8. Von einem Ungen. 1629. 4. Von einem Ungen. f. a. 8. und zwey andre Uebers. v. J. 1597 und 1600 führt War-ton, Bd. 3. S. 449. Anm. u. an. Der Verschnittene, von Th. Newman 1727. 8. Von einem Ungen. bey War-ton, a. a. D. v. J. 1600. Phormio, von Ch. Hoole 1663. 8. (von welchem in der Biogr. dramat. überhaupt A Trans-lation of Terence angeführt wird.) Die Brüder, von einem Ungen. 1774. 8. — In das Deutsche: Von Ungenannten, Strasb. 1499. f. Von M. Heine, Hain, Leipz. 1535. 8. Von Val. Holz, f. l.

1539. 8. Lübingen 1540. 1544. 1567. 8. Von Joh. Episkopius, Frkf. 1563. 1568. 8. Von Mich. Babs von Rochlis, Leipz. 1596. 8. Von einem Ungen. Eöthen 1620. 8. Von Mich. Dietter, Magd. 1623. 8. Von Dav. Hbschel und Matth. Schenk, Augsb. 1624. 8. Von einem Ungen. Weimar 1626. 8. Von Joh. Rhenius, Leipz. 1627. 1632. 1646. 1658. 8. Von einem Ungen. Hamb. 1670. 8. Von Joh. Christph. Müller, bey der ital. Uebersetzung des Gagliardi (nicht von Gagliardi selbst, wie die Uebersetzer Biblio-thek S. 117. sagt) Leipz. 1692. 12. Von Hartnaeclius, Hamb. 1711. 8. Von J. S. Wacke, Halle 1753. 8. Von einem Ungen. (Terenz zum Lehrbuch für Schau-spieldichter und Schausp. mit Donats Com-mentar, und Anm.) Petersh. 1782. 8. 1ter Bd. Von Joh. Christph. Neide, Leipz. 1784. 8. 2 Th. Von J. H. Koos, Gießen 1794. 8. Einzelne Stücke, als die Andria, von Joh. Agricola, Verl. 1544. 8. Von Heine. Ham, Wittenb. 1602. 8. Von Steph. Riccius, Leipz. 1603. 8. Von Wilh. Lemberger, Am-steln 1614. 8. In dem 2ten Bd. der Academie der Grazien, und von D. J. Schmieder, Halle 1790. 8. Nachgeahmt in der Engländerin zu Berlin, Verl. 1777. 8. Der Verschnittene, von Hs. Nyhart, Ulm 1486. f. Von Jos. Ponet, mit ei-ner Vorrede M. Steph. Ricci, f. l. 1586. 8. Von H. K. Schmieder, Halle 1790. 8. Der Selbstpeiniget, in dem Bürgerfreund, Strasb. 1778. 8. Von D. J. Schmieder, Halle 1791. 8. —

Erklärungschriften über den Dichter überhaupt: Außer den be-kannten Commentaren des Donatus, Eu-graphius, u. d. m. und dem Schriftwen des Rufinus, De Metris Terentii etc. (S. den Art. Sylbenmaß.) P. Bembo (De Fabulis Terentii, bey den Divers. Poetar. in Priap. Iulis, Ven. 1517. 8. und in f. Opusc. Bas. 1556. 8. Einzeln, Flor. 1564. 4. Castigat. in aliquot Ter. loca, | Par. 1552. 8.) — Steph. Riccius p (In Ter.

Ter.

Ter. Com. VI. Comment. Lips. 1581-1584. 8. 3 Bde.) — Phil. Pareus (Dissertat. de Terentiana Plauti Imitatione bey s. Ausg. des Plautus, Freyf. 1610. 8. Nap. Nem. 1619. 4.) — Joh. Weiz (Notae, s. Collectanea in Terent. Lips. 1610. 8.) — Dan. Heinsius (Ad Horatii De Plauto et Terentio Iudicium Dissertat. bey s. Ausg. des Terenz, Amst. 1618. 12. und der Westerböschens.) — Christph. Wase (In s. Werke De legibus et licentia veter. Poetar. Oxon. 1687. 8. findet sich vieles über die Sylbenmaße des Terenz.) — J. Leng (Vey s. Ausg. des Terenz, Camb. 1701. 4. findet sich eine Dissertat. de ratione et licentia metri Terentiani.) — Rich. Bentley (De Metris Terentianis *ἑξεδιασμοῦ* bey s. Ausg. des Ter. Camb. 1726. 4. und bey dem Rudens des Plautus, von Reiz, Leipz. 1789. 8. Was Burmann dagegen einwandte, widerlegte Reiz in einer Einladungsschrift, Burmannum de Bentl. doctrina metror. Terent. judicare non potuisse, Lips. 1787. 4.) — Gai- liere (Apologie de Terence, P. 1728. 12. Gegen das Urtheil des Kollin, in s. Maniere d'enseigner les belles Lettres über den Terenz.) — Disc. sur Terence, im 4ten Vd. S. 95 der Variétés littéraires. — Joh. Christph. Briegleb (De lectione Ter. Philosopho non indigna, Cob. 1769. 4.) — G. C. Har- les (Leet. Terent. Specim. critica, Cob. 1769. 1771. 4. Disput. lection. Terent. ebd. 1769 u. f.) — J. S. Koos (De Terent. quibusd. loc. Gieß. 1786. 4.) — Vortrefl. einzeln Bemerk. in Diderots dram. Dichtkunst, in bes- sings Dramaturgie, u. a. m. — Erläuterungen einzelner Stücke, als des Selbstpeinigens: Str. Hedelin d'Abignac (Disc. sur la troisieme Co- medie de Terence, intitulée Hea- vontimorumenos contre ceux qui pen- sent qu'elle n'est point dans les ré- gles anc. du Poeme dramatique, bey s. Prat. du Theatre. Dissertat. 2. ou Apologie du Disc. sur la troisieme

Comed. de Terence, mit der ersten, unter dem Titel, Terence justifié . . . zusammen, Par. 1656. 4. und bey der angeführten Ausg. der Prat. du Theatre, Amst. 1715. 8. — Gilles Menage (Reponse au disc. in s. Miscell. 1652. 4. Verm. und mit dem Titel, Dis- sur l'Heautontimorumenos de Terence, Utr. 1690. 8. und in dem gedachten Werke des Hedelin.) — Der Andria: J. S. Koos (Ueber den Character des Coisa, Gießen 1784. 4.) — Des Ver- schnittenen: D. Cp. Seybold (Ueber den Conuch, Pirm. 1787. 4.) —

Das Leben des Dichters haben, unter mehreren, geschrieben: G. Goralus (In der Hist. Poetar. S. 889. Bas. 1545. 8.) Casp. Sagittarius (Comment. de vita et fer. Terent. . . Altenb. 1671. 8.) P. Crispus (In den Lebensbeschreibungen Röm. Dichter, Vd. 2. S. 342. d. d. Ue- bers.) — Litterarische Notizen in Fabr. Bibl. lat. Vd. 1. L. 1. c. 3. S. 43. Lips. 1773. 8. — und die Urtheile mehrerer Litteratoren, in Vollers Jug. des Sa- vans T. 3. P. sec. S. 36. No. 1135. Ausg. v. 1725. 12. —

Termen.

(Baukunst; Bildhauerkunst.)

Könnten eigentlich Bildsäulen ge- nennt werden, weil sie halb Bilder und halb Säulen sind. Es sind Werke, deren obere Hälfte die mensch- liche Gestalt bis auf den halben Leib vorstellt, die untere aber in einen viereckigen sich gegen das untere Ende verschmälernden Pfeiler ausläuft.

In der Baukunst werden sie an- statt der Säulen oder Pfeiler zu Tra- gung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden sie frey anstatt der Statuen hingesezt.

Die Termen scheinen die ältesten Statuen zu seyn. Die meisten an- tiken Termen haben unterhalb des ge- schmückten Kopfs, da wo die Schul- tern angehen, viereckige Löcher, wor- aus deutlich abzunehmen ist, daß diese

Bilder

Bisber ursprünglich Pfosten an den Eingängen der Felder oder Gärten gewesen, durch welche eine Stange gestekt worden, um das Vieh abzuhalten, gerade wie noch ist die Eingänge solcher eingezäunter Felder verwahrt werden. Gegenwärtig werden solche Pfosten bisweilen mit einem viereckigen oben abgespitzten Kopfe verzieret. Diesem gaben die Griechen und die Hebräer die Form eines Menschentopfs. Ob dieses bloß mehrerer Zierlichkeit halben geschehen sey; oder ob die Köpfe beschützende Gottheiten haben vorstellen sollen, überlasse ich andern zu untersuchen. So viel scheint mir gewiß, daß solche Termen die ältesten Werke der Bildhauerkunst gewesen. Man weiß, daß einige alte Völker bloß unformliche Steine als Bilder der Götter verehrt haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberstes Ende, so gut es die noch rohe Kunst vermochte, nach der Gestalt des menschlichen Hauptes ausgehauen ward, um sie von andern gemeinen Steinen zu unterscheiden. Vielleicht aber haben die Gränzsteine, die bey allen Völkern für etwas heiliges und unverlegliches gehalten werden, zuerst diesen Einfall veranlassen. Es mag einem eingefallen seyn, diese Steine, um sie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgestellt, zu unterscheiden, oben etwas abzurunden, und etwa Nase, Augen und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzstein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verletzung der Gränzen rächet. Dieser Einfall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzsteine so bezeichnet worden. Endlich aber ist, wie es mit so viel andern Dingen gegangen, eine besondere Zierrath erst in den Gärten, hernach sogar an Gebäuden, aus diesen Gränzsteinen gemacht worden.

Terz.

(Musik.)

Ein consonirendes Intervall, das seinen Namen daher hat, daß in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Saite, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie abzähle, eine Terz gegen die erste klinget, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. s. f. Weil in unserm diatonischen System die Stufen von einem Tone zum andern ungleich sind, und drey Saiten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben, wie D-E, E-F, ausmachen, so ist auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene besteht aus zwey ganzen Tönen*, diese aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen nach dem Verhältniß $\frac{3}{2}$, und einen von $\frac{2}{3}$ **), so entstehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{3}{2}$ und der kleine $\frac{2}{3}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{3}{2}$ auf einander folgen. Im ersten Fall ist also die Terz $\frac{3}{2} \times \frac{2}{3}$, als C-E, das ist $\frac{4}{3}$ oder $\frac{2}{3}$; im andern Fall aber ist sie $\frac{3}{2} \times \frac{3}{2}$ als B-d; das ist $\frac{9}{4}$. Nur eben diesem Grund ist auch die kleine Terz nach unserm System von zweyerley Art, da sie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone besteht; im ersten Fall ist also die kleine Terz $\frac{3}{2} \times \frac{1}{2}$ als A-c, das ist $\frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{2}$; im andern aber ist sie $\frac{2}{3} \times \frac{1}{2}$ als D-F, das ist $\frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{3}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältniß $\frac{1}{2}$ wäre, haben wir anderswo gesprochen D.

Von

*) Daher kommt ihr griechischer Name Ditonus.

**) S. System.

†) S. Consonanz; Dreypfang.

Von diesen Terzen hat die große Terz, deren Verhältniß $\frac{4}{3}$ ist, den größten Wohlklang; weil sie in der Folge der harmonischen Töne zuerst, und gleich nach der Quinte vorkommt *); zunächst auf sie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{3}{2}$, und auf diese die verminderte $\frac{7}{4}$, von welcher die von $\frac{7}{4}$ ohngefähr um $\frac{1}{4}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie diese drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten System sich durch alle Tonleitern verhalten, ist in dem Artikel über die Intervalle genau angezeigt worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner ist als $\frac{3}{2}$, für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreyklang ist die Terz das wichtigste Intervall, weil sie die Tonart bestimmt **); daher sie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelassen werden.

Terzet.

(Musik.)

So nennt man, nach dem italiänischen Terzetto, ein Singstück von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen sowohl in Kirchensachen, als in den Opern vor. Das Terzet hat eben die Schwierigkeiten im Sätze, von denen bereits an mehr Orten ist gesprochen worden †), und erfordert deswegen einen in allen Künsten des Sazes vollerkfahrnen Tonsetzer. Da wir keine vollkommnere Terzette kennen, als die, welche Graun in seinen Opern gesetzt hat, so können wir nicht anders, als den Tonsetzern sie als Muster anpreisen.

*) S. Consonanz.

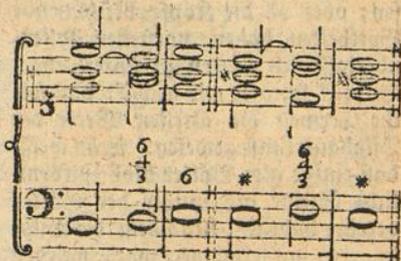
***) S. Tonart.

†) S. Duet; Quartet.

Terzquartaccord.

(Musik.)

Dieser Accord besteht aus Terz, Quart und Sexte, und ist die zweyte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte desselben zum Basson genommen wird. Die Terz ist in diesem Accord die Dissonanz *), die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter sich geht. Z. B.



Er kommt selten anders, als in diesen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Tonica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im ersten Fall führt er zu dem Dreyklang der Tonica, oder dessen Verwechslung, und im zweyten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft bloß durch 6 angezeigt, und die Quarte wird, wenn sie nicht vorhergelegen hat, weggelassen, und an ihrer statt am besten die Octave vom Basson genommen.

Wenn dieser Accord die übermäßige Sexte bey sich führet, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, dessen Behandlung an einem andern Ort gezeigt worden **).

Der Terzquartaccord kommt auch noch auf folgende Art vor:

*) S. Septimenaccord.

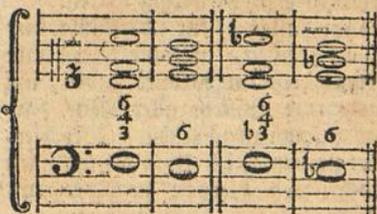
***) S. Sextenaccord.



oder:



Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccords entsteht, ist leicht von dem vorhergehenden durch seine Fortschreitung zu unterscheiden. Er kömmt in der Durtonart auf derselben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen ist, und führt zum Accord der Tonica. Zum Beispiel:

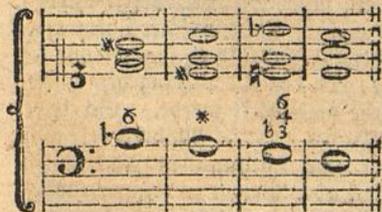


und ist in solchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geschwind ist, blos durchgehend.

Man kann auf folgende Weise vermittlest des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren:



oder auch:



In beyden Fällen ist der Terzquartaccord, vornehmlich in dieser Lage, von einem entzükenden Volkstanz, weil man die verminderde Terz (6:7) in ihm zu hören glaubt.

Vierter Theil,

Die Terz steht hier statt der Secunde und ist die zufällige None vom Fundamentalbass, die ihre Resolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert: die Dissonanz der Septime liegt im Bass: daher ist dieser Accord ein durch die Terz vorgehaltener Secundenaccord, und muß auch so behandelt werden *).

Tetrachord.

(Musik.)

Bedeutet in der alten Musik der Griechen ein Tonssystem von vier Saiten oder Tönen, davon die zwey äußersten eine Quarte gegen einander klingen. Es ist im Artikel System gezeigt worden, daß die Alten ihre Tonssysteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, so wie igt das unferige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemäus das diatonische System bestimmen will, sagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demselben eingetheilt werde. Dieses war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen

*) S. Secundenaccords.

chen und ähnlichen Tetrachorden bestund, denen die Unter octave des höchsten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel System zu sehen ist. Deswegen brauchten sie auch in ihren Singschulen zur Solmisation nur vier Sylben, $\tau\alpha$, $\tau\epsilon$, $\tau\eta$, $\tau\omega$, da hernach, als das System in Hexachorde, oder Septen eingetheilt wurde, die sechs arithmetischen Sylben nöthig waren.

Wir halten es für überflüssig, hier zu beschreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze System aller Töne daraus zusammen zu setzen. Wer hierüber neugierig ist, kann die nöthigen Nachrichten hiervon in Rousseaus Dictionnaire de Musique finden.

Theilung.

(Musik.)

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsetzer insgemein durch das lateinische Wort Diminutio anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeigt worden, wie zu einem Choralgesange von einer Stimme noch andre Stimmen von gleichen Noten sollen gesetzt werden, hernach auch gelehret, wie solche Stimmen dazu zu setzen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Chorals, in den andern Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann Diminutiones genennet worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden, da man gegen eine halbe Taktnote zwey Viertel, oder vier Achtel setzte. Eben so kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleiner Geltung vor, die man deswegen Imitationes per Diminutionem genennet hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf

eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Taktes, anstatt einer Note, mehrere gesetzt werden. Der zierliche, melismatische Gesang unterscheidet sich von dem schlechten, oder ganz einfachen Choralgesange hauptsächlich dadurch, daß in jenem oft statt eines einzigen Tones, der nach Maßgebung des Taktes eine halbe Viertel- oder Achtelnote seyn sollte, mehrere, die aber zusammen genommen nur die Geltung des einen haben, gesungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Sange auf jede Sylbe, oder in Instrumentalsachen auf jeden Takttheil, nur ein Ton gesetzt werden soll: so würden doch gefühlvolle Sänger und Spieler sich gewiß nicht daran binden, sondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdrucks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat also die Theilung in dem affectvollen Gesange ihren Grund. In der That würde man dem Gesange und auch den Instrumentalmelodien die feinsten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in dem $\frac{3}{4}$ Takt bloß Viertel, in dem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt lauter Achtel haben wollte. Man würde dieser Einförmigkeit bald müde werden.

Es sind aber bey dieser Theilung der Töne einige sehr wesentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Satz nicht soll verworren werden. Man kann nicht in jeder Taktart jede Theilung anbringen, sondern nur solche, bey denen der Gang des Taktes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabrevetakt nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hiervon zu erinnern wäre, ist bereits im Artikel Takt bey jeder Taktart angezeigt worden. Damit der Gang des Taktes bey vielstimmigen Stücken durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müssen sie nie in allen Stimmen zugleich angebracht

bracht werden; es muß allemal eine Stimme durch die der Taktart eigene Taktglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachgeahmten Sätzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruck, den eine Sylbe, oder ein Takttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem Hauptsatz im Niederschlag gewesen, bey der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegengesetzt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollen, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto größeres Gewicht zu geben.



(*) Von der Theilung (Diminutio) handeln, unter mehreren: Fr. Gaspar (Im 4ten und 14ten Kap. des 2ten Buches s. Pract. Music.) — Andr. Ornitoparchus (Im 8ten Kap. des 2ten Buches s. Mus. act. Microl.) — Steff. Vanneo (Im 19ten und 22ten Kap. des 2ten Buches s. Recan. de Mus. aurea, und zwar, de diminutione s. notular. variatione, und quomodo quantave quantitate diminutionem et incrementum recipiant notulae sub maioris et minoris inaequalitatis proportionem, subiectae.) — H. Glareanus (Im 8ten Kap. des 2ten Buches s. Doctrinae, und zwar de augmentat. diminutione ac semiditate.) — Gal. Dresler (Im 6ten Kap. des 2ten Theils s. Mus. pract. Element.) — P. Czeczone (Im 66ten Kap. des 2ten Buches s. Melopeo y Maestro.) — Fr. Gasparini (Im 10ten und 11ten Kap. s. Armonico pratico.) — u. v. a. m. —

Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Wirkung der wichtigsten Werke des Geschmacks gründet sich

auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar oft von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichem Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die interessirten Personen in starke Leidenschaften geräthen, setzen auch die unsrigen in merkliche Wirkksamkeit, auch sogar in dem Falle, da wir wissen, daß alles bloß erdichtet ist. Das schon lange vergangene, oder vielleicht gar erdichtete große Leidens des Priamus, oder Philokters, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder bey dem Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwillen, wenn uns Tacitus die verführte Tyranny einiger der ersten Cäsaren in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Wirkung schon so viele Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungeduld, als wenn wir selbst noch unter dem Druck seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht, den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst als gewiß voraussetzen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks die eigentliche Quelle, woraus sie entstehet, deutlich angezeigt *).

Diesen glücklichen Hang an fremdenn Interesse Theil zu nehmen, und selbst erdichteteres Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit großem Vortheile

§ 2

316

*) S. Leidenschaft III Th. S. 224, 225, und Täuschung.

zu Nutzen machen. Indem Horaz von den Dichtern sagt:

Aut prodesse volunt aut delectare
poetae,

Aut simul et jucunda et idonea dicere
vitae.

zeigt er das doppelte Hauptinteresse aller Künstler an. Wollen sie uns angenehm unterhalten, so können sie ihren Zweck nicht besser erreichen, als wenn sie uns Scenen schildern, die Vermöge der Theilnehmung unsrer Neigungen und Leidenschaften in lebhaftes Spiel setzen; und wenn sie nützlich und lehrreich seyn wollen, so können sie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weise seyn. Dieses ist aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeigt worden *).

Die Theilnehmung beruhet hauptsächlich auf der Aufmerksamkeit, die wir auf die vorgeschilderten Gegenstände richten. Je größer sie ist, je mehr vergessen wir unsern wüthlichen Zustand, und je stärker fühlen wir den eingebildeten, in den wir uns bey Gelegenheit dessen, was uns vorgestellt wird, setzen. Deswegen muß der Künstler sehr besorgt seyn, daß die Aufmerksamkeit auf den vorgestellten Gegenstand durch nichts geschwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuschung befördert, oder hindert, ist auch der Theilnehmung beförderlich oder hinderlich; darum haben wir nicht nöthig, was bereits hierüber gesagt worden **), zu wiederholen.

T h ü r.

(Baukunst.)

Unter diesem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oeffnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht sind; folglich

*) S. Empfindung; Leidenschaft.
**) S. Täuschung.

außer dem, was man im eigentlichen Verstand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeister hat in Ansehung der Thüren verschiedenes zu überlegen, das er nicht versäumen darf; besonders den Ort, wo er sie anbringt, ihre Gestalt und Größe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß sie müssen in die Augen fallen. Hausthüren müssen mitten an den Außenseiten seyn, weil sie einzelne Stücke sind *), und weil auch der Bequemlichkeit halber dieses der beste Platz ist. Die Thüren der Zimmer müssen so angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entsteht. Sind sie an einer den Fenstern gegenüberstehenden Wand, so müssen sie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenster treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeister sie allemal so anzubringen suchen, daß weder von außen, noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie gestört wird.

Die Größe richtet sich nach der Bestimmung und der Art des Gebäudes. Das beste Verhältniß der Weite zur Höhe ist, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Außenseiten ausmachen, müssen natürlicher Weise, um das Auge gerade dahin zu locken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oeffnungen mit Bogen, wo sie nicht nöthwendig sind, verwerfen, so würden wir bloß gerade geschlossene Thüren zulassen. Eine ganz schlechte Wirkung thun die mit einem vollen Bogen geschlossenen Thüren, wo die daneben stehenden Fenster ohne Bogen sind.

In Berlin ist der schlechte Geschmack aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren per-

*) S. Symmetrie.

spelti.

spektivisch zu machen, welches ganz ungerath ist. Denn anderer Gründe zu geschweigen, so macht diese seltsame Veranstellung entweder, daß die Oeffnung der Thüre zu klein, und so gar kleiner als die Oeffnung der Fenster wird, oder, wenn die Oeffnung ihre rechte Größe hat, so wird der äußere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weise verziert werden. Es würde viel zu weitläufig seyn, uns hierüber in besondere Betrachtungen einzulassen. Goldmann giebt fünfzehn verschiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht sind. Die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß solche Verzierungen dem im Ganzen herrschenden Geschmak angemessen seyen.



(*) Anweisungen zu den verschiedenen Arten von Thüren geben, unter mehreren: Alex. Francini (Portes d'inventions, gr. p. Rolfe, 40 Bl. fol.) — Jacq. Fr. Blondel (De la decoration des portes, ins. Werk de la distribution des Maisons de plaisance, Vd. 2. Th. 2. Kap. 2. S. 74. Des developpemens des portes à placard et de celles à doubles vantaux et à double parement, ebend. Kap. 4. S. 164. und in s. Cours d'Architect. Vb. 3. Kap. 5. S. 122. De la decoration des portes à placard, ebend. Vd. 5. Kap. 3. S. 45. Des portes entant que d'ouvrage de menuiserie, ebend. Vb. 6. S. 365, und von Beschlägen, ebend. S. 410.) — Militia (im 3ten Buche s. Bürgerl. Baukunst, Th. 2. S. 88. d. d. Uebers.) — Pelletier (Portes d'Hotels 6 Bl. Quers.) — Neufforge (Portes, Niches etc. 6 Bl. Quers.) — Puisseux der Sohn (Plan et Elevat. d'une Porte cochere, 4 Bl. fol.) — Bellicard (Plan et Elevat. d'une Porte cochere f. 4 Bl.) — Boucher (Plan et Elevat. d'une Porte d'Hotel, de

Maison de campagne, de Jardin 6 Bl. fol.) — Boucher der Sohn (Elevat. de Portes à placard, à deux vantaux, 6 Bl. fol. Panneaux avec Porte et avec Porte vitrée 6 Bl. fol. Elevat. de Portes avec leurs profils, f. 6 Bl.) — Profils de deux vantaux d'une Porte cochere, f. 5 Bl. — — Job. Rud. Fasch (Der erste Verf. s. Architect. Werke handelt von Verzierungen der Fenst. und Thüren, von Portalen u. d. m.) — La Londe (Deslus des Portes 6 Bl. fol.) — Rec. de deslus des Portes . . . 7 Bl. fol.) — J. Wachsmuth (Auszierungen zu Thüren, 4 Bl. fol.) — — W. Wallis (In s. Carpenters Treasure finden sich Designs . . . for Gates, und Doors, so wie in s. Modern Joiner, designs for Door-Cases.) — J. Miller (In s. Country Gentlemans Architect sind designs . . . for ornamental wooden Gates befindlich.) — S. übrigens die, bey dem Art. Baukunst angeführten, und von derselben überhaupt handelnden Werke. —

T o n.

(Musik.)

Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als: den besondern Klang einer Flöte, einer Violine u. s. f. Denn man sagt von einem solchen Instrument, es habe einen schönen, hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpfigen, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man versuchte, die verschiedenen Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu bestimmen. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blasinstrumente

mente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Saiteninstrumente, und von diesen ist der Ton derer, die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Saiten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente, die einen klagenden Ton haben, andre haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in wirkliche Leidenschaft zu setzen, kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schicklichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton versteht man auch überhaupt einen Klang von bestimmter, oder abgemessener Höhe. So sagt man; der Ton C oder c; ein Baßton, ein Tenorton u. s. f. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrument überhaupt, es sey im Chor- oder Cammertone gestimmt.

3. Besonders bedeutet das Wort ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und da unterscheidet man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fis, u. s. f. genannt. Die ganzen Töne sind wieder zweyerley; der große ganze Ton, C-D, hat das Verhältniß von $\frac{9}{8}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältniß von $\frac{8}{7}$. Auch die kleinern, diatonischen Stufen, die man halbe Töne nennt, sind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältniß von $\frac{1}{2}$, bald von $\frac{2}{3}$ *).

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatonische Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Saiten. Wenn man sagt, ein Stük sey aus einem gewissen Ton gesetzt, oder man spiele aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel, man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Octave desselben Tones nach seiner *) S. System.

harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stükken der Gesang durch mehrere Tonleiter vermittelt der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stük anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, der Hauptton des Stükes genennt *).

Ehe die halben Töne xC, xD, xF, xG, in das System eingeführt worden, hatte das ganze System nur sechs Töne, deren jeder seine eigene diatonische Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G und A **). Aber aus jedem dieser Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weise den Gesang zu bilden, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der Tonleiter einschränkte †). Daher entstanden also zwölf verschiedene Töne, von denen man für jeden Gesang den schicklichsten auszusuchen hatte. Dieses nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten, und wir sprechen in einem besondern Artikel davon.

Nach der heutigen Beschaffenheit der Musik hat jede der zwölf Saiten des Systems ihre diatonische Tonleiter, sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder seine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu setzenden Gesang für den schicklichsten hält. Es ist nöthig, daß wir über diesen Punkt nähere Erläuterung geben; weil wir verschiedentlich bemerkt haben, daß in den Meinungen der Tonsetzer selbst noch zu viel Ungewißheit über diese Materie herrscht.

Nach

*) S. Hauptton.

**) S. System IV Th. S. 484 f.

†) S. Authentisch; Plagalisch.

Nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur *) hätte man in der That nur zwey verschiedene Töne einen nach der großen oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeigt, daß diese Temperatur, wenn sie auch auf Orgeln, oder Clavieren wirklich angebracht wäre, in der Musik überhaupt nicht statt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violinisten sich nach derselben richten können, sondern in ihren reinen Fortschreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichschwebenden Temperatur erfolgen sollten. Es war also schlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortschreitungen verschiedener Stimmen entstehen; und wir haben gezeigt, daß die Kirnbergerische Temperatur so beschaffen sey.

Wenn wir also diese zum Grunde legen, so finden wir in der That, daß jede Saite des Systems darin ihre harte und weiche diatonische Tonleiter hat, die sich bald mehr, bald weniger von andern unterscheidet. Einige dieser Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältniß von $\frac{3}{4}$, andre von $\frac{3}{4}$, noch andre von $\frac{3}{4}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{3}{4}$, andre von $\frac{3}{4}$, und noch andre von $\frac{3}{4}$; und dieser Unterschied findet sich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Saite ihre eigene diatonische Tonleiter bekommt, die sich bald mehr, bald weniger von allen andern unterscheidet, so muß nothwendig auch jeder Ton seinen eigenen Charakter bekommen, der gegen die andern mehr oder weniger absteht. Verschiedene dieser Töne sind sich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterscheiden sich

*) S. Temperatur.

merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältnissen ihrer Intervalle anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzustellen *).

Man muß aber bey dieser Vergleichung der Töne nicht bloß die Tonleiter der Haupttöne, sondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu sehen, wie verschieden auch der Charakter der Töne sey, in welche man zunächst ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Diese Kenntniß aber dienet alsdann dem Tonsetzer, daß er in jedem besondern Fall den Ton aussucht, der sich zu seinem Ausdruck am besten schickt.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine natürliche Ausweichungen **) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blick übersehen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

Durttöne:

- C. G. D. F. am reinsten.
- A. E. H. Fis. härter.
- B. Cis. Dis. Gis. am härtesten.

Molltöne:

- A. E. H. D. am reinsten.
- Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.
- C. G. F. B. am weichsten.

C ist der reinste Durton, weil außer dreyen Dominantenaccorden alle Ausweichungen desselben rein sind; in G dur kommt schon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; D dur wird durch die Ausweichung in A dur

l 4

*) S. Tonleiter.

**) S. Ausweichung I Th. S. 287.

und

und Fis moll noch härter; F kömmt schon dem A dur nahe, der wieder weniger hart als E dur ist, u. s. f. bis Gis dur, der der allerhärteste Durton ist.

Mit den Molltönen hat es dieselbe Bewandniß. A ist der reinste und B der weichste Mollton.

Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruck wenig geschickt, hingegen, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder Durtonart*), zur Belustigung, zum Lärmenden und kriegerischen, zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften, oft zum bloß ernsthaften Ausdruck am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer geringern Reinigkeit allezeit wirksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonsetzer nicht bloß in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tones selbst, sehr sorgfältig seyn müsse. Die Stücke derer, die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne versetzen, deren Reinigkeit merklich von der verschieden ist, nach der sie ursprünglich gesetzt worden. Dieses kann jeder erfahren, der die anderswo**) vorgeschlagene Probe mit dem Chor Mora aus der Oper Iphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem musikalischen Allerley †) machen will.

Außer den, bey dem Art. Klang angeführten, zum Theil hieher gehörigen, Schriften, handeln von dem Ton und den Tönen, und den Tonarten über-

*) S. Tonart.

**) S. Temperatur.

†) S. 19.

haupt: Sr. Casfor (Im 5ten u. f. Kap. des ersten Buches s. Pract. Music. und zwar de diversis tonorum accidentibus ac format. primi Toni; de format. sec. et tertii Toni; de formula quarti Toni; de compositione quinti Toni; de formula sexti et septim. Toni; de progressionem octavi Toni.) — Andr. Venitoparchus (De Tonis in genere, im 4ten Kap. des 1ten Buches s. Mus. act. Microl. De Tonis in specie, ebend. im 12ten Kap.) — Steff. Vanneo (De Tono; de multiplici nomine Toni; de Semitonio majori et minori, de Toni et utriusque Semitonii compositione . . . de Tonis quot et qui sint . . . de Tonor. ascensu et descensu; de primi secundique Toni compositione; de tertii quartique Toni formatione; de quinti sextique Toni modulatione; de septimi octavique Toni compositione; de diversis Tonor. differentiis im 26ten u. f. und im 47ten u. f. Kap. des 1ten Buches s. Recan. de Mus. aurea.) — Giof. Zarlino (Del Tuono maggiore et minore; del Semitono maggiore e del minore, im 18ten und 19ten Kap. des 2ten Thls. s. Istic. armon. Mehreres siehe bey dem Art. Tonart.) — Pet. Cerone (S. das fünfte Buch s. Melopeo y Maestro.) — Jac. Tevo (Im 5ten Kap. des 2ten Thls. s. Musico testore.) — Alex. Malcolm (Of Tune or relation of acuteness and gravity in sounds, im 2ten Kap. s. Treat. on Music.) — Wolfg. Schonsleder (Im 20ten Kap. des 1ten Th. s. Archirect. Music.) — Gio. M. Bononcini (Im 1sten u. f. Kap. des 2ten Thls. s. Musico pratico.) — Meinr. Spiess (Im 4ten und 10ten u. f. Kap. s. Musikal. Tractats.) — J. W. Marpurg (In der Einleit. zum 1ten Th. s. Handbuchs zum Generalbass.) — J. A. Scheibe (Im 3ten und 4ten Kap. s. Werkes über die musikal. Composition.) — J. P. Riemberger (Im 2ten Abschn. der ersten Abtheil. des 2ten Thls. s. Kunst, des reinen Sanges.) —

S. C. Koch (Im 1ten Abschn. der ersten Abtheil. s. Versuch einer Anleit. zur musikal. Composition.) — **S. W. Wolf** (Im 1ten Kap. seines Unterr. in allen Th. der zur Musik gehörigen Wissensch.) — **Christn. Kalkbrenner** (Im 7ten, 8ten und 9ten Abschn. s. Theorie der Tonkunst.) — — **S.** übrigens den Art. Tonart.

Von den Verhältnissen der Töne besonders: **Aquinus** (De numeror. et sonorum proportion. ums J. 1494.) — **W. Chelle** (De proportionibus musicis, ums J. 1524.) — **Hier. Sangesst** (De Proportionibus, ums J. 1538.) — **Pet. Cerone** (Im 19ten Buche s. Melopeo y Maestro, und zwar De las proporciones musicales.) — **El. Mathus** (De musica theoret. Lips. 1652. 4.) — **M. Meibom** (De Proportionibus, Hafn. 1656. f.) — **Franc. Piovessana** (Misure harmoniche . . .) — **St. Burmann** (De Proport. harmonica, Upl. 1715. 4.) — **Giov. Sacchi** (Dissertaz. del numero e delle misure delle corde musiche, e loro corrispondente, Mil. 1761. 4.) — **Will. Jackson** (Preliminary Disc. to a Scheme, demonstrating the perfection and harmony of Sounds, L. f. a. 8.) — — Auch gehört noch hierher: **Will. Turner** (Sound anatomiz'd in a philof. Essay on Musik, 1724. 8.) —

T o n.

(Redende Künste.)

Ist eigentlich der Klang der Stimme, in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. Man erkennet nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den kläglich- oder munteren, weinerlichen oder freudigen Inhalt der Rede aus dem Ton, womit sie vorgetragen wird. Man kann aber nach dem Vespriel der griechischen Kunstreicher den

ganzen Charakter der Rede, in sofern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erweckt, den Ton der Rede nennen.

Um dieses genau zu verstehen, müssen wir bedenken, daß jede Gemüthsfassung und jede Leidenschaft nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, sondern auch ihre eigene Sprache und eigene Wendung habe. Die Einfalt, die Unschuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn, haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihm eigen ist. Alles, was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erweckt. Daher bemerken wir die Art des Tones auch in Reden, die wir bloß lesen, ohne sie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorstellungen selbst. Oft macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen sehr starken Eindruck. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführerisches, dem man um so weniger widersteht, je dunkeler die Gründe der Wirkung sind. Es ist ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel statt läßt, und ein Ton der Falschheit und Verstellung, der den kräftigsten Beweisgründen alle Wirkungen benimmt. Die deutlichsten Be-

weise von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, können durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchst wichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Absicht. Es ist aber höchst schwer, die Betrachtungen, die hierher gehören, auseinander zu setzen. Wir werden uns bemühen, diejenigen, die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spur zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläufig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrifft die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch *). In Ansehung des ersten Punktes unterscheidet er zweyerley Eigenschaften: die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme **). Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig Schwierigkeit: aber desto schwerer ist es, den Ausdruck zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses vortrefflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersehen: Est (vox) et candida, et fulca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hiervon in folgenden Ausdrücken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave,

*) Prima observatio est, qualem (vocem) habeas; secunda, quo modo utaris. Inst. L. XI. c. 3. 14.

***) Natura vocis spectatur quantitate et qualitate. lb.

acutum; flexibile, durum *). Außer diesen Benennungen findet man noch eine Menge anderer, deren sich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimme anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter, die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprache auszudrücken.

Denen, die öffenlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchst wichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schwer zu entdecken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruck auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schrecken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Wirkungen zu beobachten, um hernach durch fleißiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmaßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausgerichtet wird, als der beste, dessen Stimme trocken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten: das Stärkere oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen.

Durch

*) Cic. de Nat. Deor. L. II.

Durch diese bloß mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden: Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerspiel des Corneille vor, daß Medea das Moi! mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage: so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben weg-falle; oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourât, mit einer stotternden, oder weichlichen Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstungen durch den spot-tenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fließen, so wie der Ton es erfordert; und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruck erinnert worden. In diesem Stück müssen Redner und Dichter den Tonsezer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rücksicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung, und die Wahl des Ausdrucks, schreibet man der Rede einen Ton zu: und dieses ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlet den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhaftere Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einem hohen Ton vorbringen, heißt, wie der Cyniker Diogenes sehr witzig

bemerkt, ein bleyernes Schwerdt aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen; und Horaz nennt dieses ex fulgure dare fumum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruck hat. Da man in verschiedener Fassung auch verschieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finster vorkommt, so darf man es sich gar nicht befremden lassen, daß auch der Ausdruck in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, sich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimnisse der menschlichen Natur, daß einerley Sache gar sehr verschieden auf uns wirket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also den verschiedenen Ton in dem Ausdruck der Rede hervor. Ist dieser Ton in Werken des Geschmacks wol getroffen, so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell uns in dieselbe Lage; und darauf kommt fast die ganze Wirkung des Werks an.

Man wird dieses sehr leicht begreifen, wenn man bedenkt, daß die Musik, deren Kraft so groß ist, wenn sie gleich nicht durch Poesie unterstützt wird, durch nichts anderes auf uns wirket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum sollte nicht ein Lied, oder eine Ode, selbst da, wo die Worte wenig sagen, durch den bloßen Ton stark rühren können?

Darum ist der Ton eine der wichtigsten Eigenschaften eines Werks der redenden Künste. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beispiele von solchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, sondern bloß durch den Ton sind; der also würf.

würklich oft wichtiger ist, als der Inhalt selbst. Wer den Ton einer rührenden Leidenschaft zu treffen weiß, darf eben nicht sehr besorgt seyn, ob das, was er zu sagen hat, auch würklich rühren werde; denn der bloße Ton wird diese Wirkung schon thun.

Es ist demnach eines der nothwendigsten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem besondern Falle nöthig ist, zu treffen wisse. Dieses würde nicht schwer seyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von seinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Wesen Gemüth würklich von Freude, oder Traurigkeit erfüllt ist, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er seine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man sich auch in die Empfindung gesetzt hat, so geschieht es nur sehr selten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geschmak sich derselben ganz überlassen könne: das Nachdenken, das gar oft nöthig ist, dem Vers, oder der Periode, die nicht wie von selbst fließt, die gehörige Form zu geben, und was sonst in Absicht auf jeden Gedanken zu überlegen ist, dämpft die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich ist Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, so kann hier nur durch Beispiele gelehrt werden. Eine Sammlung auserlesener Stücke, darin der gehörige Ton vollkommen getroffen ist, würde dieses Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläufigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den

Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdrucks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird oft bloß durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als *αὐραπ*, *ἀραπ*, und mancher Klopstockische durch die Wörter, Also, Und, Aber, Irgo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.

T o n.

(Mahlerey.)

Ist der Charakter, das ist, das Eitliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemälde herrscht. Daß in dem Colorit eines Gemäldes solche Charaktere statt haben, fällt auch dem unachtsamsten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein naheß Gewitter verkündigt, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. Jener wirkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit. Die sanft in einander fließende Farbe einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter, kommt mit dem sanften und Gefälligen einer Gemüthsart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derselbigen Landschaft im Sommer, mit dem runden und geraden Wesen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn

Wenn dieses nicht bloße Hirngespinnste sind, so liegt blos in der Farbenmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Ähnlichkeit hat. Dieses ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemälde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruck, den schon die Griechen gebraucht haben *). Denn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.

Es ist sehr schwer, die Gattungen des Tones, oder die Tonarten des Colorits zu beschreiben; ein fühlendes Auge, das gewohnt ist, ländliche Gegenden zu allen Jahreszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerksam zu betrachten, kennt sie; aber noch weit schwerer ist es zu sagen, wie der Maler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochenen Farben von der Hauptsache, von welcher sie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, daß der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichen blaffen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenkt man hieby noch, daß gewisse Farben der Kleider mit dem, was die Physiologie der Personen aus von ihrem Charakter zeigt, übereinkommen, oder dagegen streiten, so wird man geneigt, zu glauben, daß der Maler den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß einiger

*) Plin. XXXV. 5.

Hauptfarben in die Mischung des ganzen Colorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beitragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glühenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stelle man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so begreift man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekommt, wenn man gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derselben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemäldes nennt.

Demnach muß der Maler, der verschiedene Töne in seine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichts studiren, das in seinem Colorit herrscht. Dieses kann er dabey anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages- und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueste betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Wirkung des wiedererscheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Versuche hiezu etwas beitragen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemahltes Gemälde in einem Zimmer an eine Wand etwas in Schatten. Gegen ihr über an einer Stelle, worauf eine helle Sonne schein-

schei-

scheinet, setze man eine mit rothem, oder blauem, oder gelbem, oder weissem Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abpressen läßt, und bemerte jedesmal die Wirkung dieses Lichts auf das Gemählde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntniß der Töne kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieselben zu erreichen.

Das Leichteste in dieser Sache ist die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemähldes nothwendig ist, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemähldes fodert. Eine traurige Vorstellung erfordert einen Ton, der den Eindruck des Inhalts unterstützt, und eine reizende Vorstellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

Tonart.

(Musik.)

Wir nehmen dieses Wort hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrückt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort *Modus* auszudrücken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz aufsteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, diese die große, oder harte Tonart genennt, welches man auch durch die Worte *Moll* und *Dur* ausdrückt. Diese beyden Ausdrücke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftstellern bedeuten sie nicht wie igt, die beyden *Modos*, sondern wurden bloß gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Gesange von der Doppelsante *B* die höhere, die wir igt mit *H* bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch *B* andeuten, zu nehmen sey. Im ersten

Falle hieß der Gesang *Cantus durus*, im andern *Cantus mollis*.

Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte und seine weiche Tonleiter. Aber sowol die harten als die weichen sind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen, noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhältnisse haben *). Was für ein Unterschied aber auch sich zwischen den verschiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verschiedenen Töne findet, so ist dieses eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern sich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich schiken. Deswegen bey jedem zu verfertigten Stück die Wahl der Tonart zuerst in Ueberlegung kommt, die nach Beschaffenheit des Ausdrucks, der in dem Stück herrschen soll, zu wählen ist.



Von den Tonarten in der Musik überhaupt handeln, unter mehrern: *Piet. Aaron* (*Trattato della natura e cognizione di tutti li Tuoni di Canto figurato . . . Ven. 1525. f.*) — *Heint. Lorit*, oder *Glareanus* (*Der Zweck s. Dodechardon*, *Bal. 1547. f.* aus 3 Büchern bestehend, geht auf die Besetzung der, zu seiner Zeit noch sehr schwankenden, Lehre, von den 12 Tonarten. *Claude*, ein französischer Conser, hat ein *Dodecharde* als Uebung in den 12 Tonarten desselben, gesetzt.) — *Gal. Dresler* (*Im 4ten und 5ten Kap. des 4ten Thls. s. Mus. pract. Element.*) — *Gios. Farlino* (*Im 4ten Th. s. Istitut. armon. als Quel che sia modo d Tuono, e delle sue specie; che i modi sono stati*

*) Man sehe den Artikel *Tonleiter*.

stati nominati da molti diversamente e per qual cagione; del nome e del numero de' modi; degli inventori de i Modi; della natura e proprietà de i Modi; dell'ordine de i modi; che l'Hypermistolidio di Tolomeo non è quello che noi chiamiamo decimo modo; in qual maniera gli antichi segnavano le chorde de i loro modi; . . . che i modi moderni sono necessariamente dodici e in quel maniera si dimostri; altro modo di dimostrar il numero de i dodici modi; divis. de i modi in autentici e plagiali; delle chorde finali di ciascun modo; de i modi comuni e de i misti; altra divisione de i modi; . . . della trasportatione de i modi; ragionamento particolare intorno al primo modo e della sua natura; de i suoi principii e delle sue cadenze; del secondo modo; del terzo modo; del quarto modo; del quinto modo; del sesto modo; del settimo modo; dell'ottavo modo; del nono modo; del decimo modo; dell'undecimo modo; del duodecimo modo; in quel maniera si debba far giudicio de i modi, et quel si dè osservare nelle compositioni. *Und im sechsten Buche s. Supplem. musicali, in 9 Kap. de i Tuoni e del numero loro; in qual modo i nomi de i suoni si pigliano . . . in quali delle quindici chorde dell'istrumento gli antichi accommodavano ciascun tuono, e quanto fussero più gravi ò più acuti l'un dell' altro, ed in qual maniera vengono accommodati i nostri moderni; de i Tuoni ò Modi secondo l'opinione d'alcuni moderni; degli errori c'hanno commesso alcuni de moderni intorno al ragionar de' Tuoni; che non faccia di bisogno, che i tuoni siano acuti l'un più dell'altro per un semituono; che bisogna, che gli estremi Suoni de Tuoni siano terminato nell' diapason; . . . quello che indusse Tolomeo a dir, che non v'eran più di sette Tuoni ò Modi; di quello che*

discorrono alcuni in materia de i Tuoni ò Modi.) — *Giov. M. Artusi (Im 42ten = 45ten Abschn. s. Arte del Contrapunto.) — Franc. Salinas (Im 8ten u. f. Kap. des 4ten Buches s. Werkes De Musica.) — Eud. Hofmann (Doctrina de Tonis s. Modis musicis, Grypsw. 1582. Hamb. 1585. 8. Handelt, in 7 Kap. de definitione rei et nominis; de fundamento et origine Tonorum; de numero et divis. Tonorum; de Tonor. duplici constitutione; de discrim. Tonorum; de cognitione Tonorum; de specialii Tonor. tractatione.) — Sethus Calvisius (De erste s. Exercitat. Music. Lips. 1600. 8. handelt de Modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis.) — P. Cerone (Das 16te Buch s. Melopeo y Maestro handelt, in 30 Kap. de los Tonos usados en Canto de Organo. Auch gehören das 33te = 40te Kap. des 2ten und das 32te = 35te Kap. des 3ten Buches eben dieses Werkes hieher.) — Pierre Mailart (Les Tons, ou Disc. sur les Modes de Musique et les Tons de l'Eglise, et la distinction entre eux, Tournay 1610. 4. Der Verf. erwelst, daß die, zu seiner Zeit üblichen, 12 Tonarten von den Kirchentönen unterchieden sind.) — Joh. Nacius (Im 9ten Kap. s. Music. poet.) — Chrstph. Buel (Doctrina duodecim Modorum Musical. fol. ums J. 1620.) — Mar. Werfenne (Im 6ten Buche s. Harmonicor. und im 3ten Buche des 4ten Traité s. Harmonie universelle handelt von den Tonarten.) — Ch. Butler (Das 1te Kap. s. Principles of Music handelt of the modes, deren der Verf. mit dem Cassiodor, fünf annimmt.) — Chrstph. Martini (Handboek van den waren Loop der Toonen, Amst. 1641. 4.) — Ath. Kircher (Im 15ten = 17ten Kap. des 1ten Buchs, im 7ten und 8ten Kap. des 2ten Buchs, im 8ten Kap. des 1ten Bils. des siebenten Buchs, und im 2ten Kap. des 3ten Bils. eben dieses Buchs s. *Musurgia universalis, de definitione modi**

modi

modi musici; de numero et ordine modor. apud veteres; de modis modernis; . . . de Tonis s. Modis eorumque numero ac qualitate; de modis cantus tam Gregoriani quam figurati; . . . utrum diversi Toni diversis affectibus respondeant; de natura Tonor. ad concitandos affectus aptorum.) — **Conr. Matthäi** (Kurzer, doch gründlicher Bericht von den Modis musicis . . . Königsb. 1652. 4. Der Verf. handelt sehr gut, in 9 Kap. Was ein Modus musicus sey; von der Eintheil. der Modorum; wie viel Modi mus. sind; von den Namen der Modorum; was die Modos unterschiede; wie die Modi verest werden; von der Ordnung der Modorum; von den 8 Ton. der Alten; und von den Modis insonderheit.) — **Cl. Chales** (In dem 22ten Tract. s. Mund. Mathem. handelt die 23te; 26te Propos. de duodecim Modis; de Mod. antiquorum; de duodecim Modis recentiorum; de methodo dignoscendi Modum.) — **Sat. Waller** (De modis music. Upl. 1686. 4.) — **Giov. Mar. Bononcini** (Dei Tuoni dell Canto figurato; d'alcune particolarità de i suddetti Tuoni; quali de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente praticate da Compositori; se il b molle ed il Diesis habbino forza di variare il Tuono, e per qual causa non vien praticato il terzo, quinto, sesto e settimo Tuono; che i Tuoni del Canto figurato sono dodici e non solamente otto; modo di conoscere di che Tuono sia qualsivoglia Cantilena musicale; de i Tuoni del Canto fermo, im 15ten u. f. Kap. des 2ten Thls. s. Musico pratico.) — **Giovb. Doni** (Degl. obblighi ed osservaz. de' Modi musicali, im 1ten Vd. S. 226 f. Opere.) — **Jac. Tevo** (Delli Tuoni ò Modi armoniali secondo gl' Antichi; delli Tuoni ò Modi armon. secondo li Moderni; . . . della natura e proprietà delle Tuoni, im 4ten, 5ten und 6ten Kap. des 4ten Thls. s. Musico Testore.) — **J. X. Murschhauser** (In s. hohen

Schule der musikal. Composition.) — **J. Mattheson** (Das 9te Kap. des 1ten Thls. s. Vollkommenen Kapellmeisters handelt von den Tonarten; und von den Wirkungen der verschiedenen Tonarten das 3te Kap. des 3ten Thls. s. Neuverordneten Orchesters S. 331.) — **Weinr. Spieß** (Von den unterschiedenen Gattungen der Tonarten; von den veresteten Tonarten; von den alten und neuen Tonarten; wie viel Modi musici zu bestimmen; von den 12 Tonis oder 6 Hauptmodis musicis; vom Choralges. und dessen 8 Tönen, im 10ten u. f. Kap. s. Musikal. Tractats.) — **Ungen.** (Schreiben . . . woher es kömmt, daß etliche Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andre aber stark und rauschender klingen, im 2ten St. von J. W. Hertels Samml. musikal. Schriften.) — **Gius. Tartini** (Im 5ten Kap. s. Trattato di Musica.) — **Mercadier** (Im 3ten Th. besonders im 5ten und 6ten Kap. s. Nouv. Syst. de Musique.) — **J. A. Scheibe** (Das 4te Kap. s. Wertes und die 2te Betrachtung handelt von den Tonarten überhaupt.) — u. v. a. m. —

Noch verdient bemerkt zu werden, daß **E. H. Blainville** ums J. 1704 eine neue Tonart, welche weder Moll noch Dur seyn sollte, erfunden haben wollte; dieses veranlaßte unter andern eine Lettre à Mr. l'Abbé Raynal von J. J. Rousseau, welche sich im 16ten Vd. s. Oeuvr. Deux Ponts 1782. 12. S. 232 u. f. findet. —

Allerhand Nachrichten über die Geschichte der Lehre von den Tonarten finden sich in J. Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit S. 178. 256. und a. a. St. m. —

Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Musik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatonischen Octave

Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorde von vier Tönen; abgeschafft *), und dagegen die Tonleitern von acht diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel, als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones einen zweyfachen Widerschlag **) zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelt dieser Theilung konnte jede

Tonart auf zweyerley Weise angesehen werden, 1) indem die Tonleiter derselben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem sie von der Quinte des Grundtones zur Octave und Duodecime desselben aufstieg. Jene wurde die authentische, diese die plagalische Tonart genennet. Hätte jeder Ton seine reine Quinte und Quarte in dem System gehabt, so würden in allem vierzehn Tonarten gewesen seyn, nämlich sieben authentische und sieben plagalische. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, so konnte jener nur plagalisch, und dieser nur authentisch seyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter und Benennung nach der Ordnung, wie sie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorstellung zu sehen ist:

Auth. $d \overset{5}{e} f g a h \overset{4}{c} \bar{d}$.	Die dorische Tonart
Plag. $A H \overset{4}{c} d e f g a$.	Die hypodorische —
Auth. $e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e}$.	Die phrygische —
Plag. $H c d f g a h$.	Die hypophrygische —
Auth. $f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f}$.	Die lydische —
Plag. $c d e f g a h \bar{c}$.	Die hypolydische —
Auth. $g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g}$.	Die myxolydische —
Plag. $d e f g a h \bar{c} \bar{d}$.	Die hypomyxolydische —
Auth. $a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a}$.	Die äolische —
Plag. $e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e}$.	Die hypäolische —
Auth. $c d e f g a h \bar{c}$.	Die jonische —
Plag. $G A H c d e f g$.	Die hypojonische —

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftstellern einige veränderte Benennungen, doch sind die hier angegebenen die gewöhnlichsten.

Man sieht, daß jede authentische oder Haupttonart ihre plagalische,

*) S. Tetrachord.

**) S. Widerschlag.

Vierter Theil.

oder Nebentonart habe, die von der ersten bloß durch den Umfang der Tonleiter unterschieden, und wie ihre Dominante anzusehen ist. Diese Eintheilung war nöthig, sowol jede Tonart an sich, als auch ihre melodische Fortschreitungen und Schlüsse, und vornehmlich in Fugen die Antwort

M m

wort

wort des Thema, oder den Gefährten des Führers *) genau zu bestimmen.

Ohne dem würde mancher Choralgesang ein zweydeutiges Jugenthema abgeben. 3. B.



Dieser Satz kann sowol in G als C, nämlich in der myxolydischen oder hypojonischen Tonart geschrieben seyn. Im ersten Fall ist die Tonart authentisch, und die Antwort muß in D, nämlich in der plagalischen hypo-myxolydischen Tonart geschehen; im zweyten Fall ist sie plagalisch, und der Gefährte muß in C, nämlich in der authentischen jonischen Tonart antworten. Hierauf haben die Organisten hauptsächlich in ihren Vorspielen Acht zu geben, auch wenn sie den Choral blos harmonisch begleiten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagalisch sind, wie 3. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein 2c. Die Melodie dieses Liedes ist in der hypophrygischen Tonart, und nicht aus unserm Gdur, wie einige Organisten glauben, die durch ihre abgeschmackte harmonische

Begleitung dieser vortrefflichen und den Worten so vollkommen angemessenen Chormelodie allen Ausdruck benehmen.

Man kann in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave, die plagalische hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleitern darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave heben diesen Unterschied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgesängen, sondern auch in vielen unserer heutigen Singstücke, kann dieser Unterschied beobachtet werden. So ist folgender Anfang einer Graunischen Opernarie:



Of - fe - saed im - pla - ca - bi - le, cru - de - le &c.

authentisch, und folgender plagalisch:



Ah! pur trop - po, io l'a - mo an - co - ra.

Manche Arie ist durchgehends authentisch, und andere sind durchgehends plagalisch. Da bey den letztern die harmonische Begleitung nothwendig

*) S. Suge.

ger ist, als bey den erstern, so könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen die oft ohne alle Begleitung gesungen werden, das Plagalische vermeiden, und

und durchgängig authentisch verfahren müsse.

Man hat vieles für und wider die alten Tonarten geschrieben, und dem Anschein nach sind sie bloß aus Mangel der nachher eingeführten Töne Cis, Dis etc. *) entstanden. Wenn man aber die verschiedenen Wirkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und selbst auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die sie noch heute in den Kirchengesängen haben, so kann man sie wol nicht bloß zufällig und mangelhaft nennen. Es ist unstreitig, daß die verschiedene Lage der halben Töne E-F und H-c jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruck giebt. Die Fortschreitung von c d e f in der jonischen Tonart hat obgeachtet des halben Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieser nämliche halbe Ton die Quarenfortschreitung der phrygischen Tonart e f g a ungemein traurig. Hierüber verdient Prinz in seiner musikalischen Kunstübung von der Quarte **) und Quinte †) nachgelesen zu werden, der den verschiedenen Ausdruck der stufenweisen Quarten und Quintenfortschreitung jeder Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfsinnigkeit bestimmt, und daraus den besondern Ausdruck jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm ist die jonische Tonart lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig; die lydische hart und unfreundlich; die myxolydische mäßig lustig, und die äolische zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengesänge, die uns in diesen Tonarten übrig geblieben sind, völlig diesen Ausdruck haben, der durch eine der Tonart angemessene

harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neumodische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird. Ueberhaupt herrscht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anstand und Würde, der in den beyden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist, ob sie gleich Abstammlinge der jonischen und äolischen, und die vollkommensten Tonarten sind *).

Daher sollten die übrigen alten Tonarten in Kirchenmusiken nicht so gar aus der Acht gelassen, sondern wenigstens mit den unsrigen verbunden werden. Da wir durch unser erweitertes System, und durch die den Alten unbekanntem Semitonien im Stande sind, jede Tonart in zwölf Töne zu versetzen, und dem Gesange eine der Tonart gemäße volle harmonische Begleitung zu geben, so würden die Kirchentöne dadurch noch eine vollkommnere Gestalt gewinnen, und von der größten Kraft seyn. Die vortreflichen Präludien vor den Catechismausgesängen des alten Bachs, und viele Kirchenstücke dieses großen Tonkünstlers zeugen, welcher mannichfaltigen Behandlung und großen Ausdrucks die alten Tonarten fähig seyn.

Viele Meneere, die keine andre, als unsere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unsern Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den alten giebt. Unmöglich können die melodischen Fortschreitungen, Modulationen und Cadenzzeiten, die man in Operarien und Tanzstücken zu hören gewohnt ist, in der Kirche von Kraft und Anstand, und zu jedem Ausdruck der Kirche

M m 2

schick

*) S. System.

**) S. 15.

†) S. 19.

*) S. Tonleiter.

schicklich seyn. Hingegen gewinnt der Choralgesang in den alten Tonarten durch die Mannichfaltigkeit der Modulationen, die in unsern Tonarten fremd und fehlerhaft sind, ein ganz anderes Ansehen; und die Aufmerksamkeit, die bey so einförmigen Melodien sowol in Ansehung der Fortschreitung der Töne, als der

Bewegung und der rhythmischen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beständig durch das Unerwartete und Fremde des Gesanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der dorischen Tonart gegen den unter ihm stehenden nämlichen Choral aus dem D moll:

Statt daß in der untersten Melodie keine andre Modulation als in dem Hauptton seiner Medianten, und bey dem zweyten Satz ein halber Schluß in deren Dominante, der doch viel zu unkräftig in der Kirche ist, vernommen wird, wodurch die Melodie bey der ersten Wiederholung schleppend und langweilig wird, reizt der obere Gesang die Aufmerksamkeit bey jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erste Satz desselben gleich von dem Hauptton nach C dur ausweicht, der zweyte nach G dur, der dritte nach A moll, der vierte nach F dur, und der letzte wieder in den Hauptton zurückkehrt.

Dieses kann hinlänglich seyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgesang zu erweisen. Wer übrigens von der Beschaffenheit und

Behandlung dieser Tonarten näher unterrichtet seyn will, kann darüber die Werke des P. Merseune, Kircher, Murschhauser, Prinz, Sux ic. und die Sing- und Dichtkunst des Salomon von Tyl nachschlagen ^{a)}.



(* Von den Tonarten der Alten geben, außer den bey dem vorhergehenden Artikel angeführten, zum Theil hieher gehörigen, Schriftstellern, noch besondere Nachrichten: Andr. Matth. Aquaviva (Die 22 letzten Kap. des ersten Buches f. Comment. in Plutarch. de virtute morali, Nap. 1526. f. und mit etwas verändertem Titel, Heltenop. 1609.

^{a)} S. auch noch S. Franc. Seyles Explication of the Grecian Modes. in dem 5ten Bd. der Philos. Transactions.

1609. 4. Handelt von den Tönen, Tonarten, Systemen und Klanggeschlechtern der Griechen und vorzüglich von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Musik gemacht hat.) — Franch. Gaspar (Im 4ten Buche s. W. De Harmonia musicor. Instrum.) — Luigi Dentici (Im ersten s. Due Dial. della Musica, Nap. 1552. 4.) — Giov. B. Doni (Compendio dell Trattato de' Generi e de' Modi della musica . . . Rom. 1635. 4. Annotaz. sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica, dove si dichiarono i luoghi più oscuri e le massime più nuove ed importanti si provano . . . con due Trattati, l'uno sopra i buoni e veri Modi, l'altro sopra i Tuoni ed Armonie degli Antichi . . . Rom. 1640. 4.) — Franc. Stiles (Explanation of the Modes or Tones in the ancient Grecian Music, in den Philos. Transact. vom J. 1760. Bd. 51. S. 695. in 6 Abschn.) —

Tonica.

(Musik.)

Mit diesem Worte wird der Grundton der diatonischen Tonleiter angedeutet, der in jedem Satz eines Stücks der Hauptton ist, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, und den Satz schließen. Die Tonica ist daher von dem eigentlichen Hauptton darin unterschieden, daß sie mit jeder Ausweichung ihren Platz verändert, da dieser hingegen durchs ganze Stück derselbe bleibt*). Doch wird sie auch in der Bedeutung des Haupttones genommen, wenn man sagt, der erste Theil eines Stücks habe in der Dominante geschlossen.

Der fünfte Ton der Tonica ist die Dominante. Beyde Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch sind. Der

*) S. Hauptton.

Accord der Tonica ist allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter dem Dominantenaccord versteht man den wesentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener Schluß kann ohne diese beyden Accorde bewerkstelliget werden*). Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentalton im Bass angegeben wird, von beruhigender Wirkung ist, so muß man ihn in der Mitte eines Satzes nur in seinen Verwechslungen hören lassen, oder wenigstens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberstimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit gefühlt, und die Aufmerksamkeit unterbrochen werde.

Tonleiter.

(Musik.)

Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie ist nach Beschaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne sowohl auf- als absteigend, wie in der diatonischen Octave von C bis c: und in der Molltonart absteigend, wie von a bis A; aufsteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt: die Septime, der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen**); und die Sexte, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beyde Arten der Tonleiter bestehen aus einer diatonischen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen †), und

M m 3

*) S. Ausweichung; Cadenz; Fortschreitung; Septimenaccord.

***) S. Subsemitonium.

†) S. Diatonisch.

sind durch die verschiedene Lage der beyden halben Töne sowol an Gehör als an Ausdruf sehr von einander unterschieden. Da sie in unserm System in alle Töne versetzt werden können, so sind so viele Tonleitern, als es versetzte Tonarten giebt, nämlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre bestimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder versetzten Tonart, den Verhältnissen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterschieden, und daher dem Ausdruf der Tonart selbst, in jedem versetzten Ton eine veränderte Schattirung geben *). In der untenstehenden Tabelle werden die Verhältnisse jeder Tonleiter angezeigt werden.

Hey Verfertigung eines Stücks ist die Tonleiter des Haupttones und der Tonart, worin es gesetzt werden soll, das Hauptaugenmerk des Tonsetzers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden soll**), keine andre Töne hören lassen kann, als die in der Tonleiter desselben vorkommen. Die Töne dieser Tonleiter müssen daher in dem ganzen Stük herrschend seyn, vornehmlich bey dem Anfang und gegen das Ende desselben. In der Mitte ist ihm vergönnt, der Mannichfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verlassen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Haupttones nur um einen Ton verschieden seyn darf †), damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurückkehren kann, und diese nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannichfaltigkeit in den Tönen des Stücks angebracht.

*) S. Ton.

**) S. Hauptton.

†) S. Ausweichung.

¶) Ehedem hatte jeder Ton in der diatonischen Octave von C bis c seine besondere Tonleiter, die, weil die sogenannten Semitonen Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen System fehlten, nicht in andere Töne versetzt werden konnten. Daraus entstanden sechs bis sieben durch ihre Tonleitern verschiedene Tonarten, die insgemein Kirchentöne genennet werden*), und die durch die in jeder Tonleiter verschiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verschiedenem und lebhaftem Ausdruf waren, wie die in diesen Tonarten uns übrig gebliebenen Kirchengesänge zeigen. Die Einführung der erwähnten Semitonen in unserm System hat den Vortheil zuwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne versetzt, und jeder Ton zur Tonica von sechs Tonleitern, und wenigstens eben so vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat sich aber dieses Vortheils begeben, und außer den alten Choralgesängen keine andre als die jonische und äolische Tonart beybehalten, und dadurch die heutige Musik auf die C dur- und A molltonart eingeschränkt, die unstreitig die vollkommensten, aber zu allem und jedem Ausdruf, vornehmlich in der Kirche, nicht hinlänglich oder schicklich sind.

Die Vollkommenheit dieser zwey Tonarten liegt in der factlichen und leicht zu singenden Fortschreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derselben folgen so natürlich auf einander, und haben so viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen diese Vollkommenheit ihrer Tonleitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen sind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufsteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müssen; aber auch dieses ist

*) S. Tonart der Alten.

zur

zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehn. Ueberdies sind die Töne beyder Tonleitern von der Beschaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Gesange der harten oder der weichen Tonart die vollkommenste harmonische Begleitung zusammengeſetzt werden kann, welches in den übrigen alten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

Wäre das chromatiſche und enharmoniſche Geſchlecht in unſer System eingeführet oder einzuführen möglich, ſo würden wir auch chromatiſche und enharmoniſche Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unſers Systems bloß zur Vollkommenheit des diatonischen Geſchlechts da ſind, und alles, was wirklich chromatiſch und enharmoniſch in unſrer Muſik vorkommen kann, bloß aus einzelnen Fortſchreitungen der Melodie oder Rückungen der Harmonie beſteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeſchlecht hervorgebracht wird, ſind alle die verſchiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die ſo un-

richtig mit dieſen Namen belegt, und oft ſo weitläufig zergliedert und unterabgetheilt werden, bloß chromatiſch und enharmoniſch in der Einbildung, weil ſie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern ſammengeſchoben, und übrigen an und für ſich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unſrer Muſik ſind *).

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatonischen Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältniſſen ihrer Intervalle von dem Grundton an, da es unſtreitig iſt, daß die Verſchiedenheit der Reinigkeit der Intervalle in jeder Tonleiter auch eine Verſchiedenheit in dem Ausdruck bewürken müſſe, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stiſts gemacht wird, mit Rückſicht auf den beſondern Ausdruck der Moll. oder Durtonart, zu dieſem oder jenem Ausdruck am ſchicklichſten ſeyn müſſe. Wir beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel Ton geſagt worden.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

C.	D.	E.	F.	G.	A.†)	H.	c.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{2}{3}$
bD.	bE.	F.	bG.	bA.	B.	c.	bd.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{81}{100}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{12}{15}$	$\frac{1}{2}$
D.	E.	*F.	G.	A.	H.	*c.	d.
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{24}{30}$	$\frac{1}{2}$
bE.	F.	G.	bA.	B.	c.	d.	bE.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{12}{15}$	$\frac{1}{2}$
E.	*F.	*G.	A.	H.	*c.	*d.	e.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{40}{51}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{12}{15}$	$\frac{12}{15}$	$\frac{1}{2}$
F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.	f.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
*F.	*G.	*A.	H.	*c.	*d.	e.	*f.
1	$\frac{360}{405}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10}{12}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{11}{12}$	$\frac{1}{2}$

M m 4

G.

*) S. Chromatiſch; Enharmoniſch; Diatonisch; System.
 †) Man hat in dieſer Tabelle, um das Verhältniß des A und C beſto leichter

zu überſehen, weder $\frac{96}{101}$ noch $\frac{101}{96}$, ſondern an deren ſtatt $\frac{3}{2}$ geſetzt, da der Unterſchied derſelben nur ein halbes Comma beträgt.

G.	A.	H.	c.	d.	e.	*f.	g.
1.	$\frac{2}{10}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
^b A.	B.	c.	bd.	be.	f.	g.	^b a.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{24}{32}$	$\frac{1}{2}$
A.	H.	*c.	d.	e.	*f.	*g.	a.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{3712}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{1}{2}$
B.	c.	d.	be.	f.	g.	a.	b.
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{1}{2}$
H.	*c.	*d.	e.	*f.	*g.	*a.	h.
1	$\frac{364}{4096}$	$\frac{405}{3712}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{1}{2}$

Conleitern der zwölff Töne nach der weichen Tonart †).

Aufsteigend	C	D	^b E	F	G	A	H	c
Absteigend			$\frac{27}{32}$			^b A	B	
	*C	*D	E	*F	*G	$\frac{81}{128}$ *A	$\frac{9}{16}$ *H	*c
			$\frac{1024}{1217}$			A	H	
	D	E	F	G	A	$\frac{256}{4096}$ H	$\frac{2048}{3645}$ *c	d
			$\frac{27}{32}$			B	c	
	^b E	F	^b G	^b A	B	$\frac{81}{128}$ c	$\frac{9}{16}$ d	^b e
			$\frac{1024}{1217}$			bc	bd	
	E	*F	G	A	H	$\frac{256}{4096}$ *c	$\frac{9}{16}$ *d	e
			$\frac{5}{8}$			c	d	
	F	G	^b A	B	c	$\frac{5}{8}$ d	$\frac{5}{8}$ e	f
			$\frac{27}{32}$			bd	be	
	*F	*G	A	H	*c	$\frac{81}{128}$ *d	$\frac{9}{16}$ *e	*f
			$\frac{27}{32}$			d	e	
	G	A	B	c	d	$\frac{5}{8}$ e	$\frac{5}{8}$ f	g
			$\frac{27}{32}$			be	f	
	*G	*A	H	*c	*d	$\frac{81}{128}$ *e	$\frac{9}{16}$ *f	g
			$\frac{1024}{1217}$			e	*f	
	A	H	c	d	e	$\frac{256}{4096}$ *f	$\frac{2048}{3645}$ *g	a
			$\frac{5}{8}$			f	g	
	B	c	bd	be	f	$\frac{5}{8}$ g	$\frac{5}{8}$ a	b
			$\frac{27}{32}$			bg	ba	
						$\frac{256}{4096}$	$\frac{9}{16}$	

Auf-

†) Da die Mollconleiter im Aufsteigen außer der Terz, und der Sexte und Septime im Absteigen die nämlichen Töne und Intervalle der Durconleiter

hat, so hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen nur die Herabdrücke der kleinen Terz, Sexte und Septime angezeigt.

Aufsteigend
Absteigend

H *c d e *f *g *a h

$\frac{5}{6}$

$\frac{5}{6}$
 $\frac{5}{6}$

a
 $\frac{9}{10}$

(*) Ausser den, bey dem Art. Intervalle angeführten, im Ganzen hierher gehörigen Schriftstellern handeln von den Tonleitern und Intervallen überhaupt noch, unter mehreren, Andr. Ornithoparchus (Im 7ten Kap. des ersten Buches s. Music. activ. Microl.) — Steff. Vannas (Im 46ten Kap. des 1ten Buches s. Recan. de Mus. aurea.) — S. Lovit Glareanus (Im 8ten Kap. des 1ten Buches s. Dodechardon.) — J. Fanger (Im 1ten Kap. des 1ten Theils. s. Pract. Music.) — Giuf. Zarlino (Im 15ten, 26ten und mehreren Kap. des 2ten Theils. s. Istitut. arm. Auch gehöret noch hierher das 3te Kap. des 3ten Theils eben dieses Werkes, so wie das 1te Kap. des 3ten Buches, das 37te Kap. des 4ten Buches s. Supplem. music.) — Fr. Salinas (Im 4ten, 29ten Kap. des 2ten Buches s. Werkes De Musica, und im 2ten Kap. des 4ten Buches.) — J. Magirius (Im 1ten, 17ten Kap. des 1ten Theils. s. Art. Music.) — Pedro Cerone (Im 30ten Kap. des 2ten Buches, im 22ten Kap. des 3ten Buches.) — Erasmi Sartorius (Im 3ten Kap. des 2ten Buches s. Institut. musical.) — Ath. Kircher (Im 5ten, 7ten Kap. des 3ten Buches, im 4ten Kap. des 4ten Buches s. Musurgia univ.) — El. Chales (In der 20ten und 22ten Prop. des 22ten Tractats s. Mund. mathem.) — Jac. Cevo (Im 9ten Kap. des 2ten Theils. s. Musico Testore.) — J. D. Heinichen (Im 1ten Kap. der ersten Abtheil. s. Generalbas in der Composition.) — Alex. Malcolm (Im 18ten Kap. s. Treat. of Music.) — J. J. Fur (Im 22ten Kap. des 1ten Buches s. Grad. ad Par.) — J. Mattheson (Im 7ten Kap. des 1ten Theils. s. Volk. Kapellmeisters.) — Meine. Spiess (Im 5ten, 7ten Kap. s. Musical. Tractats.) — Gio. Antoniorio (Der 2te Abschn. des ersten Bds. s. Arte ar-

monica enthält die neuern Tonsofeme, und die verschiedenen daraus hergeleiteten Tonleitern.) — Giuf. Tartini (Im 4ten und 6ten Kap. s. Trattato de Musica.) — Jdr. W. Marpurg (In der Einleitung und im 2ten Abschn. des ersten Theiles, und im 2ten Abschn. des zweiten Theils. s. Handbuchs beim Generalbas; und im 2ten, 6ten Abschn. s. Versuchs über die musikal. Temperatur.) — J. Holden (Im 1ten und 2ten Kap. des 1ten Theils. s. Essay towards a rational System of Music.) — J. Phil. Kirnberger (Von der Tonleiter und der Temperatur derselben; von den Intervallen; von der Tonleiter und den daher entstehenden Tönen und Tonartn, im 1ten und 2ten Abschn. des ersten Theiles, und im 2ten Abschn. der ersten Abtheilung des zweiten Theils. s. Kunst des reinen Sanges.) — Mercadier de Beleska (Im 3ten, 5ten und 6ten Kap. des ersten Theils. s. Nouv. Systeme de Musique.) — J. W. Wolf (Im 1ten Kap. s. Unterrichts in allen Theilen der, zur Musik gehörigen Wissensch.) — u. v. a. m. —

Toscanisch.

(Baukunst.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten bey den Hetruskern im Gebrauch gewesen ist. Man hat kein altes Gebäude, an welchem sie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kaiser Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendiken hoch ist, und einen corinthischen Säulensstuhl hat, kann für kein Muster der toscanischen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes sind zu bäurisch, um zu Mustern zu dienen. Da nun auch Vitruvius sie nicht deutlich genug beschreibet, so ist das, was die Neuern für die toscanische Bauart ausgeben,

M m 5

einz

eine von ihnen erdachte Sache. Von den Neuern haben sie in Frankreich L. Brosse und Le Mercier, der erste am Pallast Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; Mansard an der Grotte zu Versailles.

Darin kommen alle Baumeister überein, daß sie von allen Arten die einfachste sey, und die wenigsten und einfachesten Glieder habe. Goldmann macht die toscanische Säule 16 Model hoch; dem Fuß giebt er eine runde Plinthe und einen Pfuhl, jedes von $\frac{1}{2}$ Model hoch. Dem Knauff giebt er außer dem Hals drey Riemelein, einen Wulst und die Platte, und an dem Fries macht er hervorstehende Balkenköpfe, doch ohne Drey-schläge *).

Was sonst noch über die toscanische Ordnung zu erinnern wäre, ist bereits anderswo angezeigt worden **).



(*) Von der Toscanischen Ordnung handelt, unter mehreren, Milizia in s. Gr. undl. der bürgerl. Baukunst, Bd. 1. S. 107, d. Uebers.

T r a g i s c h.

(Schauspiel.)

Das Wort bedeutet etwas, das der Tragödie eigen ist, oder sich für dieselbe gut schicket. In diesem Sinne sagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenschaft sey tragisch. In etwas eingeschränktem Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglücksfälle veranlassen, oder hervorgebracht werden, tragisch genannt, weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiel zu sehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erstern, allgemeinen Sinne, von dem,

was sich zur Tragödie schiket, oder ihr eigen ist.

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Gesellschaft, darin sie leben, wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn, sondern die Wohlfahrt, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften entscheiden. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstande genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darinn überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichem Charakter erfordere. Man hat deswegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiels gegeben, dem noch verschiedene Kunststriche, wir können nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie freitig machen. Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Lichte erscheinen, oder von außerordentlichen Unglücksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwickeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Wirkksamkeit gesetzt wird, von Wichtigkeit seyn; und Begebenheiten, die recht tragisch seyn sollen, müssen entweder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerem, als zum bloßen Zeitvertreibe dienen, so scheint wenigstens so

*) S. Abschnitt I Th. S. 10 f.

**) S. Ordnung III Th. S. 620 f.

so viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey. Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte: ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark, und in ihrer Verfassung fest seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiele aber würden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiel sein eigenes Ziel zu setzen hätten, so würden wir es so setzen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführt, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiel zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichen Art auf die comische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beste, Abscheu und Widersehung gegen Gewaltthätigkeit, Verachtung des Privatinteresse, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und andre große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen. Freylich gewinnen die Trauerspiele von zärtlichem Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinsten Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß

fast durchgehends im Trauerspiel die Tugend leidend, und durch eine traurige Katastrophe besiegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schicklich halten, daß die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glüklichen, aber doch großen und bewundrungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann, weil sie sich sehr gut zur Tragödie schiken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen, die Standhaftigkeit in höchsten Unglücksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeigt, sind tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Nachgierde, Eifersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn*). Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten, ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiderstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

(*) Hieher gehören diejenigen Schriftsteller, welche von dem Vergnügen an tragischen, oder traurigen Gegenständen handeln. Da, indessen, die Zahl derselben in so ferne sehr groß seyn würde,

*) S. Liebe.

als dieser Gegenstand auch von sehr vielen Philosophen, bei Gelegenheit des Mitleidens, in Betrachtung gezogen worden ist: so schränke ich mich auf die berühmtesten, und auf diejenigen ein, welche diese Materie besonders behandelt haben. Hobbes (Er findet in s. Schrift *De Homine* C. XII. §. 10. den Grund des Mitleidens in der Furcht; oder vielmehr in der Einbildung, daß uns ein ähnliches Uebel, als was wir an dem Leidenden sehen, befallen könne. Er verdient nur in so fern hier besonders angeführt zu werden, als ein englischer Schriftsteller, Haokesworth, in dem *Adventurer*, No. 110 diese Erklärung seinem Aufsätze über das Vergnügen an tragischen Gegenständen zum Grunde gelegt, und ein, hievon ausführlich handelnder, in der Folge vorkommender, anderer englischer Schriftsteller, Campbell, auf diesen Rücksicht genommen hat.) — J. B. Dubos (Die ersten vier Abschnitte des ersten Thls. s. *Reflex. crit. sur la Poésie* gehören in so fern hieher, als darin das Vergnügen an unangenehmen Vorstellungen, bios aus der Sehnsucht der Seele, bewegt zu werden, hergeleitet wird. Vergl. mit dem Beschluß von M. Mendelssohn Briefen über die Empfindungen, und s. ersten *Rhapsodie*, in s. Schriften, Th. 1. S. 133. Th. 2. S. 17. Aufl. v. 1771.) — Dav. Hume (*Sein Essay of Tragedy*, in s. *Essays mor. polit. and litter.* 1742. 1770. Bd. 1. S. 270 der letzten Ausgabe, Deutsch in J. J. Dusch *Verm. krit. und sat. Schriften*, Alt. 1758. 8. besteht bios aus der Untersuchung, wie tragische Gegenstände Vergnügen erwecken können? Die Gründe davon findet er in der Sehnsucht der Seele nach Bewegungen, in der zwar sehr dunkeln, aber doch immer vorhandenen Vorstellung, das die dargestellten Leiden nur Dichtung sind, und endlich in der Kunst oder Vollkommenheit des Kunstwerkes selbst, das diese Leiden darstellt.) — Gent. Franc. Daguesseau († 1751. In s. *Oeuvr.* Paris 1752 u. s. 4. findet sich eine Abhandl. über die Ursachen des Vergnügens, das die

Seele bey den Vorstellungen von Schauspielern, und besonders von Trauerspielen empfindet.) — G. Campbell (Das 11te Kap. des ersten Buches s. *Philosophy of Rhet.* Bd. 1. S. 277. handelt, in 2 Abschn. of the cause of that pleasure which we receive from objects or representations that excite pity or other painfull feelings. Im ersten Abschn. prüft und widerlegt, oder befreitet, er die verschiedenen, vorher angeführten, Erklärungen dieses Vergnügens; in dem zweyten findet er den Ursprung desselben in der eigenen Natur des Mitleidens, oder derjenigen Leidenschaften, aus welchen das Mitleiden zusammen gesetzt ist, nämlich in der eigentlichen, bios peinlichen, *Com-miseration* oder *Sympathie* mit den Leidenden, in dem Wohlwollen (*benevolence*) oder dem Verlangen, andre glücklich zu sehen, und in der Liebe, oder in der angenehmen Empfindung, welche ein der Seele angemessener Gegenstand (*suitable object*) oder liebenswürdige Eigenschaften, in ihr hervorbringen.) — L. Platner (Leitet in s. *Neuen Anthropologie* s. 861 u. s. das Vergnügen, welches aus der Nachahmung des Unangenehmen durch die Kunst entspringt, aus der Vollkommenheit der Nachahmung und aus der Bewunderung des Künstlers, und aus dem, die Euduckung unterbrechenden Bewußtseyn, daß die Vorstellung nur eine Nachahmung der Natur, nicht eine wirklich vorhandene Sache sey, her.) — Von den Gründen des Vergnügens an traurigen Gegenständen, ein Aufsl. im 43ten Bd. S. 177. der *Neuen Bibl. der sch. Wissensch.* Der Verf. findet die Gründe desselben in der Schönheit und Vollkommenheit der leidenden Person, besonders wenn diese durch Liebe und Bärtlichkeit unglücklich ist; in der befriedigten Wissbegierde über wichtige Scenen des menschlichen Lebens; in der, durch das Uebel lebhafter werdenden Thätigkeit der Menschen; und in dem Vergnügen an der Kunst selbst, welche uns das Unglück darstellt, und in dem Vergnügen an unsrer eigenen Empfindsamkeit.) — F. Schiller. (Lieben

den

den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in dem 1ten Bde. S. 92. f. Neuen Thalia, Leipz. 1792. 8.) — S. auch noch den ersten von H. Home's Versuchen über die ersten Gründe der Sittlichkeit und natürlichen Religion, welcher von der Neigung der Menschen, sich mit unglücklichen Gegenständen zu beschäftigen, handelt, so wie den 3ten Abschn. in Fontenelle's Reflex. sur la Poetique, das 3te Kap. in des L. Racine Traité de la Poésie dram. beyf. Remarq. sur les Traged. de Jean Racine, und Hurds unmerk. über Horazens Dichtkunst, Th. 1. S. 105 und 387. d. Uebers. —

Tragödie; Trauerspiel.

Um den Begriff des Trauerspiels nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hieher rechnen. Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Comödie bloß durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter bloß auf die Erweckung des Mitleidens und Schrekens einschränkt. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung, kann das Trauerspiel noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nutzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden. Zu der ersten Art rechnen wir solche, darin ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht; die zweyte Art würde eine tragische Leidenschaft; die dritte eine tragische Unternehmung, und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiel vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der an-

dern dadurch, daß eines oder das andere dieser vier Dinge das Fundament der ganzen Handlung ist, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen Volk entweder zur Bewundrung und Verehrung, oder zum Schrecken, Abscheu, oder Haß entwickelt zu werden. Dies ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf. Hat sich ein Dichter vorgefetzt, einen solchen Charakter im Trauerspiel zu behandeln, so kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn: denn auch in geringern Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwickeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeigt, obgleich die Handlung des Stücks an sich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn; also könnte der Minister eines eigenstümigen Monarchen das Neueste versuchen, seinen Herrn von einer an sich wenig scheinbaren Sache, wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu setzen.

Zu dieser Art des Trauerspiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und sie ist deswegen schätzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schicklich wären. So sind z. B. der Tod des Cato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die als solche sich zur Tragödie eignen, wenn sie nicht

nicht

nicht durch die Größe der Charaktere des Cato und Titus dazu erhoben würden. Darin besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabey in vollem Lichte zeigt, erhalten. So ist der Prometheus des Aeschylus; ein sonderbares Trauerspiel, das bloß durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnte der Tod des Sokrates, des Seneca, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung oder Begebenheit würde in keinem dieser drey Fälle für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des Helden könnte so behandelt werden, daß das Stück die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiel erfordert werden, dadurch erhielt.

Trauerspiele von Leidenschaften wären solche, an denen man die fatale Wirkung großer, aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides und dergleichen. Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste; nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglückliche Wirkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiel sehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Kleitus verursachte; die Neue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand steckte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden.

Zu Trauerspielen von Begebenheiten müssen wichtige Unglücksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch da-

durch merkwürdiger macht, daß er die verschiedenen Wirkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeigt. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreisende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmenden Personen in sehr merkwürdigen Gemüthsfassungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrückung eines Tyrannen, Hinterreißung eines großen Projectes und dergleichen. Diese Art ist vielleicht die schwereste sowohl in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst.

Diese wären also die Hauptgattungen des Trauerspiels. Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiels gewählt hat, nicht bald den Weg finden sollte, dasselbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier besonders ange-merkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich seyn könne. Bey den beyden ersten Gattungen ist dieses offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewunderung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und den Haß derselben, darzustellen. Hier ist also der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth noch

und

und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erwecken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es scheint, als wenn er auch bloß deswegen das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reizen soll.

Etwas gründliches ist ohne Zweifel in seiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen. Von dieser Art sind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey ersten Gattungen selten statt; wir werden gleich davon sprechen. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnt werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt; nur den für standhaft, der wie jene abenteuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzt, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar oft gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften

und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erweckt keine Bewundrung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewundrung, Haß und Abscheu sind die Leidenschaften, welche die zwey ersten Arten des Trauerspiels in dem Zuschauer erwecken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende männliche Gemüther würkt, nach und nach erzeugt werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Äußere derselben sehen lassen.

Die dritte Art, oder das Trauerspiel der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige Marcus Aurelius sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiel sey zuerst erfunden worden, um die Menschheit zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyen, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen.^{*)} Dieses ist ein Nutzen, den man aus dem Trauerspiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser, als durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeigt, da das Schauspiel, weil wir die Sachen vor uns sehen, ungleich stärker auf uns würket. Unglücksfälle, die zu unsern Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deswegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher vor das Gesicht bringt. Dieses

^{*)} S. in dem XI Buch.

Dieses

Dieses ist die Absicht der Epopöe; aber das Schauspiel bringt sie uns würklich vor Augen, und hat deswegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglücksfälle lehrreiches an sich haben, sowol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, das kann dieses Trauerspiel uns auf die vollkommenste Art verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverlässigkeit aller menschlichen Veranstellungen: der Heldennuth, womit einige Menschen das Unglück ertragen; die Schwachheit, die andre dabey aufsern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen würken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in diesem Trauerspiel nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in die Empfindung eingegraben.

Aristoteles hat gesagt, daß das Trauerspiel durch Erwekung des Mitleidens und Schreckens das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige; und seine Ausleger haben sich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerspiels, wovon jetzt die Rede ist, macht uns mit Unglücksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schrecken; aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark sie zu ertragen. Wer viel in Gefahr gewesen, der wird standhaft; und wer durch viel Fatalitäten gegangen ist, ist im Unglück weniger kleinmüthig als andere.

Sollen aber diese Vortheile durch das Trauerspiel würklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln,

so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gefester und männlicher sind, als man sie auf der heutigen, besonders der deutschen Schaubühne sieht. Wer mit weichlichen, zaghaften, durch Unglücksfälle außer sich gesetzten Menschen lebt, der verliert alle Stärke der Seele; und diese Würkung könnte auch das Trauerspiel haben, dessen Personen zaghaft, weinerlich und jammernnd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen. Diejenigen irren sehr, welche in dem Trauerspiel den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglück edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt sehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Gracchen, für wahnwitzig gehalten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspiel-dichter nicht bloß das Volk ergötzen, sondern ihm nützlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden, und lasse seine Helden im Unglück edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn.

Es kann sehr nützlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Neuern so gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache: und daher läßt sich abnehmen, was

was für eine Art und was für ein Maaß der Nührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden: entweder kann das volle Unglück, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon vom Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang, den das Unglück hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolytus des Euripides, dem Ajax, des Sophokles. Im andern Fall entsteht das Unglück aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheint von geringerem Werth zu seyn, als die erstere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten: das Trauerspiel der Unternehmungen. Die Handlung desselben besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andern. Es ist leicht, die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich vom Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Personen werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verleugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Wirkksamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Men-

Vierter Theil.

schon groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Ausführung bewürken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorgestellt werden.

Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden: zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. In der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln; so wenig, als an der Schwierigkeit, die sie hat. Denn keine Gattung erfordert mehr Verstand und Ueberlegung, als diese, mehr Kenntniß der menschlichen Geschäfte und Kräfte.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellet hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man sieht aber auch zugleich, daß die glückliche Ausführung desselben nur von Männern zu erwarten sey, die über das gemeine Maaß der Denkungsart erhaben sind. Niemand bilde sich ein, daß eine interessante Begebenheit, die ernsthafte Empfindung erweckt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgestellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich seyn, die Haupteigenschaften eines guten Trauerspiels hier in Betrachtung zu ziehen. Aristoteles hat sechs Punkte im Trauerspiel angemerkt, deren jeder eine besondere Betrachtung verdienet: die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Wir wollen von jedem besonders sprechen.

Von der Beschaffenheit des Inhalts, oder dem tragischen Stoff, ist bereits gesprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für

R n

den

den Dichter sey, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat alsdann nicht nöthig, die handelnden Personen so vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen; weil die Sachen dem Zuhörer schon bekannt sind. Bey etwas verwickelten Begebenheiten ist es höchst schwer, den Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in den rechten Gesichtspunkt zu setzen. So sind in Cornelles *Xodogüne* die Erzählungen der *Laodice*, die diesen Endzweck haben, fast unausstehlich. Also kommt hier zuerst die Behandlung der *Jabel* in Betrachtung. *Aristoteles* verlangt zuerst davon, daß sie vollständig, ganz und von einer anständigen Größe sey.

Im Trauerspiel muß also eine Handlung zum Grund gelegt werden, das ist, es muß ein wichtiger Gegenstand da seyn, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grad reizt, Glück oder Unglück, großer Vortheil oder großer Schaden, oder, wie man sich mit einem Worte ausdrückt, ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieses macht kein Schauspiel aus; sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Personen gereizt, sondern auch die Zuschauer werden in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt.

Es muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäftigt,

zu thun habe. Es könnte nicht anders als schädlich seyn, wenn der Zuschauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwicklung folgen müßte. Eine einzige beschäftigt ihn ganz, daher sind die Trauerspiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzelne Schönheiten haben, aber einzelne Scenen machen kein Trauerspiel aus.

Die Handlung muß vollständig und ganz seyn, das ist, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Wirksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Leuten sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftigt, zu fragen, was die Ursache davon sey. So lang er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieser Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Achtung giebt. Erst alsdann, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was nun vorgeht.

Dieses ist nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiel nothwendig bey der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Denn dieses wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun; zwar kann dieses geschehen, wenn die Handlung schon angegangen: aber es muß bald geschehen. So fängt *Sophokles* seinen *Ajax* nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache, und wie er rasend wird; er ist es schon. Aber wir erfahren gleich, warum er

es geworden, und dieses ist der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäfftiget. Dies fängt an, unsre Aufmerksamkeit zu reizen; dann unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genennet, wobey verschiedenes zu bedenken ist, das wir in dem besondern Artikel darüber näher bestimmt haben. So sehen wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer sich vor dem Pallast seines Königs versammelt. Dies ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sey, wegen des ungerothen gebliebenen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich, die Entdeckung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken: dieses ist der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das ist so viel, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüssig macht; etwas, woraus klar erhellet, warum igt die Personen, die wir so beschäfftiget gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzweck erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden, ihre Wirksamkeit in Absicht auf das Interesse der Handlung fortzusetzen.

Dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursacht, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht; weil er sonst einen großen Theil des Nutzens, den das Schauspiel ihm geben soll, vermisst, da er nicht sieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menschen bey Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieser Theil des Trauerspiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang; und wir haben das, was dabey zu merken ist, in einem besondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen, oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Wirkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreute Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt sich sehen, daß der Philosoph, dessen Regeln wir hier erläutern, sie nicht ohne wichtige Gründe vorgeschrieben habe. Eben so verhält sich auch mit dem, was er von der Größe sagt, die er nicht ausmisst, sondern blos durch einen Fingerzeig angiebt, indem er sagt, die Handlung müsse eine anständige Größe haben. In der That wird ein verständiger Dichter hier über nicht lange in Ungewißheit seyn. Eine Handlung, die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, schickt sich zu keinem Schauspiel, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Leidenschaften der handelnden Personen

sich nicht sehr entwickeln können, und weil es überhaupt angenehmer ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, daß man einigermaßen gesättiget wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuschauens derselben, muß wenigstens eine Stunde einnehmen, weil sie sonst die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß sie auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, das unsre Aufmerksamkeit in beständiger Spannung hält, und das muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden; auch die Zuschauer könnten es schwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus diesen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauspiels setzen, läßt sich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Ausdehnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgestellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit ist selten so kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht so sehr genau, und setzt zum voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäftigt ist, was er vor sich sieht, dem, was außer der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weg gewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfordert wird. Daher kommt es, daß oft Handlungen vorgestellt werden, die natürlicher Weise einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten sind aber in diesem Stück

genauer gewesen, als wir sind. Viele von ihren Trauerspielen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur während der Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, wiewol sie doch auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maasses sind. Daß sich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaubt haben, mag meistens daher kommen, daß sie sich nicht getrauen, ohne viel Verwicklung und Mannichfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn. Diese trauten sich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerspiele, die höchst einfach, und doch höchst unterhaltend sind, wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig fortrückt, der Zuschauer aber in beständig lebhafter Würksamkeit ist.

Daß Shakespear, der größte tragische Dichter unter den Neuern, so wol diese, als manche andre Regel übertreten, und doch gewußt hat, zu gefallen, beweist nichts dagegen. Wenn er zu dem großen Verdienst, das er wirklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugerhan hätte, so wäre er noch größer, und würde noch mehr gefallen. Ein gothisches Gebäude kann einige sehr gute Parthien haben, deswegen ist es doch ein Werk, das im Ganzen ohne Geschmak ist. Viele Gemählde von Rembrand sind in einigen Stücken bewundernswürdig, sonst aber jedem Menschen von Geschmak unansehnlich. Indessen wollen wir gar nicht behaupten, daß nur das Trauerspiel gut sey, das nach den Regeln der Alten behandelt wird: aber diese Behandlung halten wir überhaupt für die beste. So viel von der Beschaffenheit der Handlung.

Der zweyte wesentliche Punkt, worauf es bey dem Trauerspiel ankommt, betrifft nach dem Aristoteles die Sitten; und darunter scheint er alles zu begreifen, was zum Charakter, der Denkungsart, und den Quellen

len der Handlungen der Personen gehört. Wenn der Philosoph, wie es scheint, die Fabel wirklich für das wichtigste Stück des Trauerspiels gehalten hat, so können wir nicht seiner Meynung seyn, weil es uns außer Zweifel scheint, daß die Sitten ein wichtigerer Theil seyen. Eine der vornehmsten und wichtigsten Fabeln, die jemals auf die tragische Bühne gekommen, ist die vom Oedipus in Theben. Eine wüthende Pest droht der ganzen Stadt den Untergang; die Priester Geben vor, sie werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdeckt und bestraft sey. Oedipus, der wegen seiner vortheilhaften Regierung angebetet wird, setzt sich vor, alles mögliche zu thun, um den Mörder zu entdecken und zu strafen. Es ergiebt sich aus der Untersuchung, daß er selbst, ohne es gewußt zu haben, dieser Mörder ist; daß der ermordete König sein Vater gewesen; daß die Königin, die er geheirathet hatte, seine leibliche Mutter ist; daß seinen Aeltern vorhergesagt worden, ihr Sohn würde seinen Vater umbringen, und seine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitelung dieser Prophezeiung der Vater gleich nach seiner Geburt ihn in eine Wildniß den Thieren auszusetzen befohlen habe; daß alles dessen ungeachtet er am Leben geblieben, und durch die seltsamste Fatalität alles wirklich begangen habe, was vorher gesagt worden. Nach dieser Entdeckung schießt er sich selbst die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt, und besänftiget dadurch den Zorn der Götter. Dies ist die Fabel. Wunderbar, höchst seltsam und sehr tragisch. Man kann daraus sehen, daß der Mensch seinem Schicksal nicht entgehen kann; daß auch den rechtschaffensten Menschen schreckliche Unglücksfälle betreffen können. Aber alles dieses scheint doch weniger wichtig zu seyn, als die Empfindung und

die Aeußerung der Leidenschaften und des Betragens der interessirten Personen bey solchen Umständen. Wir wollen den Oedipus, die Königin, seine Freunde, das Volk hieher näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenschaften, ihr Betragen nach den kleinsten Umständen wissen; und dieses scheint uns bey dieser Sache das Wichtigste zu seyn. Wenn man uns erzählt, daß ein Schiff durch Sturm so lange in der See gehalten worden, bis alle Lebensmittel verzehrt gewesen; daß der Hunger so sehr überhand genommen, daß das Volk einen Menschen geschlachtet, und sich von dessen Fleisch genährt habe, und daß in dem Augenblick, da der zweite sollte geschlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdeckt worden, das den Unglücklichen Rettung gebracht: so erstaunt man zwar über einen solchen Fall; aber die nähern Umstände zu wissen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathschlagungen beizuwohnen, die Empfindungen, Leidenschaften und das Betragen eines jeden zu sehen, scheint doch das Wichtigste bey der Sache zu seyn.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen, die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten oder obersten Gattung seyn. Nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Wirkung beiträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruck giebt; sondern Menschen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maas überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinsten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeigt sich in durchdrin-

gendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschlüssen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiel müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyen, große Veränderungen in Absicht auf Glück und Unglück hervorzubringen im Stande sind.

Es scheint, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenschaften setzten, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in heftige Leidenschaften gerathen. Aber es können *vanas sine viribus irae* seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erboht, ein nichtsbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spielt, aber vor Liebe rasend worden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkungsart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stande sind, Dinge zu bewirken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewunderung erweken. Es ist also ganz natürlich, wiewol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringe Menschen; ihnen sind gemeinlich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter

den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwinkelte Intriguen betrieben werden, so hat das Trauerspiel noch deswegen keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiel zeigt, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörige Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiele eben nöthig ist; warum man nicht könnte ernsthafte Handlungen, wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke geschehen, das keine große Angelegenheiten kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen. Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schicken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen das Schicksal vieler Tausenden bestimmen können; wo man schon gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwinkelte Gegenstände zu betrachten;

ten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen: in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken und starke Empfindungen zu erweken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volks abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Nationalgegenstände bearbeitete, der müßte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Consuls zu geben. Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Nationalbedürfnisse angewendet würden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Hey der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abenteuerliche falle; eine falsche Größe, die ins Kleine und sogar ins Abgeschmackte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurteilungskraft des Dichters, können

allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an Großsprecheren, Verstand an Spitzfündigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren. Das Trauerspiel erfordert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrene, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkennntniß versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten großes Aufheben machen, schickt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Kritik vollkommen inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen, und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische, sondern die poetische. Was jede Person redt und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln, einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nothig sind, ganz weg. Man muß hiebey, wie Aristoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören: auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten ist wie alles andre Nothwendige in den Künsten, davon der besondere Artikel darüber nachzusehen, so wie auch über das Schikliche besonders gehandelt worden *).

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannichfaltig und mit guter Wahl gegen ein-

N n 4

ander

*) S. Nothwendig; Schiklich.

ander gestellt oder contrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragischen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmsten Stücke des Trauerspiels ist. Denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stück verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein schlechteres Stück erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdrucks überhaupt, ist an einem andern Orte gehandelt worden *). Hier ist sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen müsse. Er muß auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit haben: auf den Charakter der Person, die er reden läßt; und auf den Gemüthszustand, darin sie ist.

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruck gehört. Ein kalter ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrücken, als ein hitziger und unbeständiger Mensch: der zaghafte, schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen; und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gefezte, nachdrückliche und kurze Art zu reden schickt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhaft, hinreißende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sitt-
*) S. Schreibart.

liche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beste Gelegenheit, diese Materie zu studiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannichfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommensten Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruck mit dem Charakter. Wir müssen bey allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben.

Da im Trauerspiel ein ernsthaftes Interesse alle Personen beschäftigt, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Ueberhaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen. Wig und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnisse schiken sich nicht zum tragischen Ausdruck; denn es muß schlechterdings nichts gefuchtes, nichts, was den Dichter sehen läßt, darin seyn. Die handelnden Personen sind allzusehr mit dem Interesse der Handlung beschäftigt, als daß sie den Ausdruck suchen sollten.

Bey dieser weisen Einfalt muß der Ausdruck edel seyn, weil die Sitten so sind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als wirklich vornehme und großentende Menschen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und also auch in ihren Reden. Sie sind sowol mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andre Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlänglich Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruck mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genug auszudrücken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrücken wissen. Bey Kleinigkeiten hatten sie sich nicht auf, folglich sind sie

sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruck übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drücken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus; das Schöne ist ihnen nicht gleich vortrefflich, und das Widrige nicht gleich zerstörend. Alles dieses gehört zu dem edlen tragischen Ausdruck.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studiren. Da von der Sprache der Leidenschaften in einem besondern Artikel gehandelt worden, so können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich ist auch das Mechanische des Ausdrucks zu bedenken. Es scheint doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerspiel einen schicklicheren Ton gebe, als die ungebundene; wie wol wir diese eben nicht schlechterdings verwerfen wollen. Nur ist dieses gewiß, daß ein guter leichtfließender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beyträgt. Jeder gereimte Vers, besonders aber der alexandrinische, scheint etwas zu kleines für die Höhe des Trauerspiels zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und besonders Euripides hat damit öfters abgewechselt. Die Abwechslung des Schnellen und Langsamen scheint insbesondere im Trauerspiel ganz nothwendig zu seyn.

Von den Sittensprüchen, als dem vierten Hauptpunkt, sagen wir hier nichts, weil dieses an einem besondern Orte ausgeführt worden *). Auch von den Veranschaulichungen, als dem fünften, ist an seinem Orte gehandelt worden **). Das sechste Stück aber, nämlich die Musik, hat

bey unserm Trauerspiel gar nicht statt, weil unsre Tragödien nicht von Musik begleitet werden. Die griechische Tragödie aber wurde, so wie unsre Oper, durchaus in Musik gesetzt. Dieses erhellet deutlich aus einer Frage, die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft *). Was aber die Declamation betrifft, davon ist an einem andern Orte gesprochen worden **).

Fassen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerspiel gehört, kurz zusammen, so zeigt sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn, von ernsthaftem Inhalte; ein einziges wichtiges Interesse muß darin statt haben, und sie muß eine eingeschränkte Größe haben: alles muß darin zusammen hangen; es muß nichts geschehen, das den Haupteindruck nicht vermehrt, nichts, davon man den Grund nicht einseht. Alles muß wolgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblick entziehen; es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwicklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht widernatürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel, und in den Charakteren eine hinlängliche Mannichfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark, aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn.

Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruck schwächt; (ein Fehler, darein Shakespear oft verfällt;)

*) S. Dentspruch.

**) S. Scene; Verzierung der Bühne.

N n 5

*) Arist. Problem. XXVII.

**) S. Vortrag.

Lon

Ton und Ausdruck müssen für jeden Charakter und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Eitenprüche müssen wichtig seyn, und ohne alle zu bemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.

Ueber den Ursprung des Trauerspiels ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Karre macht, und dann so, wie Horaz fortfährt, ist die gewöhnlichste, aber gewiß fabelhaft. Der Mensch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen bey denselben handeln und leiden zu sehen. Darin liegt der erste Keim vom Ursprung des Trauerspiels, das aus eben diesem Grund älter, als die Comödie scheint.

Aller Vermuthung nach hat dieses das tragische Schauspiel bey mehreren Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlaßt. Man muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheint es bey ihnen zu seyn. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiele den Griechen sehen lassen, *ὁς πρῶτος ἐξέτυπε τραγῳδικὰς μελωδίας*. Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechzehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Sicyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspieler gewesen, so nennt Suidas Strate, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber

hätten; und auch Lufebius nennt andre vor jenem. Plato sagt ausdrücklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen *). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerlichen Begräbnisse großer Helden das Trauerspiel veranlaßt haben, da die vornehmsten Thaten der Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lange unter den Griechen erhalten. Artemista hat bey dem Begräbnis ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die vermuthlich aus Tragödien bestanden haben; denn A. Gellius **) sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie, Mausolus, von dem Theodectes, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Ungewißheit. Und wie soll man folgende Stelle des Aristoteles verstehen? „Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama die ihige Form gegeben †).“ Doch stimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darin überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiel, also auch in andern Gattungen des Drama, ursprünglich der wesentliche Theil desselben gewesen. Deswegen wurde die zwischen den Chören vorkommende Handlung Epilodium genennt. Aristoteles sagt, daß die ältesten Chöre von Satyren gesungen worden; und Casaubonus ††) führt eine Stelle aus dem Didymus an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerspiels

*) S. Plat. Alcib. II. gegen das Ende.

**) L. X. c. 17.

†) Οὗτος δὲ (Ἀριστάρχος) σύγχρονος ἢν Euripίδῃ, ὡς πρῶτος εἰς τὸ νῦν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.

††) De satyrica poeti.

spiels ursprünglich Dithyramben, oder Lieder auf den Bacchus, abge-
fungen haben. Wenn man sich hie-
ben erinnert, daß die Alten die Ge-
schichten einiger Götter bey gewis-
sen heiligen Festen durch allegorische
Handlungen unter feyerlichen Ge-
sängen vorgestellt haben, wie in
Aegypten die Geschichte des Osiris
und der Isis, in Syrien die Ge-
schichte der Venus und des Adonis,
in Griechenland die Geschichte der
Ceres und Proserpina, ingleichen
des Bacchus, und noch dabey be-
denkt, daß die Trauerspiele sowol
als die andern dramatischen Spiele
zu den feyerlichen Handlungen eini-
ger heiligen Feste gehört haben: so
wird es wahrscheinlich, daß das
Drama überhaupt in seinem Ur-
sprung nichts anders gewesen, als
die Vorstellung einer geheimen Ge-
schichte aus der Götterhistorie. Nach
vielen Veränderungen hat sich her-
nach, wie Aristoteles ausdrücklich
berichtet, seine ursprüngliche Natur
verloren, und ist das geworden, was
es zu seiner Zeit gewesen *). Und
hieraus läßt sich leicht begreifen,
woher die so große Verschiedenheit in
den alten Nachrichten über den Ur-
sprung des Trauerspiels entstanden.
Es ist aber der Mühe nicht werth,
hierüber weitläufiger zu seyn. Viel-
leicht läßt sich der anscheinende Wi-
derspruch, der sich in den Nachrich-
ten der Alten findet, auch dadurch
heben, daß man annimmt, die Tra-
gödie sey in ihrem Ursprung blos ein
Gesang von traurigem Inhalt gewe-
sen, dadurch eine Art Rhapsodisten
große Unglücksfälle fürs Geld besun-
gen haben. Lucianus **) führt ein
altes Sprüchwort an, das dieses zu
bestätigen scheint, und aus welchem
abzunehmen ist, daß einige trojanische

Flüchtlinge, vermuthlich an einem
Orte, da sie sich nach Zerstörung ih-
rer Stadt niedergelassen, einen Tra-
gödiensänger gemiethet hatten, um
sich die Zeit zu vertreiben, und daß
dieser, ohne zu wissen, wer sie sind,
die Trauergeschichte von der Zerstö-
rung Troja gesungen habe.

Aus den Trauerspielen der Grie-
chen, die wir noch haben, läßt sich
sehen, daß sie ihre letzte Form erst zu
den Zeiten des Sophokles bekommen
haben. Denn die Trauerspiele des
Aeschylus, der kurz vor dem So-
phokles gelebt hat, sind gegen das,
was seine Nachfolger auf die Bühne
gebracht haben, noch rohe, blos aus
dem groben gearbeitete Versuche,
aber Versuche, an denen bereits die
Hand eines großen Meisters zu se-
hen ist.

Man hält durchgehends dafür, daß
das Trauerspiel, so wie Sophokles
es bearbeitet hat, in der höchsten
Vollkommenheit, deren es fähig ist,
erscheine. Die Neuern haben auch,
so weit ihr Genie und der Geschmak
es ihnen verstatet haben, diese Form,
doch mit Ausschließung der Chöre,
beybehalten. Ob durch diese Weglas-
sung das Trauerspiel gewonnen oder
verloren, wollen wir nicht unterfu-
chen, da man ist durchgehends dar-
in übereinkommt, daß im Trauerspiel
nicht mehr soll gesungen werden, die
Chöre aber den Gesang nothwendig
machen. Darin bilden sich einige
Neuere ein, dem Trauerspiel Vortheile
verschafft zu sehen, daß der Raum
zwischen den Aufzügen, der ehemals
durch die Gesänge des Chors ausge-
füllt worden, ist besser dazu ange-
wendet wird, daß die Handlung hin-
ter der Bühne inzwischen fortrüket,
welches bey den Alten nicht gesche-
hen. Daß aber dieses eine Verbesse-
rung sey, wird nicht jedermann ein-
gesehen. Vielen kommt es als ein
elendes Hülfsmittel vor, die Mängel
in der Anordnung der Fabel zu bede-
cken.

*) Πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλλῶσα
ἢ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν
ἑαυτῆς φύσιν.

**) Luc. in den Fischen.

fen. Es wäre zu versuchen, was für eine Wirkung es thäte, wenn zwischen den Aufzügen Chöre erschienen, die durch feyerliche Gesänge einige Eindrücke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich sind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu sehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen lassen, etwas fremde.

Das griechische Trauerspiel kommt uns in Vergleichung des heutigen, besonders des französischen, vor, wie die griechischen Statuen eines Phidias gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeigt bey der edelsten Einfachheit und in seiner nackten Gestalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die sich der ganzen Seele bemächtigt; diese scheinen durch Lebhaftigkeit der Gebärden und der Stellungen, und durch redende Mienen schön. Aber diese Gebärden und Reden drücken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdrucks zurücklassen. Es ist offenbar, daß die Alten in Behandlung der Leidenschaften sich weit näher an der Natur gehalten, als die Neuern. Diese sind gar nicht selten weich, gekünstelt, übertrieben. Die Alten scheinen es sich zur Regel gemacht zu haben, ihre Personen so reden und so handeln zu lassen, wie ihr Charakter und die Lage der Sachen es erfoderten; die Neuern scheinen mehr den Zuschauer des Trauerspiels, als die handelnde Person vor Augen zu haben, und nicht das Natürlichste zu finden, sondern das zu suchen, was ihrer Meynung nach den Zuschauer am stärksten rühren möchte. Jene lassen gar nicht merken, daß sie für einen Zuschauer arbeiten; diese sehen gar oft allein auf ihn, und scheinen die Wahrheit der vorzustellenden Sache aus dem Gesichte zu verlieren. Wir müssen deswegen den Verlust so vieler hundert grie-

chischer Trauerspiele sehr bedauern. Denn die Griechen haben eine große Menge tragischer Dichter gehabt, deren Verzeichniß bey Fabricius *) zu finden. Die Anzahl der Stücke, deren die Alten erwähnen, beläuft sich weit über tausend, davon kaum noch dreyßig übrig sind, welche den Aeschylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfassern haben.

Die Römer waren, wie es scheint, auch in diesem Stük weit hinter den Griechen zurück geblieben. Die einzigen römischen Trauerspiele, die wir unter dem Namen des Seneca noch haben, sind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechischen Stücke zurück, als die guten Stücke der Neuern. Doch scheint es, daß sie auch gute Trauerspiele gehabt, in deren Vorstellung man sich mit großer Gewalt gedrängt hat. „Suche reich zu werden,“ sagt Horaz, „es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiele des Papius in der Nähe sehen könnest.“^{*)} Es scheint, daß unter den Neuern die Spanier zuerst das Trauerspiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen gesucht haben. Ein spanischer Schriftsteller †) versichert, daß schon im Jahr 1533 Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon, und die berrübte Hekuba, geschrieben habe a). In Frankreich sind die

*) Bibl. Gr. L. II. c. 19.

**) Hor. Ep. I. 1. 65.

Rem facias, rem,
Si possis recte; si non, quocunq;
modo rem,
Ut propius spectes lacrimosa poemata
Papi.

†) Dom Augustin de Montiano y Luyando, dessen Schrift unter dem Titel: Dissertation sur les tragédies espagnoles, ins französische übersezt worden.

a) Bekanntermahen ist die Sophonisbe des Terziano bereits im J. 1516 zu Rom aufgeführt worden, folglich sind, auf alle

ersten guten Trauerspiele von **H. Corneille** auf die Bühne gebracht worden; und gleich nach ihm hat **Racine** sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschritten zu haben; wie- wol noch nach ihm viele, besonders aber **Crebillon** und **Voltaire**, viel gute Stücke geliefert haben, die, wenigstens in einzelnen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewunderungswürdigen **Shakespeare** gehabt, dem es aber bey diesem großen Genie an gereinigtem Geschmak gefehlt hat. In seinen besten Stücken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit solche, die ins Abenteuerliche fallen. In Deutschland scheint eine schon ziemlich helle Dämmerung diesem Theile der Kunst bald einen vollen Tag zu versprechen.



Von dem Trauerspiele überhaupt handeln: **Aristoteles** (*Περὶ ποιητικῆς*; Ueber die Ausgaben, Uebersetzungen und Erklärungen, s. den Art. Dichtkunst, S. 657.) — In lateinischer Sprache: **Joh. Ant. Viperani** (Im 8ten u. f. Kap. des 2ten Buches s. Poetica, und zwar de Tragoedia; de natura et forma Tragoediae; de partibus Tragoediae; ultra praestant. sit, Trag. an Epopoeia? alles nach dem **Aristoteles** und **Horaz**.) — **Jul. Caes. Scaliger** (Im 5ten, 6ten, 8ten, 9ten, 11ten und 16ten Kap. des ersten Buches s. Poet. als Com. et Tragoedia; Tragoedia Tragoed. species; Com. et Trag. partes; Trag. partes; Tragicae personae. Er unterscheidet,

alle Fälle, nicht die Spanier die ersten, welche, unter den Neuern, regelmäßige Trauerspiele gehabt haben. A. d. S.

unter andern, wie schon **Viperanus**, das lateinische oder römische, von dem griechischen Trispl. ohne jedoch die Unterschiede anzugeben; ferner die Trauerspiele dem Inhalt nach von einander, in so fern als **Callias** eine so genannte Tragoediam grammaticam geschrieben haben soll. (S. Athen. Deipn. Lib. X. S. 453. Ausg. von 1612.) zu welcher die Buchstaben den Inhalt hergegeben, und als er auch das satyrische Schauspiel zur Tragödie zählt.) — **Jac. Pontanus** (Im 1sten, 22ten Kap. s. Poeticar. Institut. als Notatio et definit Trag. item qui fiat ut delectet; ratio et forma Tragoediae; Trag. et Com. discrimina; Aesch. Soph. et Eurip. comparati; de appellationibus fabular. s. dramatum. Die Ursache des Vergnügens, welches das Trispl. gewährt, findet der Verf. in der Kunst der Darstellung oder Nachahmung, in dem, der menschlichen Natur eigenen, und ihr angenehmen, Mitleiden, und in dem Unterrichte, den sie, über die Ursachen der Unglücksfälle, uns gewährt.) — **Paolt Beni** (S. Art. Drama, S. 711.) — **Dan. Heinsius** (*De Tragoediae Constitut. Liber*, Lugd. Bat. 1611. 8. verm. 1643. 12. (Die Ueberschriften der 17 Kap. des Werkes sind folgende: De utilit. hujus doctrinae; tota Poesis imitatio, Platoni peculiariter Tragoedia . . . Trag. affectuum purgatio; partes Trag. essentielles, de prima ejus parte ac praecipua, de fabula; ambitus Trag. et magnitudo, actio quae tota et perfecta . . . qualem esse oporteat fabul. s. Trag. subiectum; . . . partis primae divisio, fab. duplex ut et actiones, quae sit simplex, quae implexa; ejus partes, peripetia et agnitiones; agnitionum species; . . . de perturbatione, tertia fabulae implexae parte; . . . perturbationes, s. affectus, a quibus, inter quos et quomodo excitentur; . . . de mutat. actionis, an duplex esse possit, ultra praestet, unica an duplex; . . . quomodo actionem suam debeat disponere poeta, quando mores ac personae

sonae

sonae imponendi, quando et qua ratione intexendum sit Episodium, quae connexio sit, quae solutio, artificium earum, pro earum ratione diversas dici fabulas, fabul. simplicis tres species; de solutione per machinam; . . . quando paullatim creverit Tragoedia, personae et quae observanda in illis, de narratione s. expositione; . . . de secunda parte essentiali, moribus; . . . de sententia, tertia parte; . . . de quarta parte, dictione, s. elocutione; . . . reliquae duae partes, melodia et apparatus . . .) — **Targ. Gallucci** (De Tragoedia, Commentar. bey s. Vindic. Virgil. . . Rom. 1621. 4.) — **Gius. Spucce** (De componenda Tragoedia, Dissertat. bey dem 2ten Bd. der Tragedie des Ortes, Scamacci, Palermo 1635. 8.) — **Friedr. Rappolt** (Poetica Aristotelica, s. veter. Tragoediae expositio, qua ex mente Aristotelis, cujus quae supersunt fragmenta, unicam hanc poeseos partem continent, universae Tragoediae ratio explicatur, Lips. 1678. 12.) — **Jos. Trapp** (Die 26te = 29te s. Praelect. poet. handelt vom Trispl.) — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß mehrere von den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 662 u. f. angeführten, in lateinischer Sprache von der Dichtkunst handelnden Schriftsteller, auch vom Trauerspiele handeln. **Vossius** ist darunter, meines Bedünkens, der merkwürdigste.) —

In italienischer Sprache: **Gian. G. Trissino** (In der Quinta divisione s. Poetica, Op. Bd. 2. S. 95. Ausg. von 1729. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß Trissino bereits, um die Lehre des Aristoteles vom Trauerspiele gehörig zu erklären, auf die übrigen Schriften des griechischen Philosophen Rücksicht genommen hat, und daß er auch nur Furcht (tema) nicht Schrecken, durch das Trispl. erweckt haben will.) — **Speron Speroni** (Dial. sopra il modo di compor la Tragedia, in s. Dial. Ven. 1542. 1544. 1552. 8. S. auch von ihm die Folge dieses Artikels, bey

Gelegenheit seiner Canace) — **Giamb. Gir. Cinsio** (S. den Art. Dichtkunst S. 664.) — **Seb. Minturno** (Im 2ten Buche s. Poetica, S. 74. der Ausg. von 1564.) — **Jas. Denores** (Der 1te Th. s. Poet. handelt, in 9 Kap. von dem Trauerspiel, welches er, nach bey parti di qualità e di quantità betrachtet; die ersten sind die Fabel, die Sitten (costume) die Gesinnungen (sentenze) und die Sprache oder der Ausdruck; die letzten der Prolog, die Episoden, der Ausgang (Exodus) und das Chor. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß er den Zweck des Trispl. auch darin setzt, Absehen gegen die Tyrannen und die Mächtigen einzuschleßen.) — **Gabr. Simano** (Discorso sopra la Tragedia, in s. Sommario di varie rettoriche greche, lat. et volgari, Regg. 1590. 8.) — **Nic. Rossi** (Discorsi intorno alla Tragedia, Vic. 1590. 8.) — **Agost. Michele** (S. den Art. Drama, S. 712.) — **Lor. Giac. Tebalducci** (Malespini (In s. Orazioni e Discorsi, Fir. 1597. 4. findet sich Bl. 29. ein Disc. sopra la purgazione della Tragedia.) — **Jakob. Summo** (S. den Art. Drama, S. 712.) — **Udeno Nisichy** (Mehrere s. Progn. poet. handeln vom Trisple. als, im 3ten Bde. der 25te vom tragischen Stile; der 30te von den dramat. Episoden; der 31te vom Subjeet des Trauerspieles; der 47te von dem Vorzuge zwischen dem Heldengeb. und dem Trisple. der 48te von der, dem Trispl. zukommenden Größe; der 49te von der Erkennung; der 50te von dem, den tragischen Personen zukommenden Character; der 132te von der Zeit oder Dauer des Trauerspieles; im 4ten Bde. der 56te vom Stile der Tragödie; im 5ten der 14te von dem Trispl. überhaupt, und a. m. aber der Verf. hat mehr die Meynungen Andreer gesammelt, als eigene vortragen.) — **Giov. Bonifaccio** (Disc. nel quale si tratta del modo di ben formare a questo tempo una Tragedia, Pad. 1624. 1631. 4.) — **Giov. Undedei** (Bey s. Trag. l'Asmondo, Pis. 1632. 4. findet sich ein Brief über

die Trauerspiele mit festlichem Ausgange.) — **Targ. Gallucci** (Rinovazione dell' antica Tragedia e difesa del Crispo, eines lateinischen Trauerspiels des Bernard. Stesonio, Rom. 1633. 4.) — **Martino La Farina** (Disc. della Tragedia, bey den Tragedie sacre e morale, Palerm. 1633. 8. 2 Vd.) — **Piet. Buonarelli** (In s. Discorsi acad. R. 1658. 12. findet sich einer über die Frage; qual sia più profictevole nella Republ. ragione. il Poema tragico o il comico.) — **Innoc. Mar. Fioravanti** (Discorso della Tragedia, in den Memorie, Imprese etc. de' Sign. Accademici Gelati, Bol. 1672. 4.) — **Mar. Crescimbeni** (In dem 3ten s. Gespräche Della bellezza della volgar Poesia werden auch die Grundsätze des Trauerspiels, aber blos zu Gunsten s. Elvio, einer favola pastorale, entwickelt.) — **Piet. Jac. Martello** (1) Del verso tragico, e qual debba essere nelle Tragedie italiane, bey s. Theatro, Rom. 1709. 8. 2) Della Tragedia antica e moderna, Dial. Rom. 1715. 8. Das Gespräch ist in sechs Sessione abgetheilt, und betrifft blos einige Unterschiede zwischen dem Trspl. der Alten und der Neuern, und die Abweichungen der letztern von den erstern. Der Verf. behauptet, daß verschiedene der Beschaffenheiten des griechischen Trspl. blos das Werk der Zeitumstände in Griechenland waren, daß nur die Regeln, welche aus der Natur der Sache selbst fließen, unveränderlich sind, und daß daher die Form und Einrichtung des griechischen Trspl. nicht durchaus Muster für die Neuern seyn könne. Im Grunde scheint die Schrift gegen die folgende Schrift des Gravina gerichtet, und zu der Vertheidigung des Verf. welcher seine Trsp. nach französischen Stücken gebildet hatte, abgefaßt zu seyn.) — **Vincenzio Gravina** (Della Tragedia, Libro uno, Nap. 1716. 4. und nachher bey den Auflagen seines Werkes, Della Ragione poetica, Ven. 1731. 4. und öfter. Der Verf. handelt, in 42 Abtheil. della fine della Poesia;

della Trag. e sua dignità; della fav. tragica: purgazion degli affetti per la Tragedia; contro i moderni Tragici; del periodo o tempo della fav. e suoi vizi; degli altri vizi della favola; dell' unità della favola; degli episodi; della favola semplice, o ravviluppata; della poetica d' Aristotile; dello scioglimento della favola; dei fatti atroci; del costume; del costume verisimile; dell' inaspettato; del cost. natur. civ. e domestico; contro i moderni Tragici; dell' egualità del costume; contro i moderni Tragici; della sentenza; contro i moderni Tragici; della locuzione; virtù della gr. e lat. favella; contro la moderna locuzione; del numero; del verso magico, cioè del jambo; del verso della volgar Tragedia; del numero e del ritmo; facoltà della lingua italiana; della rima e suo uso; dalle Trag. di Seneca; della melodia; se tutta la Trag. se cantasse e ballasse; distinz. della melodia e dell' armonia; dell' antica rappresentazione; contro alcuni interpreti; del Teatro; dell' apparato; delle parti di quantità; delle Trag. franzesi.) — **Pietro de' Conti di Casalepio di Bergamo** (Paragone della Poesia tragica d'Italia con quella di Francia, Zurigo 1732. 8. verm. mit einer Vertheidigung des Verf. gegen das Klame critico des Gius. Gallo, Pad. 1738. 8. und des Sophocles gegen den Voltaire, Ven. 1770. 8. Das Werk enthält 7 Kap. wovon, in dem erstern, in 4 Art. s' esaminan le favole tragiche degli Italiani e de' Francesi nella proprietà principale; das zweyte, in 4 Art. enthält Osservazioni intorno le circostanze che rendono efficaci la peripezie; das dritte, in 3 Art. della pratica degli Episodi, das vierte, in 7 Art. d' vantaggi ch' hanno li Francesi circa molti artifici spettanti all' ordine ed alla forma della tragica rappresentanza; das fünfte, in 7 Art. dell' osservanza delle regole spettanti a' costumi; das sechste, in 8 Art. della qua-

lità

lità dello stile praticato da poeti d' ambedue le nazioni; das siebente, in 5 Art. di vari metri usati dagli Italiani in Tragedia, e de' tragici versi de' Francesi. Ein Anhang handelt von den Trispl. des La Motte. In den wesentlichen Theilen der Fabel scheinen die Franzosen dem Verf. zurück geblieben zu seyn; und die Italiener, durch eine zu treue Nachahmung des griech. Trispls. gefehlt zu haben.) — **Beccelli** (In dem 4ten Abschn. des 1ten Buches s. Wertes Della novella Poesia, wird, S. 18 u. f. untersucht se oggidì la tragedia faccia o possa fare gli antichi e mirabili effetti, e se i fatti de' nostri Martiri sieno veramente tragica materia.) — **Rav. Quadrio** (Der 3te Bd. seiner Stor. e Rag. d'ogni Poesia handelt in 6 Distinz. dell' origine e della propagazione della tragica Poesia; della natura della Tragedia; del soggetto della Tragedia; della favola trag. e della costituzione di essa; della parte di quantità della Tragedia; della pratica del Teatro.) — **Gorini Corio** (Vor s. Teatro tragico e comico, Ven. 1732. 8. findet sich eine Abhandl. über die vollkommene Tragödie.) — **Ant. Conti** (Vor s. Quadro Tragedie, Fir. 1751. 8. Lucca 1764. 8. finden sich Vorreden über die Theorie des Trispls. und in diesen einzeln gute Bemerkungen.) — **Giov. Ant. da Pucca** (Vor den Tragedie di *Lanvizio*, (welches sein Rahme unter den Aetadiern war) Rom. 1761. 8. 4 Bde. finden sich Due ragionamenti sopra la composizione delle Tragedie.) — **Gianrinaldo Carli** (Dell' indole (e dell' istoria) del Teatro tragico. in dem 24ten Bd. S. 147. 279 der Raccolta d'opusc. scient. et filol.) — **Cesarotti** (Eine Abhandlung über das Vergnügen, welches das Trauerspiel verschafft, findet sich bey s. Cesare e Maometto del S. Voltaire, Ven. 1762. 8.) — **Frc. Maria Zanotti** (Die 2te Abtheil. s. Ragionamento dell' arte poetica, Bol. 1768. 8. handelt v. Trispl.) — **Giov. Pizzi** (S. den Art. Drama,

Giov. Camera (Vor dem n. s. Novo Teatro, Pis. 1789. 8. s. Offservaz. . . sulla Tragedia.) — **Ant. Bettinelli** (Vor seinen Tragedie Bassano 1771. 8. und im 6ten Bd. . . ere, Ven. 1782. 8.) S. 1 u. f. s. Discorso sopra il Teatro italiano, . . . auch von Trauerspielen, theoretisch und historisch, gehandelt wird. Der 1te Theil ist der bessere, und dieser findet sich im Auszuge in dem Gothaer Theatre . . . nder für das Jahr 1779.) — —

In spanischer Sprache: **Jos. Ant. Gonzalez de Salas** (Nueva Idea de la Tragedia, o ilustracion ultima al Libro singular de Poetica de Aristoteles, Mad. 1633. 4. Mad. 1778. 8. 2 Bde.) — **Augustin de Montiano y Luyando** (Vor seinen zwey Trauerspielen, Virginia 1750. und Altalfo 1753. finden sich zwey Abhandlungen über das spanische Trauerspiel, wovon die erste von Hermily, Par. 1754. 12. 2 Bd. in der Französische übersezt worden ist.) — **Ignacio de Luzan** (Das 2te Buch s. Poetica . . . Zarag. fol. Mad. 1779. 8. handelt vom Trisple.) — —

In französischer Sprache: **Jean de la Taille de Bondaroy** (De l'art de la Tragedie, vor s. Saul le furieux, Par. 1572. 8.) — **Pierre de Laudun d'Algaliers** (Das 5te Buch s. Art poet. 1597. 18. handelt vom Trisple.) — **Jean Louis Guez de Balsac** (In s. Disc. sur une Trag. de Mr. Heinsius intitulée Herodes Infanticida, Par. 1636. 8. und ins. Oeuvr. div. Par. 1664. 12. finden sich mehrere, das Trispl. überhaupt betreffende Anmerkungen.) — **Hipp. Jul. Pilet de la Menardiere** (Der größte Theil s. Poetique, Par. 1640. 4. handelt von dem Trauerspielen; aber höchst leicht und geschwäßig.) — **Franc. Sarrasin** (Disc. sur la Tragedie . . . in s. W. Par. 1656. 4. Rouen 1658. 12. beschäftigt sich mehr mit Entwicklung der, in der Amour tyrannique des Scuderi, vorgehlich befindlichen Schönheiten, als mit dem Trauerspielen überhaupt, enthält aber

aber denn doch einzeln gute Bemerkungen darüber.) — **Fr. Hedelin**, Abt von Aubignac (Sein, bey dem Art. Drama, S. 713 angezeigtes Werk beschäftigt sich im Grunde nur mit dem Trauerspiel, und gehöret also auch hieher. Kerner findet sich im 6ten Bde. der Mem. de Litterat. et d'Hist. p. le Pere des Molets, Par. 1728. 12. und im 3ten Bde. der Mbl. franc. ou Hist. litter. de la France, ein Aufsatz von ihm, der von den Discours de pieté dans les Tragedies handelt, und worin er sich wider Gegenstände, welche aus der ehrlichen Religion genommen sind, wider lange moralische Tiraden, u. d. m. erklärt, und gute Nachrichten über die Vorstellungen der Mysterien liefert.) — **Pierre Corneille** (Der zweyte Discours bey seinen Werken, Par. 1663. f. und allen folgenden Auflagen, handelt von dem Trauerspieler; Deutsch findet er sich im 2ten St. der Venträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 211.) — **Pierre de Villiers** (Entretiens sur les Tragedies de ce tems, Par. 1676. 12. und auch in den, von Fres. Granet herausgegebenen Dissertat. sur plusieurs Trag. de Corneille et de Racine, Par. 1739. 12. vorzüglich wider die, in den französischen Trauerspielen herrschende Liebe.) — **Chev. de Mere** (Dissertat. sur la Traged. anc. et moderne, in s. Oeuvr. posth. à la Haye 1701. 12. S. 188-209.) — **Kene de Vatry** (Von seinen, im 11ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. befindlichen trois Dissertations sur la Tragedie, gehören die beyden ersten hierher, où l'on examine s'il est nécessaire qu'une tragedie soit en V Actes (welche Frage er behähet, weil Erfahrung, Beispiel der größten Dichter, und Vorurtheile der besten Kritiker es so wollen) und die zweyte Sur les avantages que la Traged. anc. retiroit des Choeurs (welche er darin setzt, daß durch die Chöre das Trauerspiel regelmäßiger und mannichfaltiger gemacht, daß ihm mehr Glanz, mehr Majestät, mehr Pathos gegeben wird.) — **Ungen.**
Vierter Theil.

(Lettres sur les Traged. de Mr. Campistron, et sur l'usage de la Tragedie des mœurs, in dem Merc. de Trévoux Fevr. 1708.) — **Et. Souciet** (Lettres contenant quelques reflect. sur la Trag. in den Mem. de Trévoux, Julius und August 1709. Wider die Möglichkeit, daß durch das französische Trauerspiel die Leidenschaften gereinigt werden können.) — **Nic. de Malezieux** (Disc. . . sur la Traged. de Joseph, par l'Abbé Genest, bey diesem Trauerspieler, Par. 1711. 12. Gegen die Vermischung des Profanen und Heiligen, der heidnischen und christlichen Mythologie.) — **Franc. Salignac de la Motte Fenelon** (In s. Reflex. sur la Rhetor. et sur la poet. Par. 1718. 12. findet sich auch ein Projet d'un traité sur la Tragedie, (S. 48. der Amsterdammer Ausgabe von 1730.) in welchem er die, in den französischen Trauerspielen herrschende fade Galanterie, den bald übertriebenen, bald gezeigten, spitzfindigen Ausdruck, die falsche Darstellung der Character des Alterthums, 3. B. des August, rüget.) — **Jean Bapt. Dubos** (In s. Reflex. crit. sur la poesie, et sur la peinture, Par. 1719. 12. 2 Bd. und noch sehr oft, im 3 Bd. handelt der 7te Abschn. des ersten Theils davon, que la Traged. nous affecte plus que la Comedie à cause de la nature des sujets que la Tragedie traite; der 14te zum Theil des sujets propres à la Tragedie; der 15te Des personnages de scelerats qu'on peut introduire dans les Tragedies; der 16te De quelques Traged. dont le sujet est mal choisi; der 17te S'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragedies; der 18te Que nos voisins disent que nos poetes mettent trop d'amour dans leurs Tragedies; der 20te De quelques maximes qu'il faut observer en traitant des sujets tragiques; der 29te Si les poet. trag. sont obligés de se conformer à ce que la Geogr. l'Hist. et la Chronol. nous apprennent positivement; der 44te Que les poemes dramat. purgent les passions.)
De

passions.)

passions.) — Ch. de St. Denis, Sr. de St. Evreumont (In dem 3ten Bd. f. W. Londr. (Par.) 1725. 12. finden sich 1) reflex. sur la Traged. anc. et moderne, worin er vorzüglich von der Gefahr des Schauspiels redet; 2) Discours sur les caractères des tragedies, worin er die großen Schwierigkeiten, Empfindungen richtig auszudrücken, zu zeigen sucht. 3) Pensées sur les Trag. et le caractère de Corneille.) — Louis Riccoboni (Voy. f. Hist. du Theatre ital. findet sich, Bd. 1. S. 247. eine Dissertat. sur la Traged. moderne, worin er viele der geheimen Schäden des französischen Trauerspiels aufdeckt. Deutsch, von J. F. Nag, findet diese Abhandlung sich im 2ten Bd. S. 500. der Schriften der deutschen Gesellschaft.) — Jecs. Houart de la Motte (In dem 4ten Bd. seiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Bd. finden sich vier Discours sur la Tragedie, welche zusammen zuerst mit seinen Oeuvr. de Theatre, Par. 1730. 8. gedruckt wurden, und worin er die, in den franzöf. Trauerspielen herrschende Liebe in Schutz nimmt, wider die Einheiten, und vorzüglich des Ortes und der Zeit sich erklärt, eine neue Einheit, nämlich des Interesse, angiebt, die gewöhnlichen Expositionen, die Confidenten, die Monologen tadelt, und endlich behauptet, daß man auch in Prosa Trauerspiele schreiben könne. Auch über den Dialog, und den Ausdruck sind sehr gute Bemerkungen darin enthalten.) — Franc. Trouet de Voltaire (Widerlegte einen Theil der Behauptungen des La Motte in der Vorrede der Ausgabe seines Oedip vom J. 1729. und hat nachher verschiedene seiner Trauerspiele, als den Brutus, die Zopre, u. a. m. mit lehrreichen Vorreden und Zeichnungsschriften begleitet. Auch finden sich in seinen Werken noch mehrere Aufsätze über das Theater, als Des divers changemens arrivés à l'art tragique; De la Tragedie angl. Deutsch, in den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters, S. 96. Du Theatre anglois, in dem 6ten Bd. det Ausg. des Beau-

machais; De la Tragedie, im 6ten Bd. Lettre à l'Acad. franc. im 6ten Bd. welche vorher alle schon, öfter als einmahl, und zum Theil in anderer Form, als in den Lettres sur les anglois, in dem Appel à toutes les Nations d'Europe gedruckt waren. Uebersetzt in das Englische ist ein Theil dieser Aufsätze, mit der Aufschrift, Critical Essays on dramatic Poetry, Lond. 1761. 12. Auch gehören hierzu noch seine Commentaires sur les Oeuvres de Corneille, die mit diesen Werken zugleich 1764. 8. 12 Bd. erschienen, aber auch einzeln abgedruckt worden sind.) — De la Place (Essai sur le gout de la Tragedie, Amsterd. 1738. 8. Ein Gemisch von Versen und Prose, das vorzüglich Bemerkungen über, und sogar gegen die Eigenheiten, und die Sprache des Trauerspiels enthält.) — Augustin Nadal (Observations sur la Tragedie, und eine Lettre à Mde. la Presidente Ferrant über eben denselben Gegenstand, in dem 1ten Bd. f. Oeuvr. mêlées, Par. 1738. 12. Geschichte ist, was er über das Trauerspiel der Alten, ungegründet, was er von der Wirkung sehr vieler, in einer Scene erscheinenden Personen, und gänzlich aller Erfahrung und Natur zuwider, was er zu Gunsten einer vernachlässigten Schreibart sagt. Uebrigens will er die Einheit der Zeit sogar auf zwölf Stunden einschränken.) — Ungen. (Eclaircissement sur la maniere dont la terreur et la pitié théâtrale operent la purgation des passions, proposée par Aristote, comme le but de la Tragedie, in den Mem. de Trevoux, Janv. 1740. Nichts als Declamation.) — Ungen. (Observat. générales sur le sentiment et l'intérêt qui doivent entrer dans nos Traged. in dem 1ten Bd. des Merkur vom Decembr. 1742. — Ch. Battenx (In f. Cours de belles Lettres handelt der 2te Akt. des 2ten Abschnittes des 2ten Theils von der Tragödie, Bd. 2. S. 265. der Kamlerschen Uebers. 4te Aufl. Auch finden sich in den Mem. de l'Acad. des Inscript. noch 4 Mem. von ihm, als

de la nature et des fins de la Tragedie; Vertheidigung dieses Memoire; De l'Épopée comparée avec la Tragedie et l'Histoire, welche sämmtlich, mit einigen ähnlichen Memoires des Hrn. Roches fort, einzeln, unter dem Titel: Quatre Mem. sur la Poet. d'Aristote, Gen. (Berl.) 1781. 8. gedruckt worden sind.) — Louis Racine (In dem, bey s. Remarques sur les Tragedies de Jean Racine, Amst. et Par. 1752. 12. 3 Bd. im 3ten Bd. befindlichen Traité de la poesie dramatique anc. et moderne, untersucht er, im 3ten Kap. En quoi consiste le plaisir de la Tragedie et de la grande emotion que causoient les Traged. grecques; Im 4ten Kap. La Tragedie est-elle utile? Im 9ten Kap. Defauts que les Etrangers ont coutume de reprocher à notre Tragedie; Im 10ten Kap. Les Grecs ont-ils porté plus loin que nous la perfection de la Tragedie?) — Nic. Ch. Jos. Trubler (In s. Essais findet sich, im 4ten Bd. Par. 1762. 12. S. 303. ein Aufsatz, De la Tragedie, und S. 338. Reflex. sur la prose et les vers franc. par rapport à la Tragedie.) — Friedr. Marmontel (In s. Poet. françoise, Par. 1763. 8. 2 Bd. handelt das 12te Kap. im 2ten Bd. S. 95. von dem Trauerspiel. Und bey den, von ihm herausgegebenen Chef d'oeuvres dramatiques findet sich im 10ten Bd. eine Abhandlung über das Trauerspiel, welche deutsch, unter dem Titel: Ueber die dramatische Dichtkunst, Leipz. 1774. 8. erschien.) — Ungen. (Dissertation sur la Tragedie anc. et moderne, Par. 1767. 12. worin untersucht wird, 1) welchen Vortheil die Alten von ihren Ehren hatten. 2) Ob die alte Tragödie gänzlich gesungen worden, und worin sie sich von der neuern unterscheidet? 3) Ob das Trauerspiel fünf Acte haben müsse?) — Vaubriere (S. den Art. Drama, S. 713.) — De Lille (Ihm wird, in den Trois Siecles literair. eine Poetique sur la Tragedie zugeschrieben, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß.) — Mercier

(In s. Werke, Du Theatre handelt das 2te und 3te Kap. De la Trag. anc. et moderne) — Jean Mar. Bern. Clement (De la Tragedie . . . Amst. 1784. 8. 2 Th. Der Verf. handelt, im ersten Th. in 7 Kap. des progrès de l'art tragique et de sa decadence; de la vraisemblance theatrale in 3 Kapit. de l'action ou du mouvement dramatique; de l'appareil theatral; du pathetique de situation; im zweyten Th. in 8 Kap. des differentes parties de l'Economie dramatique; des moyens essentiels à l'Econ. dramatique; des caracteres; des moeurs; des sentimens; des passions; du dialogue; du style de la Tragedie; aber alles in Beziehung auf die Erspl. des H. v. Voltaire, um solche herab zu setzen.) — Domarion (Der 4te Art. des dritten Kap. im 2ten Bd. S. 314. s. Princ. generaux des belles lettres, Par. 1785. 12. handelt du genre tragique, und zwar de la tragédie, de la terreur et de la pitié, des malheurs propres à la Tragedie, de la table de la Tragedie, de l'amour dans la Tragedie, du style de la Tragedie, des poetes tragiques.) — Auffer diesen finden sich bey Dorats Trauerspiel Amilca, oder Peter der Große; bey Arnauds Comte de Cominge, Par. 1768. 8. u. a. m. noch Abhandlungen über das Trauerspiel. —

In englischer Sprache: Rymer (The Tragedies of the last Age considered and examin'd by the Practice of the anc. and by the Common sense of all Ages, Lond. 1678. 1692. 8. A short View of Tragedy, its Origin, Excellency and Corruption, with some reflections on Shakespear, and other Practitioners for the Stage, L. 1693. 8. Beide Schriften sind zwar eigentlich mehr historisch, als theoretisch, enthalten aber doch auch eine Menge einzelner kritischer Bemerkungen.) — Th. Pope Blount (Was er, in s. Remarks upon Poetry, über das Trauerspiel, S. 45 u. f. sagt, ist aus dem vorhergehenden Schriftsteller und aus Kapins Reflex. gezogen.)

gen.) — **Lud. Crusias** (Handelt, in f. Lebensbeschr. römischer Dichter, Bd. 2. S. 261. d. II. vom Espl. nach dem Aristoteles.) — **Wilkes** (In f. General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt das 2te und 3te Kap. des ersten Theils von dem Trauerspieler überhaupt, und den verschiedenen Arten desselben.) — **Unger**. (In dem Essay upon the present state of the theatre in France, England and Italy . . . Lond. 1760. 8. handelt das 11te Kap. S. 46. von dem Trauerspieler, considered with regard to the Passions; das 14te S. 67. Of the use of Tragedy; das 15te Tragedy considered in an abstract and metaphysical light; das 20te Tragedy considered as a work of art. Was in dem Werke von den Einheiten gesagt wird, hat sogar Hebelin schon gesagt.) — **J. Newberry** (Das 22te Kap. f. Art; of Poetry on a new Plan, Bd. 2. S. 165 handelt vom Trauerspieler.) — **Heinr. Zome** (In dem 22ten Kap. der bekannten Elements kommen eine Menge seiner Bemerkungen über die Wahl des Subjectes in der Tragödie vor.) — **Jam. Moor** (On the End of the Tragedy, according to Aristotle, an Essay in two Parts . . . Glasg. 1764. 8. Durch eine, dem Worte *Kαθαρσις* gegebene andre Bedeutung, will er die, von dem Aristoteles, dem Trauerspieler zugeschriebene Reinigung in eine Wegräumung der Leidenschaften verwandeln. Deutsch findet sich das Werk bey G. V. v. Schirach Uebersetzung des Marmontel, von der Harmonie des Styles, Bremen 1767. 8.) — **Ungekannter** (Curfory Remarks on Tragedy, on Shakespear, and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians, Lond. 1774. 4. Nimmt vorzüglich das französische Trauerspiel, besonders des Hrn. von Voltaire, gegen die Vertheidiger des Shakespear in Schus.) — **Will. Cooke** (S. den Art. Drama, S. 714.) — **Jam. Harris** (S. ebend. S. 715.) — **Hugh Blair** (Die 45 und die 46te f. Lectures, Bd. 2. S. 477. handeln von

dem Trauerspieler.) — Ausser diesen finden sich in Hurds Commentar über die Dichtkunst des Horaz, u. a. m. eine Menge hierher gehöriger Bemerkungen. —

In deutscher Sprache: **Phil. Harsdörfer** (In 1ten Th. f. Poet. Tripters kommt etwas vom Trauerspieler vor.) — **Albr. Chrstn. Kothe** (Auch er sagt im 3ten Th. f. Vollst. deutschen Poesie etwas von dem Trauerspieler.) — **Joh. Chrstph. Gottsched** (Das 10te Kap. des 1ten Ths. f. Dichtkunst handelt vom Trispe. und ist vielleicht, so wenig auch darin zu finden seyn mag, die erste, erträglich deutsche Schrift darüber.) — **J. J. Bodmer** (Bey f. Briefwechsel von der Natur des poet. Geschmacks, Zür. 1736. 8. ist eine Untersuchung, wie das Erhabene im Trauerspieler Statt finden könne, und von der poetischen Gerechtigkeit.) — **Unger**. (Abhandlung von der auf der Schaubühne sterbenden Personen, im 1sten St. der Beytr. zur Crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie, u. f. w. S. 390.) — **G. B. Straube** (Ursachen warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse, ebend. im 2sten St.) — **Chr. Mylius** (Crit. Untersuchung, ob, und in wie fern die Gleichnisse in den Trauerspielen Statt finden, ebend. im 3ten St.) — **Ad. Dan. Richter** (Zufällige Gedanken von dem Verse und Reime des Trauerspieler . . . Annab. 1742. 4. Der Verf. erklärt sich dagegen.) — **Joh. Kl. Schlegel** (In dem 3ten Th. f. Schriften, Coppenh. 1761. 1770. 8. 5 Th. findet sich ein Auszug eines Briefes an seinen Bruder, welcher Anmerkungen über die Trauerspieler der Alten und Neuern enthält; und ebend. ein Aufsatz von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspieler, der, als Vorrede zu seinen theatralischen Werken, Coppenh. 1747. 8. zuerst gedruckt worden ist.) — **Nich. Conr. Curtius** (Bey f. Uebers. der Dichtkunst des Aristoteles findet sich eine Abhandl. v. Trauerspieler.) — **J. P. Schrader** (Von f. drey Abhandl. vor dem komischen Theater von Straub, Dresd.

Wresl. 1759. 8. handelt eine vom Trisple.)
 — Fried. Nicolai (Vor dem 1ten Bande der Bibliothek der schönen Wissenschaften findet sich von ihm eine Abhandlung über das Trauerspiel.) — In dem 7ten Band eben dieses Werkes S. 201. ein Schreiben über die Stütlichkeit der Tragödie. — Bey dem Stücke, Leichtsinns und Verführung, ein Gespräch über das heroische und bürgerliche Trauerspiel. Christn. Heinr. Schmid (Ueber das bürgerliche Trauerspiel, im 5ten Bde. der Unterhaltungen. Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti, Leipz. 1773. 8. Ueber Götze von Berlichingen, Leipz. 1773. 8.) — G. E. Lessing (Mehrere der Auff. in s. Dramaturgie handeln von der Theorie des Trauerspieles.) — Lor. Westenrieder (In s. Reden und Abshandl. München 1779. 8. findet sich auch eine Abhandlung über das Trauerspiel.) — Ant. v. Klein (Ueber Lessings Meinung vom historischen Trispl. und über Emilia Galotti, Erst. 1781. 8. Ueber das Trispl. Agnes Bernauerinn, Mannh. 1781. 8.) — A. W. Eberhard (In s. Theorie der schönen Wissensch. Halle 1783. 8. handelt das 4te Hauptst. S. 139. und — in J. J. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, der 6te Abschn. S. 240 der 2ten Aufl. von dem Trauerspiele. — S. W. Gotter (Die Vorrede vor dem 2ten Bd. s. Gedichte handelt von dem verstorbenen Trisple.) — S. Schiller (Ueber die tragische Kunst, in dem 1ten Bd. S. 176 der Neuen Thalia.) —

Von dem Ursprunge des Trauerspieles: Rich. Bentley (Der 11ste Abschn. in s. Resp. ad C. Boyl. Opusc. Philol. S. 273. der Leipz. Ausg. handelt De origine Tragoediae; und der Verf. erklärt den Thespis für den Erfinder derselben.) — Rene de Vatey (Recherches sur l'origine et les progrès de la Trag. und suites des recherches, im 23ten und 30ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — P. Brumoy (Disc. sur l'origine de la Tragedie, vor dem 1ten Bande s. Theatre des

Grecs.) — J. J. Mano Valetti (Num Thespis Trag. Auctor haberi possit, Dissert. Erl. 1788. 4. zwey St. Gegen Bentleys Meinung.) —

Von der Geschichte, und den Eigenheiten des Trauerspieles bey den Griechen: St. Porcius (Er handelt, in s. Prolegom. in Soph. Trag. Morg. 1548. 4. von dem Trauerspiele überhaupt, seinem Ursprunge, seinem Unterschiede von dem Lustspiel, u. d. m.) — Jac. Mycillus (Bey der Ausg. des Euripides, Bas. 1562. f. finden sich von ihm de Trag. et ejus partibus prolegomena quaedam.) — Jos. Barnes (Tractatus de Trag. veter. Graecorum de Theatro, et Scena, et illius apparatu, nec non de Musica theatica, deque Versuum tragicorum legitibus, in 13 Abschn. bey s. Ausg. des Euripides.) — Joh. Christoph. Cramer (De Thespide primo cultior. Trag. Auctore, Jen. 1754. 4.) — J. Ad. Emmerich (De quibusdam apud Graec. vet. Trag. Scripturibus, Jen. 1759. 4.) — Th. Franklin (Dissertat. on ancient Tragedy, Lond. 1760. 4. und bey der 2ten Ausg. s. Uebers. des Sophokles.) — Th. Chr. v. Mure (Essai sur l'Hist. des Poetes tragiques grecs, Nur. 1760. 8.) — Benj. Heath (Vor s. Not. s. Lect. in Trag. vet. Dramat. Oxon. 1762. 4. findet sich eine Disp. de tragicorum graecorum Metris.) — Im 4ten Bde. der *Variétés litteraires*. Par. 1768. 12. findet sich, S. 213 eine Lettre sur la Tragedie grecque. — Le Beau (Des Tragiques Grecs, in dem 3sten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Einzelne vortheilhafte Bemerkungen über die Beschaffenheit und Eigenheiten des ar. Trispls. finden sich in den stehenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 75 u. f. — Jos. And. Ben. Bergsträcker (Ueber die Anspielungen der griechischen Tragiker auf die Geschichte, im 2ten Bd. von G. B. v. Schirach Magazin, der deutschen Kritik.) — Sav. Mattei (Nuovo Sistema d'interpretare

tare i Tragicci greci, bey f. Saggio di Poesie lar. e ital. Nap. 1774. 4.) — Pier. Signorelli (Das 5te Kap. des 1ten Buches f. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 43. d. II. handelt vom griech. Trispla.) — J. J. S. Naff (Observat. in rem tragicam Graec. Stutrg. 1778. 4.) — S. Merian (In dem 3ten f. Mem. von den Einflusse der Wissensch. auf die Dichtkunst, wird von der Tragödie der Griechen, Bd. 1. S. 146. d. II. gehandelt.) — La Harpe (Im 1ten Bd. f. Oeuvr. Par. 1779. 8. findet sich ein Auff. über die drey tragischen griech. Dichter.) — Rochefort (Sur l'objet de la Tragedie chez les Grecs, zwey Abhandl. in den Mem. de l'Acad. des Inscript. und bey den Quatre Mem. de l'Abbé Batteux, Gen. (Berl.) 1781. 8.) — Abt Barthelemy (Das 7te Kap. f. Voyage du jeune Anacharsis handelt, von der Natur und dem Gegenstande des griech. Trispla.) — A. Nager (De la Trag. grecque et du nom qu'on devrait lui donner pour s'en faire une juste idée, Par. 1792. 8.) — S. übris gens die Art. Chor, S. 465. Drama, S. 717. u. f. u. q. m. — — Geschrieben haben Trauerspiele bey den Griechen: Aeschylus (f. dessen Art.) — Euripides (f. dessen Art.) — Sophokles (f. dessen Art.) — Und die Nahmen derselben, deren Werke nicht auf uns gekommen sind, in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 19. — S. auch die von H. Grotius herausgegebenen Excerpta ex Tragoed. et Com. graec. . . Par. 1626. 4. gr. und lat. — —

Von der Geschichte und den Eigenheiten des Trauerspieles bey den Römern: Ant. del Rio (Synagoga Tragoed. lat. . . Antv. 1593. 4. Par. 1619. 4.) — P. Signorelli (Im 7ten Kap. des 1ten Buches f. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 183. d. II.) — Tork. Baden (De causis neglectae Tragoediae apud Romanos, Gött. 1790. 8.) — Trag. vet. lat. Terentius, deperditar. XV. foror, cujus hist. et Prol. tradit D. C. Grim, Annab.

1790. 4. — — Geschrieben haben Trauerspiele bey den Römern: Seneca (f. dessen Art.) — Die Nahmen der übrigen finden sich in den angezeigten Schriftstellern; und die übrig gebliebenen Fragmente von ihren Stücken in Scriver's Collect. veter. Tragicor. Lugd. Bat. 1620. 8. Von dem Pacuvius hat Annibale Leo noch besondere Memorie . . . Nap. 1763. 8. herausgegeben. — —

Das eigentliche Trauerspiel der Neuern, hat, im Ganzen, sich, bekannter Maßen, nach dem Trauerspiel der Alten gebildet; und erschien zuerst in römischer Gestalt. Wie nämlich die, aus den Ueberschwemmungen der Barbaren, geretteten Ueberbleibsel der alten Dichter allmählig wieder an das Licht gebracht wurden, und die Verfassung der Zeiten das Studium derselben zu gestatten anfang, schrieben diejenigen, welche mit diesen Werken bekannt wurden, nach den Mustern derselben, Trauerspiele in lateinischer Sprache; und da diese Sprache die Sprache der ehemahligen Herren der Welt gewesen, da sie auszubildet, und aus ihr zugleich allein Kenntniss und Wissenschaft zu schöpfen; da die Sprache der nordischen Eroberer kaum schreibfähig, und doch die Poesie schon Schreiberey gewesen, und als Kunstwerk bekannt war: so gieng es sehr natürlich zu, daß diejenigen, welche zuerst anfingen, sich um Kenntniss und Wissenschaft zu bewerben, oder dergleichen zu besitzen scheinen wollten, nicht blos die Form der Kunstwerke der Alten, sondern auch die Sprache derselben darin, und um desto eher beyzubehalten, da jene Sieger selbst, zum Theil, die Schüler der Besiegten wurden, die Sprache, Sitten, Gebräuche und Religion derselben, zum Theil, annahmen, und zu sehr das thätige Leben liebten, als daß sie viel Werth auf Künste und Wissenschaften hätten legen können. Wer einmal Kunstwerke liefern wollte, konnte sie, unter solchen Umständen, nicht wohl anders, als in der Form und in der Sprache der Alten, liefern. In dem Geiste derselben sie zu verfertigen, davon hielt das

Studium dieser Sprache selbst, die zu ihrer Erlernung erforderliche Zeit, die damit, damals noch, verknüpften größern Schwierigkeiten, und der Werth, welchen sie durch dieses alles, in den Augen ihrer Besizer erhalten mußte, ab; und die, aus der Art der Cultur der Zeit, entstandenen Myserien, Fastnachtsspiele, Haupt- und Staatsactionen zu zweckmäßigen Kunstwerken, und aus ihnen ein eigenes, schönes Ganzes zu bilden, dazu mußten diese, sowohl in Ansehung der Form, als der Sprache, in den Augen derjenigen, welche sich mit Kunst und Wissenschaft abgaben, zu roh und unförmlich und barbarisch, und eine solche Unternehmung selbst, in ihren Augen, ihrer unwürdig scheinen, da sie dadurch nur für den großen, ungebildeten Haufen hätten arbeiten, und den Verfall der in ihren Augen gebildeten, eben so lateinischen Männer, nicht erwerben können. Und bey diesem, der lateinischen Sprache einmahl zu Theil gewordenen Vorzuge und Ansehen, war es denn auch eben so natürlich, daß diese Sprache noch, wie die neueren Volkssprachen schon weiter gebildet waren, hin und wieder, im Besitze der Dichtkunst blieb, und auch noch später in ihr Kunstwerke abgefaßt, so wie die Form der, in ihr abgefaßten Werke, mit einigen kleinen Veränderungen, allgemein angenommen wurde. Und ihr Einfluß ist noch weiter gegangen. In den erstern, in den neuern Sprachen selbst, verfertigten Trauerspielen, zeigt sich die Manier des Seneca durchaus, und geringe Spuren davon sind noch gegenwärtig in vielen Trauerspielen, besonders der Franzosen, zu finden. — Die ersten mir bekannten lateinischen Trauerspiele der Neuern sind in Italien von Albertus Mussatus († 1330) geschrieben worden; sie sind ganz nach Senecaischer Art, führen den Titel, *Eccerinis*, und *Achilleis*, und finden sich in s. *Operibus*, Ven. 1636. f. S. 1 u. f. — Zu seinen Nachfolgern gehören, unter mehreren: *Greg. Carrari* († 1464. *Progne*, gedruckt, Ven. 1558. 4.) — *Laudivivi* (*De*

captivitate Ducis Jacobi, des Generals *Jacob Piccirino*. — *E. Verardi* (1492. *Fernandus servatus*.) — *Nic. Bartholomäus* (*Christus Xilonicus*, Par. 1529. 8. Antv. 1537. 8.) — *Cariolanus Martiranius* (*Tragoed. VIII. Medea, Electra, Hippol. Bacchae, Phoen. Cycl. Prometh. et Christus...* Nap. 1563. 8.) — *G. Buchanan* (*Jephthe*, Par. 1557. 4. französisch von *Klor. Chretien*, Orl. 1567. 4. *Baptistes*, f. *Calumnia*, Lond. 1578. 8. und bey s. *Elegiar. liber. Lut. 1579. 16.* Aus der Vorrede erhellt, daß der Verf. diese Stücke mit dem Vorfasse geschrieben, den Geschmack an allegorischen Vorkellungen, oder den so genannten *Moralitäten*, dadurch zu verdrängen.) — *Car. Godranus* (*Sufannae tragica Comoedia*, Div. 1571. 4.) — *Nic. Frischlin* († 1590. In s. *Oper. scen. Argent. 1604. 8.* finden sich zwey lateinische Trspie.) — *Lugo Grotius* († 1645. *Adamus exul*, in s. *Poem. sac. Hag. 1601. 4.* *Sophompaneas* und *Christus patiens*, Amst. 1635. 4.) — *Dan. Heinsius* († 1655. *Auriacus*, f. *libertas saucia*, Lugd. B. 1602. 4. *Herodes Infanticida*, das letztere Stück veranlaßte zu seiner Zeit eine Menge Kritiken; *Valsac* schrieb eine, vorher angeführte, Abhandlung dagegen, welche Heinsius selbst, in einer Epistola . . . Lugd. B. 1636. 8. und *de Troj* in einer Reponse . . . Par. 1641. 12. widerlegte. Auch *Salmasius* ließ eine, *ad Aegid. Menagium* Epist. . . . Par. 1644. 8. dagegen drucken. Der Tadel gründete sich vorzüglich auf die darin vermischten hebnischen und christlichen Gottheiten, *Jurien* und *Engel*.) — *Bernh. Stephoni* (*Crispus*, Lugd. B. 1609. 12. *Flavia*, Par. 1622. 16.) — *Sadr. Jordanus* (*Sufanna*, Par. 1654. 12.) — *Ch. de la Rue* († 1725. In s. *Poemat. Par. 1680. 4.* finden sich zwey lateinische Trspie. *Lysimachus* und *Cyrus*.) — u. v. a. m. —
Trauerspiele in italienischer Sprache: *Bettinelli*, in dem *Disc. del Teatro italiano*, *Opere*, Bd. 6. S. 2. und

Signorelli, in f. krit. Geschichte des Theaters, Bd. 1. S. 347. d. U. finden in der, in den J. 1470/1480. verfaßten Favola d'Orfeo des Voltziano den ersten Keim des italienischen Trauerspiels. Nun ist es zwar wahr, daß das Stück sich tragisch endigt (Orpheus wird von den Bacchantinnen zerrissen) aber, abgerechnet, daß Hirten und Schäfer darin erscheinen, daß Orpheus ein lateinisches Gedicht darin singt, zeigt sich keine Spur, daß der Dichter die Begebenheiten zu einem, unter sich verbundenen Ganzen habe ordnen wollen, und keine einzige Situation ist darin ausgeführt. Dem Orpheus, wie er sein lateinisches Gedicht singt, wird von einem Hirten erzählt, daß, wie seine Geliebte vor seinem Nebenbühler Aristäus geflohen, sie von einer Schlange verwundet worden, und gestorben sey; nun singt er ein italienisches Klage lied; dadurch wird Pluto, der als gegenwärtig angenommen wird, erweicht, und giebt sie ihm wieder; Orpheus stimmt wieder ein, aus dem Ovidius nachgeahmtes, lateinisches Lied an; mit einem Mahl klagt Euridice, daß sie ihm entrisen werde; eine Furie widersteht sich, wie er ihr nach wil; er bricht in Klagen aus; nun ermuntert eine Bacchante ihre Gefährten zum Morde des Orpheus in Einer Octave, und erschneit auch gleich mit seinem Kopfe, und das Stück schließt mit einem Lobstede auf den Bacchus, und nimmt überhaupt nur dreizehn Duodezzeiten ein. Ob das Stück in der, von dem N. Grendus Affo di Bussotto besorgten Ausgabe, Ven. 1776. in einer andern Gestalt erscheint, weiß ich nicht; in selten, im J. 1782. gedruckt, Stanzze findet es sich noch in der beschriebenen. — Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts (1502) gab Gallerto Carretto bereits eine Sophonisbe, in Octaven geschrieben, heraus, welche der gewöhnlichen Form des Trauerspiels viel näher kommt, od sie gleich in fünf, oder gar zwanzig Acte abgetheilt ist; auf sie folgte der Filostrato Panhla und Demetrio, Re di Tebe, Ven. 1508. 8. in Terzinen des Ant. di Pistoja, und

endlich, im J. 1516. die bekannte Sophonisbe des Gio. Georg. Trifino († 1550) gänzlich nach den Mustern der Alten eingerichtet, (gedruckt, Rom 1524. 4.) aber freylich nicht mit dem Geiste derselben geschrieben. Es ist ein regelmäßiges, aber kaltes Kunstwerk größtentheils in reimfreyen Versen mit einem Chöre. In der Zueignungsschrift an Leo X. entschuldigt der Verf. sich noch sehr, daß er sie nicht in lateinischer Sprache geschrieben, und führt für die reimfreyen Verse sehr gute Gründe an. — Nun war die Laufbahn eröffnet; in kurzer Zeit traten eine Menge Dichter mit ähnlichen Arbeiten hervor, als Ruccellai (Rosamunda, aufgeführt zu Florenz im J. 1516. gedruckt, Siena 1525. 8. Londr. 1779. 4. mit K. Oreste, erst gedruckt im iten Vde. des Teatro ital. von Massi, Ver. 1723. 8.) — Bongiano Grattarolo (Polissena, Ven. 1525. 8. Altea, 1556. Asianate, Vin. 1589. 8. und im Teatro ital. des Maffei.) — Mario Guazzo (Discordia d'amore, Ven. 1528. 8. in Terzinen.) — Luigi Alamanni († 1550. Antigone, im iten Vde. s. Opere, Lion, 1533. 8.) — Lud. Marcelli (Tullia Rom. 1533. 8. und in s. Opere, Fir. 1548. 8.) — Gio. Giraldi Cintio (L'orbecche, Ven. 1543. 8. 1564. 12. L'Altila, L'Eufimia, La Selene, L'Epitia, la Didone, la Cleopatra, L'Arrenopia, Gli Antivalomeni, sämmtlich mit der ersten, Ven. 1583. 8. (und nach dem Quabrio, Bd. IV. S. 67. zum Theil bereits 1590 einzeln.) — Lud. Dolce (Ecuba, Vin. 1543. 8. Tieste, Vin. 1543. 8. La Didone, Ven. 1547. 8. La Giocasta, Vin. 1549. 8. Ifigenia, Vin. 1551. 8. La Medea, Vin. 1557. 8. Diese sechs zusammen, Vin. 1560. 12. 1566. 8. La Marianna, Vin. 1565. 8. Le Trojane, Vin. 1566. 8.) — Pier. Arertino (L'Oratia, Ven. 1546. 8.) — Speron Speroni († 1558. La Canace, Fir. (Ven.) 1546. 8. Ven. 1562. 8. welche, wegen der ungleichen Verse (versi rotti) der häufigen Reime, und ihres

ihres schweblichen Inhaltes ein Giudizio
 . . . con molte utili considerazioni
 circo l'arte tragica, Luc. 1550. 8.
 Ven. 1566. 8. das dem Bart. Caval-
 canti zugeschrieben wird, veranlaßte, wo-
 gegen Speroni eine, erst bey f. Canace,
 Ven. 1597. 4. gedruckte Apologia und
 sechs Lezione zu seiner Vertheidigung
 schrieb. Auch Faustino Summo nahm
 sich in f. Due discorsi . . . Pad. 1590.
 4. des Speroni an, und Giamb. Liviera
 schrieb, unter dem Titel: Apologia in-
 torno alle Tragedie di liere sine, Pad.
 1590. 4. dagegen, worauf noch eine
 risposta des Summo, und eine Replica
 des Liviera in eben diesem Jahre erschienen.
 Mit vielen Veränderungen findet sich übri-
 gens dieses Stück in der neuen Ausgabe
 der sämtlichen Werke des Speroni, Ven.
 1740. 4. 5 Bb. — Giamb. Para-
 bosco (La Progne, unter der Auf-
 schrift, Commedia nuova gedruckt, Ven.
 1548. 8.) — Angelo Leonico (Il
 Soldato, Ven. 1550. 8. Die spielens-
 den Personen sind aus dem bürgerlichen
 Leben, und mithin in das Stück, da es
 sich tragisch endiget, als der erste Versuch
 eines bürgerlichen Trauerspieles anzuse-
 hen.) — M. Spinello (La Cleopatra,
 Vin. 1550. 8.) — Cesare de Cesari
 (La Romilda, Ven. 1551. 8. La Cleo-
 patra e la Scilla, Ven. 1552. 8.) —
 Gio. Andr. Anguillara (L'Edippo,
 Pad. 1556. 4. Ven. 1556. 4.) —
 Ottav. Jara (L'Ippolito, Pad. 1558.
 8.) — Matt. Galadei (La Medea,
 Ven. 1558. 8.) — Nic. Carbone
 (L'Altea, Nap. 1559. 8.) — Rin.
 Corso (La Panthia, Bol. 1560. 8.) —
 Ludov. Domenichi (La Progne, Fir.
 1561. 8.) — Jac. Castellini (L'As-
 drubale, Fir. 1562. 8.) — Graf von
 Monte Vicentino (L'Antigono, Ven.
 1565. 4.) — Anello Paolillo (L'In-
 cendio di Troja, Nap. 1556. 8.) —
 Silv. Razzi (La Gismonda, Fir. 1569.
 8.) — Luigi Grotto, il Cieco d'Adria-
 gen. (La Dalida, Ven. 1572. 8. L'A-
 driana, Ven. 1582. 8.) — Paolo
 Regio (Lucrezia, Nap. 1572. 12.

Das erste Trauerspiel in Prosa, welches
 selbst italienischen Litteratoren so wenig be-
 kannt, obgleich die angeführte Ausgabe
 die zweyte ist, daß so gar Apostolo Zeno
 den, erst Berg. 1596. 4. gedruckten Cian-
 nippo des Agost. Michele für das erste
 profaische Trauerspiel ausgiebt. S. Leone
 Allaci Dramaturgia, Art. Cianippo,
 Ven. 1755. 4.) — Celfo Pistorelli
 (Marc. Antonio e Cleopatra, Ver.
 1576. 8.) — Paolo Trapolini (L'Is-
 meno, Pad. 1575. 8. Thesida, Pad.
 1576. 8.) — Torq. Tasso (Il Tor-
 rismondo, Mant. 1577. 8. Berg.
 1587. 4. in dem Teatro ital. des Maffei,
 in den Werken des Verf. Fir. 1724. f.
 6 B. und öfterer.) — Franz Bozza
 (La Fedra, Vin. 1578. 8.) — Adr.
 Valerini (L' Afrodite, Ver. 1578. 8.)
 — Girol. Zoppio (L'Atamante, Ma-
 cer. 1579. 8.) — Vinc. Giusti (L'I-
 rene, Ven. 1579. 8. Der Chor des
 Stückes ist in zwey Theile abgetheilt,
 welche mit einander den Dialog führen.
 L'Alcmeone, Ven. 1588. 8. L'Er-
 meti, Ven. 1608. 12.) — Giuf.
 Teodoli (Il Demetrio Moscovita, Ven.
 1581. 8. Cef. 1651. 8.) — Cef. della
 Porta (La Delfa, Nap. 1581. 8.) —
 Ett. Pignatelli (La Cariclea, Nap.
 1582. 8.) — Franc. Mondella
 (L'Isibile, Ver. 1582. 8.) — Ant.
 Cavalerino (Il Conte di Modena, La
 Rosimonda, Il Telefonte, L'Ino zu-
 sammen, Ven. 1582. 4.) — Leonoro
 Verlatò (La Rodopeia, Ven. 1582.
 8.) — Girol. Giustiniano (Jeste,
 Parm. 1583. 8.) — Guidob. Mercati
 (L'Orfola di Bertagna, Fir. 1585. 8.)
 — Nic. Masucci (La Costanza, Fir.
 1585. 8.) — Carlo Turco (La Ca-
 lestri, Ven. 1585. 8.) — Paol. Bozzi
 (La Eucheria, Ven. 1588. 8. La
 Crataficlea, Ven. 1591. 8.) — Ott.
 Asinari (Il Tancredi, Berg. 1588.
 4.) — Giamb. Liviera (Il Cres-
 fonte, Pad. 1588. 8.) — Val. Fu-
 ligni (Il Bragadino, Pef. 1585. 4.) —
 El. Sorzate (La Recinda, Pa d. 1590.
 4.) — Gabr. Zinano (L'Amerigo,
 Reggio.

Regg. 1590. 12.) — **Mess. Migri** (Il Principe Tigrodoro, Reg. 1591. 4.) — **Ant. Decio** (L'Acripanda, Fir. 1591. 8. 1592. 4.) — **Pier. Cresci** (La Tullia feroce, Ven. 1591. 8.) — **Giac. Guidoccio** (La Matilda, Pad. 1592. 8.) — **Muzio Manfredi** (La Semiramide, Berg. 1593. 4. und in dem Teat. ital. des Manfredi.) — **Giul. Salinero** (L'Alceste, Gen. 1593. 4.) — **Orl. Pescetti** (Il Cesare, Ver. 1594. 4.) — **Vic. degli Angeli** (L'Artinoe, Ven. 1594. 12.) — **Franc. Alberti** (L'Oloferne, Ferr. 1594. 4.) — **Giamb. Marzii** (L'Erodiate, Fir. 1594. 4.) — **Giov. Villifranchi** (L'Altamore, Fir. 1595. 8.) — **Maffeo Veniero** (L'Idalba, Ven. 1596. 4.) — **Agost. Michiele** (Cianippo, Berg. 1596. 4. in Prosa abgefaßt.) — **Sab. Clofio** (L'Elisa, Mess. 1598. 4.) — **Vinc. Panciatichi** (Orinchia, Fir. 1600. 8. Il Re Artemidoro, Fir. 1604. 4.) — **Pomp. Tovelli** (La Merope, Parm. 1589. 4. Il Tancredi, Parm. 1597. 4. La Galatea, Il Polidoro, La Vittoria, mit den vorigen zusammen, Ven. 1603 und 1605. 8.) — **Angel. Ingegneri** (La Tomiri, Nap. 1602. 1607. 4.) — **Melch. Zoppio** (La Medea Efule, Bol. 1602. 8. L'Admeto, la Creusa, Il Meandro, mit der vorigen, Bol. 1629. 4.) — **Oraz. Persio** (Pompejo Magno, Nap. 1603. 12.) — **Carlo Ruggiero** (La Reina di Scozia, Nap. 1604. 8.) — **Aurel. Corbellini** (Il Mitridate, Tor. 1604. 12.) — **Franc. Vinta** (La Regina Ildia, Ven. 1605. 4.) — **Agost. Dolce** (L'Almida, Udine 1605. 4.) — **Cortese Cortesi** (La Giustina, Reina di Padova, Vic. 1607. 4.) — **Tib. Gambarutti** (La Regina Teano, Rom. 1609. 8.) — **Rid. Tampeggi** (Il Tancredi, Bol. 1612. 1614. 4.) — **Lod. Aleardi** (L'Amida Tiranno, Vic. 1611. 4.) — **Giorbat. della Porta** (Il Giorgio, Nap. 1611. 8. L'Ulisse, Nap. 1614. 8.) — **Franc. Bracciolini** (L'Evandro, Fir. 1612. 8. L'Arpalice, Fir. 1612. 8. La Pentefilea, Fir. 1615. 8.) — **Giamb. Oldoni** (L'Edemondo, Mil. 1613. 12.) — **Jac. Grisaldi** (L'Oranta, Per. 1615. 8.) — **Val. Marriazzo** (L'Irene, Vic. 1615. 8.) — **Silv. Branchi** (La Scatira, Bol. 1617. 4. Il Guiscardo, Bol. 1627. 4.) — **Giul. Cam. Cavallini** (L'Afronia, Carpi 1617. 4.) — **Sil. Sinella** (La Cesonia, Nap. 1617. 8.) — **Mess. Salvio** (La Scaccalde, Nap. 1618. 12.) — **Scip. Francucci** (Il Belisario, Ven. 1619. 12.) — **Giorb. Albani** (L'Hipanda, Crem. 1619. 8.) — **Andr. Santa maria** (L'Ippolito, Nap. 1619. 12.) — **Prosp. Buonarelli** (Il Solimano, Fir. 1620. 4. Zuletzt in dem Teatr. ital. des Maffei; das erste Trauerspiel ohne Chör. Sein Medoro incoronato, Anc. 1623. 4. hat einen frühlichen Ausgang, und Intermezzo's.) — **Giul. Ces. Malmignati** (L'Oldaura, Trev. 1620. 8.) — **Err. Altain** (L'Americo, Ven. 1621. 8.) — **Ansaldo Ceba** (La Principessa Silandra, Bol. 1621. 4. Alcippo Spartano, Gen. 1623. 8. und in Maffei's Teat. ital. Le Gemelle Capoane in der zuletzt angeführten Sammlung.) — **Franc. Goano** (Antigono tradito, Mil. 1621. 8.) — **Franc. Parrini** (La Rosmilla, Ven. 1622. 12.) — **Gabr. Chiabrera** (L'Erminia, Gen. 1622. 12.) — **Bald. Bonifaccio** (L'Amata, Ven. 1622. 4.) — **Lod. Rota** (Il Re Gerardo, Berg. 1623. 4.) — **Giorb. Mamiano** (La Lucrezia, Ven. 1625. 4.) — **Tobia de' Ferrari** (La Rosilda, Ven. 1625. 4.) — **Giov. Ant. Ansaldo** (La Zenobia, Tor. 1626. 8.) — **Vic. della Rena** (Il Feronte, Fir. 1626. 12.) — **Vic. Pavaroni** (La Romilda, Ven. 1626. 4.) — **Sett. Pignatelli** (Caricchia, Napol. 1627. 8.) — **Agost. Luzzago** (L'Edelfa, Ver. 1627. 4.) — **Giov. Capponi** (La Cleopatra, Bol. 1628. 12.) — **Angel. Gabrieli** (Il Ciro, Ven. 1628.

1628. 12.) — Girol. Rocco (Il Demetrio, Rom. 1628. 8.) — Franc. Cerati (La Rosane, 1630. L'Arface, Ven. 1638. 12. Altea, Ven. 1638. 12. Ginevra, Ven. 1638. 12.) — Giamb. Manzini (La Florida gelosa, Parm. 1631. 4.) — Orrenf. Scamacca († 1648. Einer der fruchtbarsten trag. Schriftsteller der Italiener; seine Stücke, welche sich auf 49 belaufen, und wovon ein Theil aus so genannten heiligen Tragödien besteht, sind, Palermo 1634; 1638. 8. in 15 Bde. gedruckt.) — Girol. Bartolomei (Altamone und Cresfo, Rom. 1623. 8.) — Franc. Bernaudo (Gustavo, Re di Svezia, Nap. 1633. 12.) — Giov. Ondedei (L'Almondo, Ven. 1633. 8.) — Giov. Piet. de' Negri (La Geltruda, Nap. 1634. 12.) — Bern. Marescotti (L'Atamante, Bol. 1635. 8.) — Franc. Pona (La Cleopatra, Ven. 1635. 12.) — Ant. Mar. Cospi (Il Mustafa, Per. 1636. 4.) — Luigi Manzini (L'Aristobolo, Rom. 1637. 4. L'Ortone, Bol. 1652. 4.) — Sforza Pallavicino (L'Ermiginildo, Rom. 1644. 8. in gereimten Versen, welche der Verf. in einem angehängten Ragionamento vertheidigt.) — Giul. Zani (Il Galba, Rom. 1646. 8.) — Giov. Beltrando (La Vidua costante, Crem. 1648. 8.) — Giamb. Ghirardelli (Costantino, Rom. 1653. 8. in Prose. Agost. FAVORITI ließ, unter dem Nahmen Appolito Schirbandolo einen Brief darüber drucken, worin er die Abfassung desselben in Prosa tadelte; der Verf. verteidigte sich in einer, bey dem Stücke befindlichen Difesa, gegen welche Giov. Bat. Savarro del Pizzo s. Partenio, Dial. R. 1655. 8. herausgab, worin er die, von Ghirardelli gebrauchten Gründe zu widerlegen sucht.) — Mar. Ceuli (L'Ormondo, Rom. 1650. 8.) — Giov. Delfini (1656. La Cleopatra, im 3ten Bd. des Teatro ital. des Maffei; La Lucrezia, il Medoro und Cresfo, erst mit der vorräen zusammen, Rom. 1733. 4. Pad. 1733. 4. gedruckt.) — Carlo

Saracino (La Stratonica, Trento 1652. 8.) — Berlingero Gessi (Il Nino Figlio, Bol. 1655. 4.) — Mauro Ruggieri (Vespasiana Imperatrice, Ven. 1656. 12.) — Carlo de' Dottori (L'Aristodemo, Pad. 1657. 4. und im Teatro italiano des Maffei, das, was der epischen Poesie der Italiener in diesem Jahrhunderte begegnete, war auch das Geschick der dramatischen; sie wurden beyde lyrisch, und haben beyde vielleicht dieses dem herrschenden Geschmacks an der Musik zu verdanken. So gut das Stück sonst ist, oder so gute Wirkungen es auf dem Theater hervor bringt: so ist doch der Styl, eben jenen Fehlers wegen, unerdgl. — Em. Tesauro (L'Ermeneildo, L'Edippo, l'Appolito, Tor. 1661. 8. die beyden letztern aus dem Seneca gezogen.) — Giov. Franc. Savaro (Crispo, Bol. 1662. 12. Emididis, Rom. 1666. 12.) — Girol. Graziani (Il Cromuele, Mad. 1671. 8.) — Ant. Taraccio (Il Corradino, Rom. 1694. 4.) — Giul. Agostini (L'Artaserse, Reggio 1700. 8.) — Luigi Riccoboni (Fito Manlio, Bol. 1707. 12. in Prosa.) — Pier. Jac. Martello (In s. Teatro, Rom. 1709. 8. 2 Bde. und in dem Seguito del Teatro, Bol. 1723. 8. 2 Bde. so wie nachher in s. Opere, Bol. 1735. 8. 7 Bde. finden sich überhaupt funfzehn Trauerspiele in gereimten Alexandrinern, die nach ihm verfi martelliani genannt worden. Er scheint sich das französische Trauerspiel zum Muster genommen zu haben.) — Lor. Lucchesini (Clodoaldo und Maurizio Imperadore, Rom. 1711. 8.) — Vinc. Gravina (Servo Tullio, L'Appio Claudio, Il Papiniano, Il Palamede, L'Andromeda, Nap. 1712. 8. Vorgesichtlich nach den Mustern der griechischen Dichtung abgefaßt; aber ohne den Geist derselben.) — Scip. Maffei (La Merope, Modena 1714. 4. und überhaupt in diesem Jahre dreymahl, so wie nachher noch sehr oft, als Ver. 1745. 4. Ven. 1747. 4. (wobey die darüber erschienenen Kritiken nebst ihren Widerlegungen befindlich sind.

sind.) — Uebersetzt, in alle mögliche Sprachen, als in das Franz. bereits im J. 1717 und von dem Abt Dubourg 1743. 8. Von Ferret; in das Englische, von G. Jeffers 1731. 8. (jedoch mehr Nachahmung, als Uebers.) Von Ayre 1740. 8. In das Deutsche, von Molter. Das Aufsehn, welches das Stück machte, ist bekannt. Es veranlaßte, indessen, auch einige Kritiken, als Osservazione . . . von dem Abt Domen. Lazzarini di Morro, R. 1743. 4. Aber die, in der Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, Leipz. 1781. 8. S. 552. angeführte Parodie des Jac. Balaresso ist nicht die Parodie der Merope, sondern des Ulysses von Dom. Lazzarini. Das richtigste Urtheil darüber findet sich in G. E. Lessings Dramaturgie.) — Pompeo di Monteverchio (Il Chilperico, Bol. 1714. 4.) — Ann. Marchese (Polissena und Crispo, Nap. 1715. 8. Auch sind von dem Verf. noch Tragedie cristiane, Nap. 1730. 4. 2 Vd. gedruckt.) — Fulv. Tefsi (L'Arinda, Ver. 1719. 8.) — Ant. Ghisilieri (Giovanna I. Reg. di Napoli, Bol. 1719. 12.) — Saverio Pansuti (L'Orazia, Fir. 1719. 8. Il Bruto, Nap. 1722. 8. La Virginia, Nap. 1725. 8. Sofonisba, Nap. 1726. 8. Il Sejano; zus. Nap. 1742. 8.) — Dom. Lazzarini (L'Ulisse il Giovane, Pad. 1720. 8. Ven. 1743. 12. Dieses Stück veranlaßte die bereits gedachte, dem Balaresso zugeschriebene Parodie, Rutzvancad . . . Ven. 1724. 8. welche denn wieder den Mintidaspe . . . Ven. 1724. 8. und den Racco Usurpatore di Parnaso . . . Ven. 1724. 8. u. a. m. veranlaßte.) — Giovb. Recanati (La Demodice, Ven. 1720. 8.) — Girol. Baruffaldi (L'Ezzelino, Ven. 1721. 8. Giocasta la Giovine, Faenza 1725. 8.) — Nic. Sabbioni (Il Senapo, Asc. 1721. 8.) — Giamp. Zanotti (La Didone, Ver. 1721. 8. Il Tito Marzio Coriolano, Bol. 1732. 8.) — Giov. Artico (La Medea, Ven. 1721. 8. Il Sejano, Ven. 1722. 4.) —

Giov. Ant. Bianchi (Demetrio, Bol. 1721. 8. Elisabetta, Bol. 1723. 8. Giette, Bol. 1721. 8. sämmtlich in Prosa; Virginia, Bol. 1732. 8. Atalia, Bol. 1735. 8. u. a. m. überhaupt zwölf Stücke.) — Sim. Mar. Poggi (L'Idomeneo, Rom. 1722. 8.) — Giov. Biavi (La Morte di Giulio Cesare, Nap. 1722. 8. Il Polinice, ebend. 1723. 8.) — Carlo Pagancesa (Antiochide, Ven. 8.) — Gius. Sallio (La Penelope, Pad. 1724. 8. Temisto, Pad. 1728. 8. Salvio Ortone, Pad. 1736. 8.) — Ant. Conti (Il Cesare, Faenza 1726. 4. Lucio Giunio Bruto, Ven. 1743. 8. Marco Bruto 1744. 8. Druso, Ven. 1748. 8. zusammen, Fir. 1751. 8. Ven. 1765. 8. mit einer theoretischen Vorrede.) — P. P. Carrara (Il Cesaro, Bol. 1727. 8.) — Gian. Alf. Montanaro (L'Achille in Troja, Ven. 1728. 4.) — Giul. Ces. Becelli (L'Oreste Vendicatore, Ver. 1728. 8.) — Luisa Bergalli (La Teba, Ven. 1728. 8.) — Mich. Gius. Morni (Il Temistocle, Rom. 1728. 8. Teodosio, Rom. 8.) — Dom. Rossi (Il Porfenna, Rom. 1731. 8.) — Giov. Granelli (Dione Siracusano, Bol. 1734. 8. Auch hat der Verf. noch ein Paar aus dem alten Testament gezogene Stücke geschrieben.) — Gius. Borini Corio (In s. Teatro trag. e comico, Ven. 1732. 8. 2 Vd. finden sich 8 Trauerspiele, als: L'Ecuba (Mil. 1730. 8.) La Morte d'Agrippina, Il Bruto (Mil. 1724. 8.) La Jezabelè, Il Meemer, La Rosimonda vendicata, (Mod. 1724. 8.) Il Duca di Guisa, (Mil. 1728. 8.) und La Morte d'Annibale. Einzeln hat er noch eine Rosimonda, Mod. 1720. 8. Isiratea, Mil. 1724. 8. Polidoro, ebend. 1724. 8. Narsete, Mil. 1738. 8. Baldasare, Mil. 1740. 8. drucken lassen, welche nachher, mit den vorigen, und einigen Opern zusammen, unter dem Titel, Teatro tragico, Mil. 1745. 12. 5 Vd. erschienen sind.) — Sebass. degli Antonii (La Congiura di Bruto, Vic.

1733. 2.) — Scipione Cigala' (La Cleopatra, Nap. 1736. 4.) — Carl Goldoni (Errico Re di Sicilia, Ven. 1740. 8.) — Gasp. Gozzi (Electra, Ven. 1743. aus der Electra des Pongepierre gezogen; Medea, Ven. 1746. 12. Edipo, ebend. 1749. 12. Sammtl. in f. Opere, ebend. 1759. 8. 6 Bd.) — Carlo Sansverino (Circ in Babilonia, Bol. 1743. 8. Annibale Cartaginense, Bol. 1749. 8.) — Alfonso Varanno (Demerrio, Bol. 1745. 8. Giovanni di Giscala, Ven. 1754. 4. Agnese, Martire del Giappone, R. 1783. 8. Sammtl. im 3ten Th. f. Opere, Parm. 1789. 12. 3 Bde. Das erste ist das beste, und ein vorzüglich gutes Stück.) — Serafino Giustiniani (Numitore, Genoa 1750. 8.) — P. Kinghieri (Baldafare, Pad. 1754. 8. Auch hat er noch mehrere, mir nicht bekannte Stücke geschrieben, welche viel Beyfall erhalten haben sollen. Nach diesem Stücke zu urtheilen, können sie auf dem Theater allensfalls wirken; Prüfung halten sie nicht aus.) — Giov. Giorg. Alberti (Ihm werden drey Trauerspiele, das Decemvirat, Mahomet der 4te und die Amerikaner zugeschrieben, welche ich nicht näher anzugeben weiß.) — Gius. Sarfetti (La morte d'Ercole . . .) — Giov. Ant. da Lucca, unter dem Nahmen Laurisio (Tragedie, Rom. 1761. 8. 4 Bde.) — Chiari (Traged. Bol. 1765. 8.) — E. Gius. Lanfranchi Rossi (Seine Opere dram. Fir. 1766. 8. enthalten auch ein paar Trauerspiele.) Durante Duranti (Virginia, Bresc. 1768. 8. Attilio Regolo, Tor. 1771. 4.) — Piet. Picchierai (La Virginia e la Cleone, Fir. 1767. 8.) — Drussino Cisseo (ein angenommener Nahme, Marianna, Gen. 1767. 4.) — Ungen. (Gli Americani, Fir. 1768. 8.) — Gius. Angelelli (Tragedie e poesie, Rom. 1768. 8. es sind drey, Gottfried, Zenobia, und Hubert von Berg.) — Aless. Carli (Gli Longobardi und Tolone e Ermelinda, Ver. 1769. 2.) — Girol. Pompei (Caliroe, Ver. 1769. 8. Ipermestra, ebend. Tamira, ebend. Sammtlich im 4ten Bde. f. Opere, Ven. 1791. 8.) — Fulvio Mantro (Il Centurione, Fir. 1770. 8.) — Eschardi (Congiura contra la Casa Medici, Bruf. (Nap.) 1770. 4.) — Ant. Parabò (Wolsey, oder der Schottische Held und Sophonisbe.) — Ungen. (Bianca ed Enrico, Mod. 1771. 8.) — Ant. Landi (In der Raccolta di Poesie teatrali, Fir. 1771. 8. 2 Bd. finden sich verschiedene mittelmäßige Trauerspiele.) — Maria Fortuna (Zaffira, Siena 1771. 8. Saffo.) — Graz. Callini (Zelinde, Parma 1772.) — Franc. Otto Magnocavalla (Corrado, Parm. 1772. Rossana, Mant. 1776. 12.) — Sav. Bertinelli (Tragedie, Bass. 1771. 8. Es sind ihrer drey, Jonathan, Demetrius, und Peres ohne Liebe.) — Mich. Sarcone (Teodosio il Grande, Nap. 1773. 8.) — Scarfetti (Pausanias, Bol. 1774. 8. Drestio und Egeria.) — Paolo Campi (Biblis, Mod. 1775. 8.) — Catanie (Bianca Copella, D. Garcia, und die Verschwörung der Pazzi, in den Jahren 1778, 1779.) — Andr. Willi (In f. Opere dram. 1778. 1783. 8. 5 Bde. wovon der erste, Halle 1788. 8. Deutsch erschienen ist, finden sich drey Trauerspiele.) — Ungen. (Ugolino Conte de' Gherardetci, Bass. 1779. 8.) — D. Juan Colomes (Cayo Marcio Carriolano, R. 1779. Agnese di Castro, Liv. 1781. Scipione in Cartagine, Bol. 1783.) — Man. Lassala (Ifigenia in Aulide, Bol. 1779. 4. Nach dem St. des Racine. Ormisinda, Bol. 1783. 8. Lucia Miranda, Bol. 1784. 8.) — Monteschi (Carlo primo, Bol. 1784. 8.) — Vitt. Alfieri (Tragedie, Ven. 1785. 8. 3 Bde. Par. 1788. 8. 6 Bde.) — Vinc. Monti (L'Aristodemo. Parm. 1786. 4. Galetta Manfreda.) — Aless. Popoli (Teatro, Ven. 1787. 8. 5 Bde. Trsp. und Russis.) — Giov. de Gamerra (S. Novo Teatro, Pis. 1790. 8. 8 Bde. enthält, ausser

fer mehrere Lustspielen, verschiedene, heroische und bürgerliche Trisple.) — *Vesfani* — *Somiglia* — u. a. m. — — **Sammlungen von italienischen Trauerspielen:** *Teatro Italiano*, von *Maffei*, Ver. 1723-1728. 8. 3 Th. — *Scelta di Tragedie*, Ven. 1731. 8. Vier St. — *Teatro trag. Ital.* Fir. 1784. 8. 6 Vde. — Auch besitzen die Italiener Uebersetzungen von sehr vielen Stücken des *Racine*, *Cornille*, *Voltaire*, u. a. m. — — **Nachrichten von dem tragischen Theater der Italiener geben:** *Kav. Quadro* (In dem 3ten Vde. s. *Stor. e Rag. d'ogni Poesia*.) — *Signovelli* (Im 3ten und 4ten Kap. des ersten und im 1ten und 4ten Kap. des 3ten Buches s. *Krit. Geschichte des Theaters*.) — *Ces. Ursini* (*Lezione intorno il lento progresso della Tragedia in Italia*, Tor. 1789. 4.) — Wegen mehrerer hieher gehöriger Werke, s. den Art. *Drama*, S. 719. Uebrigens stimmen die italienischen Kunstrichter alle darin überein, daß ihre ersten Trauerspiele nichts als ängstliche Copien der Griechen und zwar solche e languenti, daß sie declamazioni in iscena, dissertazioni, composizioni rettoriche (s. den *Discorso* des *Vettinelli*) sind; und mich dünkt, als ob diese letztern Fehler auch noch den neuesten Stücken derselben ankleben. In diesen haben sie nach den Franzosen sich zu bilden gesucht; und hier dünkt mich ist die eigentliche dramatische Wahrheit und Natur nicht zu finden. Auf dem Theater selbst haben ihre Stücke, einige wenige abgerechnet, nie Glück gemacht. — —

Trauerspiele in spanischer Sprache: Die ältesten, in dieser Sprache, geschriebenen Trauerspiele, sind von *Fern. Perez de Oliva* († 1533. *La venganca de Agamemnon*, und *Hecuba triste*, in s. *Obras*, Cord. 1586. 4. und im 6ten Vde. S. 191 u. s. des *Parn. Esp.* befindlich. Beide sind in Prosa, und aus der *Electra* des *Sophokles*, und der *Hecuba* des *Euripides* gezogen.) — *Ger. Bermudez* (1580. *Nise Lastimosa* und *Nise*

laureada, mit dem Titel *Primera Traged. Española*, Mad. 1577. 8. und im 6ten Vde. der angeführten *Samml.* abgedruckt. Sie sind in reinen Versen abgefaßt; und jede derselben hat zwei Chöre, welche mit der Handlung nicht weiter verbunden sind, als daß sie jeden Akt, deren fünf sind, mit Betrachtungen in verschiedenen lyrischen Solomonen, schließen. Etwas mehr Theil nehmen solche indessen an der Handlung des zweiten Stückes. Der Inhalt ist die bekannte Geschichte der *Ines de Castro*.) — *Juan de la Cueva* (*Los siete infantes de Lara*; *La Morte de Ajax Telamon*; *la muerte de Virginia y Appio Claudio*, und *el Principe Tyranno* gedr. im J. 1588. Es sind die ersten, in vier Jornada's abgetheilten Stücke, und die Charaktere, besonders der Charakter des Tyrannen im letzten Stücke, höchst übertrieben.) — *Juan de Malara* (Zeitgenosse, oder gar Vorgänger des letztern, wie sich aus dessen *Arte poetica* zeigt. *Velazquez*, S. 368. d. II. schreibt ihm nur ein Stück, *Abisalon*, zu; auch findet, in den bekannten Verzeichnissen von der spanischen Bühne, sich keines, als dieses von ihm; aber eben nach jenem Gedichte zu urtheilen, muß er deren viele geschrieben, und mancherley Neuerungen in der tragischen Darstellung eingeführt haben. *Cueva*, a. a. O. (*Parn. Esp.* Bd. 8. S. 66) sagt von ihm:

El Maestro *Malara* fue loado
Por que en alguna cosa alteró
el uso

antiquo con el nuestro conformado
En el Teatro mil Tragedias puso
Con que dió nueva luz a la rudeza,
De ella apartando el termino
confuso.

Aplica al verso tragico la alteza
epica, y dale lirica dulzura
con afectos suaves sin durezza.

Ober sollte alles dieses nur Poesie seyn?) — *Andr. Rey de Artieda* (*Los Amantes*, Val. 1581. 8.) — *Gab. Lasso* (*La Honra de Dido restaurada*, und

und la Destruccion de Constantinopola, in s. Romancero, Alc. 1587. 8.) — Guillen. de Castro (Dido y Eneas, im 1ten Vde. s. Comedias, Valenc. 1625. 4.) — Lupercio di Argensola († 1613. Isabella und Alejandra, abgedruckt im 6ten Vde. S. 313. des Parn. Esp. Beyde Stücke sind bereits in drey Journaden abgetheilt, und also wahrscheinlich später, als die folgenden geschrieben; sie sollen indessen bereits ums J. 1585 abgefaßt worden seyn. In Rücksicht auf Schreibart überhaupt haben sie allerdings Werth; aber Fabel und Charactere sind unnatürlich und übertrieben. In der ersten kommen zehn, in der letztern, welche nur eiff Personen hat, neun um; überhaupt sind diese Personen sehr blutdürstig; und besonders die Hauptperson in der letztern eckelhaft; auch ist das letztere Stück in sehr vielerley abwechselnden, reimfreyen Versarten abgefaßt, welche die Lesung äußerst stören. Das Lob also, das Cervantes ihnen in D. Quirote, Th. 1. Kap. 48. giebt, scheint zu beweisen, daß sein dramatischer Geschmack nicht eben sehr gebildet war. Noch wird, ebend. eine Filis, wahrscheinlicher Weise von eben diesem Verf. gerühmt, welche noch nicht aufgefunden worden ist.) — Christ. de Virues (In s. Obras tragic. . . . Mad. 1609. 8. finden sich fünf so genannte Trauerspiele, la gran Semiramis, la cruel Casandra, Atila furioso, la infeliz Marcela und Clisa Dido; und in den Jahrbüchern der spanischen Bühne werden dem Verf. noch drey andere, El Amor, Absalon und Saul y Jonatas zugeschrieben. Von den Eigenheiten derselben im Ganzen, ist bereits bey dem Art. Comödie, S. 539 gehandelt. Die Dido ist unstreitig das beste, wenigstens regelmässigste, Stück. Uebrigens verdienen, meines Bedünkens, die von dem Verf. seinen Helden und Heldinnen gegebenen Behwörter auf dem Titel, in so fern bemerkt zu werden, als solche sichtlich darauf zielen, das Interesse der Stücke zu erhöhen, und also erweisen, daß der Verf. selbst solche nicht durch sich

allein hat ihr Glück wollen machen lassen.) — Christ. de Mesa (El Pompeyo, bey s. Uebers. der Est. des Virgil, Mad. 1618. 8. ein sehr mittelmäßiges St.) — Lope de Vega († 1635. Unter seinen so zahlreichen Stücken, werden mehrere, als El Duque de Visea, Roma abrasada, la bella Aurora (die Geschichte von Cephalus und Procris) el castigo sin venganza, la inocente sangre, el marido mas firme (Orpheus) und la Aristeia für Tripte. ausgegeben, und den Nahmen von Tragikomödien führen, unter mehreren, el Asalto de Mafrique, el bastardo Mudarro, Arauco domado, la nueva victoria del Marques de Santa Cruz, la bella Andromeda, el mejor mozo de España, el Marques de Mantua, la desdichada Estefania, el ultimo Godo, el Conde Fernan Gonzalez, el Rey sin Reyno, Peribanez und el Comendador de Ocaña. Alle haben gleiche Fehler und gleiche Schönheiten; das Ueberraschende, Außerordentliche, Uebertriebene, Abenteuerliche herrscht in allen; aber in allen zeigt sich auch glücklicher Erfindungsgeist, und einzelne glückliche Situationen.) — Mexia de la Cerda (D. Ines de Castro, in der Manier des Lope geschriebenes Stück, in dem 3ten Vde. der Comedias des Verf.) — Hurtado Velarde (Los siete Infantes de Lara, welche unter den Stücken des Lope gewöhnlich mit abgedruckt ist.) — Franc. Lopez de Zarate († 1658. Hercules furente in s. Obras, Mad. 1651. 4. aus dem Seneca gezogen; in einem nur zu hochtrabenden Stale abgefaßt.) — Th. de Anorbe (El Paulino im J. 1740. Der Verf. wollte mit diesem Tripl. ein Stück in der französischen Manier liefern; aber es hat eben so wenig französisches, als tragisches überhaupt.) — D. August. de Montiano y Luyando (Virginia 1750. Atraulpho 1753. Beyde nach französischen Mustern, und Regeln; auch schön versificirt; aber doch nichts, als kalte Kunstwerke.) — D. Man. Laffala (Joseph descubierto a sus hermanos, Val. 1762. Don Sancho

Sancho

Sancho Abarca, Vak. 1765. 8.) — Nic. Fern. de Moratin (Lucrecia 1763. Ormelinda 1770. Sie veranlaßten mancherley bittere Kritiken; das letzte Stück hat unstreitig das größere Interesse; nur wird dieses dadurch sehr vermindert, daß die Heldinn von einem Mohren geschwächt wird.) — D. Jos. Cadalso y Valle (D. Sancho Garcia Conde de Castilla 1771 und 1784. In gereimten Versen.) — D. Thom. Sebastian y Latre (Progne y Philomela 1773 nach einem Stücke des Kr. Koras.) — D. Ign. Lopez de Ayala (Numancia destruida 1775.) — Vinc. Garcia de la Huerta (La Raquel und Agamemnon vengado, in s. Obras, Mad. 1778. 8. 2 Bde. und als Supplement zu s. Theatro Hesp. Xayra eine Uebers. des Volt. Stückes. Das erste ist vielleicht das interessanteste Stück der Spanier; das zweyte ist aus dem Sophokles gezo-gen.) — Marques de Palacios (Alexandre il noble; Ana Bolena, Ana de Cleves, Apocouque, Artabenes, el Conde Garci Sanchez, el Conde de Sore, el Duque de Somerset, el Duque de Albuquerque, Hernan Cortes, Semiramis und Abdolomino.) — D. Crist. Mar. Cortes (Arahuapa, Mad. 1784. 4. Pelayo.) — Gasp. Melch. Jovellanos (Pelayo.) — Triquero (Egilona.) — Noch führt Huerta in s. Th. Hesp. einige Stücke an, deren Verf. mir nicht bekannt sind, als la Jahel, los doz Guzmannes, Florinda vengada, u. a. m. Auch dürften sich noch manche so genannte Tragikomödien hieher rechnen lassen, so wie so gar Stücke, welche den Nahmen Comedias führen; wie z. B. der, aus Lessings Dramaturgie bekannte Conde de Sex, welcher mit dem Titel Comedia abgedruckt ist. — Nachrichten von dem spanischen Trauerspielen geben: D. Augustin de Maticano y Luyando (Discurso sobre las Tragedias Esp. . . Mad. 1750. Enthält ausführliche Beurtheilungen der frühern spanischen Stücke, aber gänzlich nach französischem Maßstabe.)

— D. L. Joseph Velazquez (Im 6ten Abschn. der 2ten Abtheil. S. 360 d. II. s. Gesch. der spanischen Dichtkunst; gänzlich aus dem vorher gehenden gezogen.) — P. Signorelli (In s. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 47. 84. und 316. d. II. mit größtentheils sehr verkehrten, einseitigen oder nachgeschriebenen Urtheilen. —

Trauerspielen in französischer Sprache. Mehrere Geschichtschreiber der französischen Bühne, z. B. Fontenelle, in s. Hist. du Theatre franc. im 3ten Bd. s. Oeuvr. Ausg. von 1742. S. 20 finden schon mit Ausgang des 14ten Jahrh. ums J. 1383 das Trauerspiel in Frankreich. Um die Zeit schrieb nämlich ein Provenzalischer Dichter, Cinque belles Tragedies des gectes de Jeanne Reine de Naples; aber sie haben sich durch die Wörter, Comedie, Tragedie, Fabula, u. d. m. verfahren lassen, das, was Erzählung ist, und entweder wegen der Schreibart, wie das Werk des Dante, oder wegen seines Inhaltes, wie die angeführte Schrift des Parafol, Comedie oder Tragedie genannt wurde, in ordentliche Dramen zu verwandeln. Es ist jetzt ausgemacht, daß, wenn gleich die so genannten Trouveres (S. den Art. Comödie S. 555.) schon frühzeitiger eine Art dramatischer Compositionen verfertigt haben, doch so frühzeitig keine Spur von eigentlichem Trauerspielen in Frankreich zu finden ist. Dieses scheint zuerst durch Uebersetzungen griechischer Dichter, dort bekannt geworden zu seyn. Die ersten dieser Uebersetzungen wurden von Lazare de Baif verfertigt (die Elektra des Sophokles, Par. 1537. 8. die Hekuba des Euripides, Par. 1550. 8.) Von Th. Sibilet (die Iphigenia, Par. 1549. 12.) von G. Boucherel (die Hekuba, Par. 1550. 8.) allein das älteste, und wirklich angeführte, Originalwerk ist die Cleopatra captive des Etienne Jodelle († 1573) gespielt im J. 1552. deren vier erste Acte in zehnsolbigten, und der 5te in alexandrinischen Versen geschrieben sind, und auf welches

welches seine Dido folgte, der es wirklich nicht an einzeln Schönheiten fehlt. — Von der Menge französischer Trauerspiele, und der Nothwendigkeit, den Raum zu schonen, schränke ich mich auf die bloße Nahmenanzeige ihrer Verfasser ein. La Peruse (1554. Seine im J. 1554. erschienene Medea ist in abwechselnden, männlichen und weiblichen Alexandrinern geschrieben, und also das Muster der tragischen Autoren zu nennen.) — Melin de St. Gelais († 1558. Seine Sophomische verdient nur in so fern bemerkt zu werden, als sie das erste französische Trauerspiel in Prosa ist.) — Jean Bretoy (hat eine Tragedie à huit personnages geschrieben, worin nicht allein ein paar allegorische Personen vorkommen, sondern auch eine Person auf dem Theater gehangen wird.) — Jacq. Grevin (1570.) Jacq. de la Taille († 1562.) Gabr. Bounyn († 1566.) Frs. le Duchat († 1568.) Nic. Silleul († 1570.) Guil. le Breton († 1586.) Jean du Maine († 1586.) Jean de Haubreuil († 1590.) Robert Garnier († 1590. Er führte den Titel Tragicomedie auf dem franzöf. Theater ein; sein erstes Stück, Porcia, ist vom J. 1568. sein bestes, Hippolyte, vom J. 1577. Uebrigens brachte er mehr Regelmäßigkeit in das französische Trauerspiel, und solches der gegenwärtigen Form näher.) Rol. Brisset († 1596.) Jean Behourtt (1601.) Jacq. du Hamel († 1608.) Nic. de Montreux († 1610.) Et. Bellone († 1611.) Fr. Bertrand († 1611.) Cl. Billard († 1615.) Nic. Gret des Croix († 1615.) Jean Prevost († 1618.) Ch. Bouter (1620.) Pierre Brinon († 1620.) P. Mathieu († 1621.) Ant. de Montchretien († 1621.) Fr. Bern. de Brouffe († 1622.) Theoph. Visud († 1626.) Horne († 1630.) Alex. Hardy († 1630. Er soll der theatralischen Werke über 800 geschrieben haben. Aber, in einem seiner Stücke werden zwei Mädchen von dem Theater entführt, und in der Coulisse geschändet. De Brosse († 1642.) Chapoton

Vierter Theil.

(† 1642.) Regnauld († 1642.) Guyon de Bouscal († 1650.) Jean de Kourou († 1650. Wer sollte es glauben, daß, bis zu seiner Zeit, noch kein tragischer Dichter drei Personen in einer Scene zu verblinden wußte? Es wird dem Kourou als Verdienst angerechnet, daß er zuerst das Gespräch unter drei Personen zu vertheilen verstand. Sein Wenceslaus, der den Titel Tragicomedie führt, und sich noch auf dem Theater erhält, ist im J. 1647. zuerst gespielt worden. Aber hieraus erhellet zugleich, daß er mit Unrecht der Lehrmeister des Corneille genannt wird; denn nur mittelst dieses Stückes hätte er es allensfalls seyn können, und der Eid des Corneille erschien bereits im J. 1636. und auch die Horazier und der Cinna frühzeitiger, als der Wenceslaus.) Frs. Tristian († 1655.) Pierre du Xyer († 1658.) Jean Magnon († 1662.) Jul. de la Mesnardiere († 1663.) Gaut. de la Calprenede († 1663.) Jean de la Serre († 1665. Auch er hat ein Trauerspiel in Prosa, Thomas Morus, verfaßt.) George de Scudery († 1667. Er war einer der ersten, welcher sich streng an die mechanischen Theaterregeln hielt, oder zu halten glaubte, welcher die sogenannte vier und zwanzigstündige Stübe, u. d. m. einführte, oder eingeführt haben wollte.) Frs. Hedelin d'Aubignac († 1673.) Gab. Gilbert († 1675.) Jean Desmarets († 1676.) Pierre Corneille († 1684. Mit seinem, im J. 1636. erschienenen Eid steng sich eine neue Epoche für das französische Theater an. Auf dieses Theater wurde dadurch der Kampf der Leidenschaften zuerst gebracht. Die Engländer hatten es schon durch den Hamlet im J. 1608. kennen gelernt. Von den Ausgaben seiner Werke begnüge ich mich mit Anzeige der Pariser von 1682. 12. 10 Vd. 1722. 12. 10 Vd. woben die Werke seines Bruders, Thomas, befindlich sind, und der Ausgabe des Hrn. von Voltaire, 1764. 8. 12 Vd. Daß Corneille viel Pöbelredner gefunden hat, ist sehr natürlich; Gallard, Langlac, Vitaupe u. a. m. ha-

pp

ben

ben deren und Fontenelle sein Leben geschrieben. Eine vortrefliche Zergliederung seiner Rodogune findet sich in Lessings Dramaturgie.) Jacq. de Montauban († 1685.) Jean de Mayret († 1686.) Phil. Quinault († 1688.) Jf. de Benferade († 1691.) Mich. le Clerc († 1691.) Antoinette Deshoulières († 1694.) P. d'Assézan († 1696.) Cl. Boyer († 1698.) Nic. Pradon († 1698.) Er ist durch seine Phœdra berühmter worden; aber das Urtheil über ihn fällt minder strenge aus, wenn man ihn nach J. Camerlan und Regulus beurtheilt.) Jean Racine († 1699.) Sein erstes Stück, La Thebaïde, ou les freres ennemies ist vom J. 1664. Die besten Ausgaben seiner Werke sind, Par. 1702. 12. 2 Bd. Amst. 1722. 12. 2 Bd. Lond. 1727. 4. 2 Bd. Par. 1768. 8. 6 Bd. 1770. 12. 7 Bd. (mit einem sechsten Commentar von Boisgermain) 1783. 4. 3 Bde. 18. 5 Bde. erschienen. Nachrichten zu seinem Leben liefern die bekannten, von seinem Sohne geschriebenen Mem. sur la vie de Jean Racine, zuletzt Lauf. et Gen. 1747. 12. gedruckt, aus welchen Hr. Schmid das Leben desselben in der Allgem. Biographie gezogen hat. Erläuterungen verschiedener seiner Stücke finden sich in den bekannten Reflex. sur la poesie, Par. 1747. 12. 2 Bd. ebenfalls von seinem Sohne, die zuerst in den Mem. de l'Academie des Inscript. erschienen waren. Vermehrt, und auf alle Stücke ausgezehnt sind sie, unter dem Titel: Remarques sur les Tragedies de Jean Racine, suivie d'un Traité sur la poesie dramatique ancienne et moderne, Amst. 1752. 12. 2 Bd. gedruckt worden. Notes grammaticales sur les Tragedies de Racine, von dem Abt Olivet heraus, wegen Des Fontaines einen Racine vengé schrieb. Auch hat Longepierre noch eine Parallele de Corneille et de Racine ums J. 1693. so wie, um eben diese Zeit, Fontenelle und endlich auch Bouvenargues eine dergleichen in J. Introduction à la connoissance de l'esprit humain 1746 drucken lassen, die, mit Ausnahme der

erfsten, aber mit Aufzügen ähnlicher Art, in der Parallele des trois principaux Poetes Trag. franc. Par. 1765. 12. gesammelt worden sind. Ferner findet sich in Le Franc Pompignan Oeuvr. eine Lettre à Mr. Racine le fils, sur les Traged. de son père, und Observat. sur l'Esther im 12ten St. des Journ. Encycl. v. J. 1793. Ob das Examen impartial des meilleures Tragedies de Racine, Par. 1768. de Commentar des Boisgermain ist, weiß ich nicht.) Urb. Chevreau († 1701.) Edm. Bourseault († 1702.) Jean Frcs. Duclie († 1704.) Theod. de Ripperour († 1706.) Ant. de la Fosse († 1708.) Pechantres († 1709.) Th. Corneille († 1709.) P. Ant. de la Place († 1709.) Jean Belin († 1711.) Catharine Bernard († 1712.) Gasp. Abeille († 1718.) Cl. Genest († 1719.) Louis Ferrier († 1721.) Hil de Longepierre († 1721.) Jean Campistron († 1723.) Jean de la Chapelle († 1723.) Ant. Houdard de la Motte († 1731.) Daß La Motte die Prosa in das Trauerspiel wieder einführen wolte, ist bekannt. Seine Ines de Castro hat Hr. Vertuch in das Deutsche übersetzt.) Gilles de Caury († 1733.) Aug. Nadal († 1741.) Mar. Anna Barbier († 1743.) Sim. Jos. Pellegrin († 1745.) Franc. Deschamps († 1747.) Ben. Richer († 1748.) Ant. Danchet († 1748.) Linant († 1750.) Louis de Boissy († 1758.) Pierre Morrand († 1758.) Jos. de Chancel de la Grange († 1758.) Louis Cahusac († 1759.) Cl. de la Touche († 1760.) Jean de la Noue († 1760.) Mar. Anna du Boccage († 1760.) Prosp. Jolyot de Crebillon († 1762.) Sein erstes Stück, Admendaus, ist vom J. 1705. Seine Werke sind, Par. 1730. 12. 2 Bd. 1749. 12. 3 Bd. 1750. 4. 2 Bd. gedruckt.) Alex. Piron († 1773. Oeuvr. Par. 1776. 8. 7 Bde.) P. Laur. Buisson de Belloy († 1775. Oeuvr. 1779. 8. 6 Bde. Er war der erste, welcher einen national Gegenstand, die Belagerung von Calais auf die Bühne brachte.) Jean

Jean B. de Chateaubrun († 1775.)
 Pierre Ch. Lohardreau († 1776. Oeuvr.
 1779. 8.; 2 Bde.) Jean B. Gresset
 († 1778.) Frés. Arouet de Voltaire
 († 1778. Sein erstes, in seinem neun-
 zehnten Jahre geschriebenes Stück ist der,
 im J. 1716. gespielte Oedip und sein letz-
 tes Agathecles, erst ein Jahr nach seinem
 Tode aufgeführt. Von den vielen Aus-
 gaben seiner Werke ist die von Hrn. Beau-
 marchais wohl die bessere. Seine Trisple.
 nehmen die sechs ersten Bände derselben
 ein. Von den vielen, über seine theatra-
 lischen Werke, erschienenen Schriften,
 begünze ich mich mit Anführung des Ami
 de la verité ou Lettres impartiales
 . . . sur toutes les pieces de Theatre
 de Mr. de Voltaire, Par. 1767. 12.
 von Hrn. Dourigne, und der vorher an-
 geführten Schrift von Clement. Die
 mehresten seiner Trauerspiele, besonders
 der frühern, sind in das Italienische (von
 Gozzi, Baretti, Cesarotti, Conti, Cap-
 paccelli u. a. m.) in das Englische, in das
 Deutsche (aber größtentheils schlecht, die
 Arbeiten von den Herren Eichenburg und
 Götter ausgenommen) und zum Theil in
 das Spanische, Dänische, Holländische,
 Polnische, Schwedische, überetzt worden.
 Wegen der, von dem Leben des Verf.
 Nachricht gebenden Schriften, s. den
 Art. Heldengedicht, S. 551.) Cl.
 Jos. Dorat († 1780.) Franc. de
 Pompignan (Oeuvr. 1784. 8. 4 Bde.)
 — Ch. Palissot de Montenoy —
 Mauger — Fr. Ch. Arnaud —
 Bern. Jos. Saurin — Ant. Mart.
 Le Mierre († 1793.) — Edm. de
 Sauvigny — J. Franc. Bastide —
 Jean de la Harpe (Oeuvr. 1778. 8.
 6 Bde.) — Seb. Nic. de Champ-
 fort — J. Fred. Marmontel
 († 1789. Seine Trisple. finden sich im
 15ten Bd. s. W.) — Ducis Cordier
 — Louis Poinssinet de Sivry —
 Ch. J. Franc. Senault († 1770. In
 s. Pieces de Theatre, Par. 1770. 8.
 findet sich ebenfalls ein Trispl. in Prosa,
 François II.) — J. B. Robert Boi-
 stel d'Elles — Chabanon —

Du Clairon — Bursay — Mos-
 reau — Araison — G. Gasp.
 de Fontanelle — Chev. Vatan —
 Soubry — Moline — Traversier
 — J. Fontaine Masherbe — Ant.
 de Laures — De Mire — Le
 Fevre — Maisonneuve — Le
 Blanc — Bohain — Courtial —
 Ganeau — Kosoy — Boismartin
 — Pelletier — Renou — Blin de
 Sainmore — Douin — Turpin
 — d'Uffieux — Sabatier de Cas-
 vailhon — Peyrand de Beauvillol
 (Seine Arfacides welche im J. 1776 er-
 schienen, sind in 6 Aufzügen abgefaßt,
 und auch gespielt worden.) — Gudin
 de la Braneliere — Balze — Le-
 gouvee — Vic. de Graves — Cle-
 ment — Rochefort — Maydieu
 — Laignelot — Fallet — Le
 Grand — Buffardin — Buissou
 — Konfin — Imbert — De la
 Montagne — Murville — St.
 Pierre — Mar. Jos. Chenier —
 Luce — Rouffin — u. v. a. m. —
 Sammlungen von französischen
 Trauerspielen: Le Theatre des Trag.
 franc. Rouen 1598-1611. 12. 2 Bde.
 — S. übrigens den Art. Drama, S.
 741 u. f. — — Von der Geschichte,
 den Eigenheiten u. s. w. des französi-
 schen Trauerspietes, handeln, außer den,
 bey dem Art. Drama, S. 719 u. f. ange-
 führten Schriftstellern: P. Brumoy
 (Diss. sur le Parallele des Theatres,
 im 1ten Bd. s. Theatre des Grecs.) —
 Franc. Ant. Chevrier (Dissert. sur
 les progrès de la Trag. Par. 1750.
 12.) — L. Jaquet (Paral. des Trag.
 grecs et franc. Lyon 1760. 12.)
 Scheint der Parallele des Brumoy entge-
 gen gesetzt, und zu Gunsten des französ.
 Trispls. geschrieben zu seyn; aber sehr
 gründlich und bündig ist der Verf. nicht
 dabey zu Werke gegangen.) — Ungeh.
 (L'ami des arts ou lettre crit. d'un
 vieux Comedien sur l'etat présent de
 la poesie, et sur les Traged. moder-
 nes données depuis 1757 jusqu'à ce
 jour, Gen. 1760. 8. Eine, meines

Bedenkens richtige Beurtheilung der, in dem angezeigten Zeitpunkt erschienenen Stücke.) — Mercier (Voy. s. Schrift, De la Litterat. et des Litterat. . . . Yverd. 1778. 8. findet sich ein nouvel examen de la Tragédie françoise.) — In dem 10ten u. f. Stücke der, zu Gotta erscheinenden Cahiers de Lecture v. J. 1785 findet sich eine Hist. du Theat. tragique françois. — —

Trauerspiele in englischer Sprache: Das erste, regelmäßige Stück, (welchem, so viel ich weiß, keine Uebersetzung von Trauerspielen der Alten vorzuziehen.) ist, meines Wissens, die, im J. 1561. geschriebene Tragidie of Ferrex and Porrex, oder Gordobuc, welche neuerdings in dem 1ten Vd. der Select Collection of old Plays, Lond. 1744 und 1780. 8. 12 Vde. (S. 59. der 1ten Ausg. von 1780.) wieder abgedruckt worden ist, und wovon sich in Warton's History of English Poetry, Vd. 3. S. 355 u. f. ein weitläufiger Auszug findet. Es hat einen Chor. In der angeführten Sammlung finden sich die besten der vor Shakespears Zeiten geschriebenen Trauerspiele. — Will. Shakspeare † 1616. Sein erstes Stück soll der, ihm gewöhnlich zugeschriebene Titus Andronicus, und im J. 1589. geschrieben worden seyn. Außer den einzeln Quartabdrucken und den Folioausgaben von 1623. 1632. 1664. 1685. sind seine Werke von Nic. Rowe, 1709. 8. 7 Vd. Von Pope, 1723. 4. 6 Vd. Von L. Theobald, 1733. 8. 7 Vd. 1773. 8. 8 Vd. Von Th. Hanmer, Oxf. 1744. 4. 6 Vd. 1771. 4. 6 Vd. Von Warburton, 1747. 8. 8 Vd. (welche viele Streitschriften veranlaßte.) Von Johnson, 1765. 8. 8 Vd. Von Steevens, 1765. 4. 2 Vd. 1766. 8. 4 Vd. (nur zwanzig Stücke.) Von Capell (1767.) 8. 10 Vd. 1778. 8. 10 Vd. Von Johnson und Steevens, 1773 und 1778. 8. 10 Vd. Supplemente dazu, 1780. 8. 2 Vd. Von Reed, 1785. 8. 10 Vd. Von Bell 1785 = 1788. 12. 20 Vde. mit Kupf. Von Edm. Malone, 1786. 12. 7 Vde. 1790. 8. 11 Vde. 1791. 12. 7 Vde. 1792. 4.

15 Vde. Von S. Anstough 1784. 1790. 8. Von Harding, nach Steevens 1793. 8. 15 Vde. The Plays of Sh. as they are now performed . . . 1774. 8. 8 Vde. Von der prächtigen Ausgabe durch Bodwell sind, so viel ich weiß, erst 4 Hefte, f. jedes von zwey St. abgedruckt. Und außer diesen eine Menge Handausgaben, dergestalt, daß dieser Dichter öfter als vierzig Male jest gedruckt ist. Exläuterungsschriften. Die Anzahl derselben ist so groß, daß ich mich auf die mir bekannten einschränke; eine der ersten derselben ist der schon vorher angeführte Short View of Tragedy . . . by Rymer, Lond. 1693. 8. Remarks on the Plays of Shak. by C. Gildon, bey der Romischen Ausgabe. An Essay on the Genius and Writings of Sh. . . by Mr. Dennis, Lond. 1712. 8. Bey F. Beck's Mem. of the life of J. Milton 1740. 4. finden sich Explanat. and crit. rem. on Sh. Critic. Observat. on Sh. by J. Upton, Lond. 1746 und 1748. 8. An Enquiry into the Learning of Sh. . . by P. Whalley, Lond. 1748. 8. The Beauties of Sh. . . by W. Dodd, Lond. 1752. verm. 1780. 12. 3 Vd. Shaksp. illustrated, or the Novels and histories on which the Plays of Sh. are founded, Lond. 1753 und 1755. 12. 2 Vd. von Miss. Lenox, Critic. Histor. and Explanatory Notes on Sh. . . by Zach. Grey, Lond. 1755. 8. 2 Vde. Observat. and Conject. upon some passages of Sh. Oxf. 1766. 8. von Th. Erwinhit. Essay on the Learning of Sh. . . . by R. Farmer, Cambr. 1767. 8. An Essay on the Writings and Genius of Sh. . . by Mrs. Montagu, Lond. 1770. 8. 1784. 8. Deutsch, durch F. J. Eschenburg, Leipz. 1771. 8. mit einigen Zusätzen. Frisch. Par. 1777. 8. Curfory Remarks on Tragedy, on Sh. . . . Lond. 1774. 8. Introduction to the school of Sh. . . 1774. 8. von Kenrick. A philos. Analysis and Illustration of Sh. remarkable characters by W. Richardson, L. 1774. 1784.

1784. 12. Deutsch, Leipzig, 1775. Von
 eben diesem Verf. sind noch: Essays on
 Sh. dramatic characters of Richard III.
 King Lear and Timon of Athens, to
 which are added an essay on the faults
 of Sh. and additional observ. on the
 char. of Hamlet, Lond. 1784. 12.
 Und Essay on Sh. dram. character of
 Falstaff and on his imitat. of female
 characters to which are added some
 general observat. on the study of Sh.
 1788. 8. The Morality of Sh. Drama
 illustrated, by Mr. Griffith, Lond.
 1775. 8. Notes and various Read-
 ings on Shak. by Ed. Capell, Lond.
 1775. 4. Verm. mit der School of Sh.
 or extracts from divers engl. books
 . . . shewing from whence his se-
 veral fables were taken and some
 parcel of his dialogue . . . (1783.) 4.
 3 Bde. An Essay on the dram. cha-
 racter of Falstaff 1777. 8. von Mor-
 gan; Deutsch in der Olla Potrida v. J.
 1779. An Essay on the character of
 Hamlet, as performed by Mr. Hen-
 derson (1777.) 8. Six old Plays on
 which Shak. founded his measure for
 measure, Comedy of Errors, Taming
 the Shrew, King John, K. Henry IV.
 K. Henry V. King Lear, L. 1779. 8.
 2 Bde. Dramatic Miscellanies, con-
 sisting of critical Observ. on several
 Plays of Shak. . . . by Th. Davies,
 Lond. 1784. 8. 3 Bde. Remarks on
 some of the Characters of Shak. Lond.
 1785. 8. von Wheatley. Macbeth re-
 considered 1788. 8. gegen die vorher-
 gehende Schrift. Concordance to Sh.
 1787. 8. 1791. 8. On the merit of
 Sh. in den Ess. philos. histor. and lit-
 terary 1789. 8. Ueber Hamlets Cha-
 ract. ein Auff. von Eb. Robertson, in dem
 2ten Bde. den Transact. of the Roy.
 Soc. of Edinb. 1790. 4. Index to
 Sh. von Anscough 1791. 8. Zur Verzier-
 ung Shakspeare's: Sh. illustrated, being
 Portraits of all the eminent characters,
 and Views of all princ. places, men-
 tioned in his plays, fol. 140 Bl. The
 picturesque Beauties of Sh. by Taylor.

Sieben Hefte, jedes von 4 Bl. The
 Bee, or a Companion to the Sh. Gal-
 lery, cont. a Catal. of all the pictures
 . . . 1789. A Catal. of the Pict. in the
 Shak. Gallery 1790. 8. 1792. 8. Auch
 gehört hieher noch das Gedicht von Fernin-
 gam, The Shakspeare Gallery 1791.
 4. Erläuterungen in französischer
 Sprache: Lettre de Mr. de Voltaire
 à l'Academie franç. . . . Par. 1776.
 8. und im 64ten Bd. seiner Werke, Ausg.
 von Beaumarchais. Englisch, Lond.
 1777. 8. Deutsch, mit (schalen) Zu-
 sätzen, von Abr. Wittenberg, Hamb.
 1777. 8. und von J. J. Eschenburg, im
 iten Bd. des deutschen Museums vom J.
 1777. mit Verichtigungen. Disc. sur
 Sh. et sur Mr. de Voltaire, p. Jos.
 Baretti, Lond. 1777. 8. In deut-
 scher Sprache: Vergleichung Sh. und
 Sophokl., von J. E. Schlegel, im 2ten
 St. der Crit. Brntedage von Gottsched,
 und im 3ten Bde. S. 27. f. Werke. Der
 14. 18te Br. in den Briefen über Merks-
 würdigkeiten der Litteratur, Schlesw.
 1766. 8. S. 215 u. f. Ein Aufsatz in dem
 fliegenden Blättern von deutscher Art und
 Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 71 u. f. Ueber
 Shaf. von Joh. Jac. Eschenburg, Zür.
 1787. 8. Uebersetzt in das Französische:
 Mehrere Stücke in dem Theatre
 Anglois des de la Place, Par. 1745.
 1748. 12. 8 Bde. Vollständig Par. 1776.
 1783. 8. 20 Bde. von dem Sr. Catuelan
 und den Hh. Fontainemalherbe und Le
 Tourneur. In das Holländische, Kuns-
 zehn Stücke, Amst. 1778. 1782. 8. 5 Bde.
 In das Deutsche, von Wieland, Zür.
 1764. 1766. 8. 8 Bde. Neu herausgege-
 ben von H. Eschenburg, nebst den von
 Hrn. W. übergangenen, und Auszügen
 aus den, dem Sh. gewöhnlich zugescrie-
 benen Stücken, so wie kritische Anmer-
 kungen und Erläuterungen, ebend. 1775.
 1782. 13 Bde. — Franz Beaumont
 und John Fleischer († 1615 und 1629.
 Werke 1647. f. 1750 und 1788. 8. 10 Bde.
 Uebersetzt in das Deutsche ist die Braut
 von H. W. von Gerstenberg, Kopenh.
 1765. 8. bey welcher Uebers. sich auch Th.

Sewards Abhandl. über das Genie und die Schriften beider Dichter, so wie J. Simpsons Nachr. von beyder Leben und Genie, und Langbains Nachr. von ihren Schauspielen findet.) Ben Jonson († 1637. Werke 1631. f. Von Whalley 1756. 8. 7 Bde. Die, bey dieser Ausg. befindlichen Abhandl. und Nachr. des Herausg. von Jonsons Genie, und von s. Leben, sind, bey der vorhin angeführten Uebersetzung der Traut, mit ins Deutsche übersezt worden.) Phil. Massinger († 1639. Werke, Lond. 1779. 8. 4 Bde. von J. M. Mason, b. A. Bey ihr findet sich ein Aufsatz über den Dichter von Colmann; und im 3ten Bde. der Mem. of the Society of Manchester 1790. 8. einer von J. Ferrar.) Nath. Lee († 16. . . .) Th. Otway († 1690. Plays 1768. 12. 3 Bde.) John Dryden († 1701. Dram. W. 1762. 8. 6 Bde.) Nic. Rowe († 1718.) J. Addison († 1719.) G. Lillo († 1739. Works 1775. 12. 2 Bde. Deutsch, L. 1776. 8. 2 Bde.) Th. Southern († 1746. Plays 1775. 12. 3 Bde.) Ambr. Philipps († 1748.) J. Thomson († 1748. Works 1762. 4. 2 Bde. 1788. 12. 3 Bde.) Ed. Young († 1765. Works 1779. 12. 6 Bde. 1768. 4. 4 Bde.) Ed. Moore (†) Henry Brooke († Collection of H. B. Pieces 1778. 8. 4 Bde.) Hugh Kelly († 1777.) Mason — John Hume — Arth. Murphy (Works 1786. 8. 3 Bde.) — Will. Shibley — Jenson — J. Hoole — Alex. Dow — Edw. Howard — T. Teres — Mistr. Barry — John Hughes — Home — Will. Whitehead — Hannah Moore — Rob. Tophson — Downmann (Traged. 1792. 8.) — Pratt — Edw. Ayscough — Mistr. Broof — Gr. Carlisle — Mistr. Celestia — G. Cockings — Mistr. Cowley — J. Cradock — Rich. Cumberland — Delap — Franc. Dobbs — J. Gambold — Franc. Gentleman — Green — Will. Harrot — Andr. Henderson —

G. Edm. Howard (In s. Miscell. Works Dubl. 1782. 8. 3 Bde.) — Th. Hull — G. Jones — Mountfort — Abr. Portall — J. Golden Pott — Pratt — Jul. Mandeville — R. P. Jodrell — Th. Boyce — M. Bickwell — B. Grethead — Rob. Porret — Perc. Stockdale — A. Macdonald — John St. John — J. C. Villiers — Th. Maurice — Jan. Nylne (In s. Poems 1790. 8.) — Kobendson — Richardson von Trauerspielen: S. den Art. Drama, S. 742. — —

Von der Geschichte, den Eigenheiten u. s. w. des englischen Trauerspiels handeln, auffer den, bey dem Art. Drama, S. 721 u. s. angeführten Schriftstellern) und auffer mehrern, vorher angezeigten Commentatoren des Shakespeare, und einigen, ebenfalls vorher schon benannten Aufsch. n des H. v. Voltaire, unter andern; W. Gurbrie (Essay on english Tragedie, L. (1747.) 8. Gegen die Behauptungen des Le Blanc, in seinen Lettres, concernant les Anglois.) — —

Trauersspiele in deutscher Sprache. Auch unter uns scheint das eigentliche Trauerspiel zuerst durch Optgens Uebersetzung der Antigone des Sophokles, und der Trojanerinnen des Seneca bekannt geworden zu seyn. Von den frühesten Originalstücken kann man sich aus dem Herodes der Kindermörder, Milenb. 1645. 8. wovon sich ein Auszug in dem 27ten Stück der Gottschedischen Beiträge zur krit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipz. 1741. 8. findet, wegen der folgenden tragischen Dichter verweise ich, unter mehrern, auf die Chronologie des deutschen Theaters (Leipz.) 1775. 8. auf den Theaterkalender, Gotha 1775. 24. fortgesetzt bis jetzt, und überhaupt auf die, bey dem Art. Drama, S. 724. angezeigten Schriften. — —

T r i o.

(Musik.)

Ein Instrumentalstück von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stücken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tre genennet. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Bass bestehen, und oft bloß Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr von einander unterschieden, und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey interessiert seyn, und, indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in den Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz*) allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdrucksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glücklich seyn.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesetzt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten. Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Bassstimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besetzt seyn: ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besetzten Musiken durch das Volkstönige, Feyerliche und Einförmige

*) S. Dreystimmig.

ge ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besetzt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstaltung zu großen Empfindungen vorbereitet ist, und weil es bloß auf das Einzeln des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmack und Ausdruck vorkommen muß.

Daher erfordert das Kammertrio eine Geschicklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter dem Ausdruck zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruck ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey oder drey, die oft von entgegengesetztem Ausdruck sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Themas; freye Nachahmungen; unerwartete und wol klingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wol cadenzierter Gesang und Zwischensätze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verbunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stücks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stücke der Kammermusik.

Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsetzte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander absteigenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hierzu würde noch mehr erfordert werden, als wol klingende Melodien auf eine künstliche und angenehme ins Ohr fallende Art

dreystimmig zusammenzusetzen. Nur der, welcher alle einzelne Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbande, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrücken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.

Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem bloß begleitenden Bass anwenden, die übrigens in Ansehung des Satzes wie Duette, die von einem Bass begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterworfen sind *). Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrentheils terzen- oder sextenweise folgt, oder bloß die Stelle einer Mittelstimme vertritt, und in der Bewegung neben dem Bass fortschreitet: diese Gattung erfordert einen überaus reizenden und ausdrucksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmackte.

Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollte es sich einfallen lassen, Trios zu setzen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfordert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Compositionisten setzen sich über diese Bedenklischen Weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen oft nicht einmal der reine dreystimmige Satz beobachtet ist, wo jedes Stück insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Coloraffagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Be-

*) S. Duett.

gleitung hören lassen, zusammengesetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruck oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer, der nur die geringste Kunstwissenschaft besitzt, muß nicht die Haut schaudern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechselnd den Hauptgesang, der gar nichts baßmäßiges hat, führet, und die Violinen den Bass dazu spielen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesetzt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholet wird *).



Trios für das Clavier sind von Abel, C. P. E. Bach, Kollé, Wagenseil, Händel, Rameau, J. Agrell, Guenin, J. A. Hamburger, Vambini, Fr. A. Hofmeister, Fr. A. Baumbach, J. A. Zuff, J. V. Kolb, Botti, Bart. Bruni, Mus. Clementi, Colombe, Foder, S. Haydn, Bachnith, J. S. Lang, G. B. Martini, Joh. Martini, Miwaelis; — für die Violine von Corelli, Tartini, Piantanida, Telemann, C. P. Bach, Boehm, Graun, Fr. Venda, Hertel, Seyffarth, Czarth, Janitsch, Stamiz, Vesozzi, Leop. Hofmann, Schwanenberger, Heiden, Doebelin, Cannabisch, Kitz, Pugnani, Campioni, Demachi, L. Boccherini, Zappa, Theod. Smith, Agus, Fr. Aspelmeyer, Joh. Braun, C. Breunig, Canaletti, J. Cervetto, Chartrain, Chretien, J. Ciampi, G. B. Clerri, W. Cramer,

*) S. Menuet.

Cramer, Cröner, Ditters v. Dittersdorf, Dolphin, Leduc, W. Flakon, Ign. Frdnsl, J. Gehot, Fr. Seminiani, Fel. de Giardini, Panetti, J. A. Matthieu, M. J. Matthieu, V. Menesini, J. J. Mondonville, L. Mozart, Ab. Grönmann, Fr. Cüerint, Gab. Guillemain, Helbert, Holzbogen, Jadin, Janjon, Ant. Kammel, C. G. Rivoti; — für die Flöte von Krebs, Kleinnecht, Kirnberger, Riedt, Rezel, Quanz, Schafraht, Abel, Schale, Braun, Haffe, Fr. Venda, C. P. E. Bach, L. Hefmann, Mich. de la Barre, Anna Bon, Jof. Canal, Florio, C. W. Glöck, Goldberg, Giuf. Martini, G. Neßger, Granam, J. Fr. Grenzer, J. Fr. Klosser, Mustard; — für die Laute; J. Kropfgans, P. C. Durant, C. Kshott — u. v. a. m. gesetzt. — —

T r i o l e.

(Musik.)

Ist die Benennung von drey auf einander folgenden gleichen Noten,



Wird die Triole aber statt vier geschwinderer Noten angebracht, z. B. statt vier Sechszehnteilen auf ein Viertel, so bewirkt sie gerade das Gegentheil, und erschläßt gleichsam die Bewegung, wie hier:



Dieser Fall ist aber selten, und der zusammengesetzteren Eintheilung wegen schwerer zu spielen und zu verstehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter ist, zwey, als vier Theile in ein Gedrittes zu bringen.

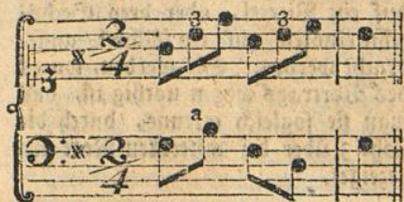
Ob nun gleich die Triolen fast wie die Tripelnoten des 3, 6 und anderer

die den Zeitraum von zweyen einnehmen, wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein Viertel, oder drey Sechszehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden. Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig ist, daß man sie sogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelften Note angezeigt.

Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden. Sie verrücken die natürliche Eintheilung der Zeit, ohne darüber unfasslich zu werden, und bringen dadurch, daß drey Noten nicht länger dauern, als zwey, viele Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit in die Glieder der Taktbewegung. So ist z. B. in folgendem Satz der zweyte Takt, der übrigens eine bloß veränderte Wiederholung des vorhergehenden Taktes ist, weit lebhafter an Bewegung und Ausdruck, als der erste:

ähnlicher Takte anzusehen sind, so sind sie doch von diesen vornehmlich durch die harmonische Behandlung unterschieden. Bey den Triolen kann die Harmonie sich nicht bey der zweyten oder dritten Note verändern; bey den Tripelnoten hingegen kann jede Note eine andere Harmonie zum Grunde haben; sie sind daher auch schwerer im Vortrag, als die Noten der Triole, die ganz leicht vorgetragen werden. In zwey- oder mehrstimmigen vornehmlich Clavierstücken hütet man sich, zwey Noten gegen eine Triole zu setzen, wie bey a, weil die gegenseitige Bewegung widrig, und schwer zu treffen ist: zu den Tripelnoten hingegen können jederzeit zwey Noten angebracht, und ohne die gering-

geringste Schwierigkeit getroffen werden, wie bey b.



Wollte man auch die erste und dritte Bassnote des ersten Beyspiels durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechszehnteln machen, so trifft die Sechszehntelnote doch nicht auf die letzte Note



Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.

Man hat in Solofachen noch mehr dergleichen Vlen von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführet. Sie erfordern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer eelliche auf einander folgen, von widriger Wirkung; auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzu-

der Triole, sondern erst nach ihr; doch ist die Zusammenfegung leichter zu treffen und zu verstehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierstücken vor, ob sie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechszehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwey zusammengezogen werden, wie die Achtel im 9 Takt marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im 3 Takt, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zusammengefesten Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Bassstimme ganz bequem angeschlagen werden, zur Sextote aber nicht. Z. B.

heben scheinen, da die Triolen und Sextolen hingegen sich leicht in jede Taktbewegung schicken, und, wenn sie mit Geschmak und Ueberlegung angebracht werden, dem Gesang ein großes Leben geben.

* *

(*) Ueber den Vortrag der Triolen, s. unter mehrern, das 6te Hauptstück in L. Mozart's Violinschule. — —

Trilon.

Triton.

(Musik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F-H Tritonus genannt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinem andern, als großen ganzen Tönen wußte, so war das Verhältniß desselben von $\frac{4}{3}$. In dem heutigen System sind die zwey falschen Quinten *C-G und *G-d von diesem Verhältniß, und unser Triton, der aus zwey großen und einem kleinen ganzen Ton zusammengesetzt ist, hat das Verhältniß $\frac{3}{2}$, und ist folglich um $\frac{1}{2}$ tiefer, als der Tritonus der Alten.

Dieses Intervall wurde vor Alters wegen seiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodischen Fortschreitungen gezählt, und an dessen statt mußte allezeit die reine Quarte F-B gesungen werden, wodurch denn auch die wirkliche Einführung des B in der ältern Musik veranlaßt worden *). Auch in der heutigen Musik gehört sowol der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; außerdem aber, und vornehmlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrücklichen Stellen ohne Bedenken gesetzt, und sind oft von der größten Kraft und Schönheit in der Melodie.

Der Triton kömmt in allen unsern Durtonleitern von der vierten zur siebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in dem verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desselben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäßige Quarte, die in der Umkehr-

ung zur falschen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener ist ein dissonirendes, diese aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr von einander unterschieden ist, wie an seinem Orte gezeigt worden *).

Triumphbogen.

(Baukunst.)

Unter den Ueberbleibseln der ehemaligen römischen Pracht befinden sich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil sie die Gestalt großer gewölbter Stadthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen gesetzt worden. Sie werden auch Ehrenpforten genannt. Man siehet in Rom noch drey Denkmäler dieser Art, die den Kaisern Titus, Septimius Severus und Constantinus zu Ehren gesetzt worden. Sie sind alle drey nach einerley Form: ein sehr großes und hohes Portal, zu dessen beyden Seiten sich noch zwey kleinere befinden. Die vordere und hintere Hauptseiten sind mit Säulen verzieret, die ein vollständiges Gebälke mit darüber gesetzter Attike tragen. Ueber den Bogen und an dem Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der großen Thaten, wodurch das Denkmal veranlaßt worden, in Stein ausgehauen.

Es scheint, daß diese prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kaiser aufgekomen seyn. Sie gehören überhaupt in die Classe der Denkmäler, von denen wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. In den newern Zeiten werden dergleichen Ehrenpforten bey feyerlichen Einzügen großer Monarchen bisweilen nachgeahmet, aber meistentheils

auf

*) G. Quarte; Quinte.

auf eine sehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingerissen. Das große Portal an dem Königlichen Schloß in Berlin, ist nach dem Muster des Triumphbogen des Kaisers Septimius Severus gebaut.



(*) Nachrichten von den, in diesem Artikel angeführten Triumphbogen der Alten, finden sich bey den Art. Bauart, S. 304 und 306. und Flaches Schnitzwerk S. 240. — —

Entwürfe zu Triumphbogen haben, von Neuern, unter mehreren, geliefert: Le Brun (Arc de Triomphe en Obelisque pour la Place Dauphine, gest. v. Chauveau. Arc de Triomphe à l'honneur de Louis le grand. Deux Arcs de Triomphe, gest. von Le Pautre.)

T r o f e n .

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, den eigentlichen metaphorischen Sinn dieses Wortes, wenn es von Werken des Geschmacks gebraucht wird, zu bestimmen. Es scheint überhaupt einen Mangel ästhetischer Annehmlichkeit eines Gegenstandes auszudrücken. Sehen wir auf die eigentliche Bedeutung zurück, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, so finden wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeigt, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und Thierreiches ein gesundes und wolgefälliges Ansehen bekommen. Eine trockene Pflanze ist zwar keines der ihr zukommenden wesentlichen Theile beraubt; aber der Lebenssaft, daher sie die volle Schönheit der Gestalt und das Gefällige des Ansehens erhalten sollte, fehlet ihr. Hievon scheint die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenständen des Geschmacks gebraucht wird, hergenommen zu seyn.

Diesem zufolge würde die Trockenheit zwar keinen Mangel des Wesentlichen oder des Nothwendigen, sondern bloß Armuth, oder gänzliche Beraubung des Annehmlichen ausdrücken. In der That sagt man von einer Erzählung, sie sey trocken, wenn sie auch bey der genauesten Nichtigkeit des Wesentlichen der Geschichte, bey Anführung der kleinsten Umstände, weder die Phantasie, noch die Empfindung angenehm unterhält: und so wird überhaupt jeder Gegenstand des Geschmacks, der nur dem Verstande Nichtigkeit zeigt, für den sinnlichen Theil unsrer Vorstellung aber nichts reizendes hat, trocken genannt.

Und hieraus läßt sich unmittelbar abnehmen, daß die Trockenheit in Werken des Geschmacks ein sehr schwerer Fehler sey, weil sie dem Zweck derselben gerade entgegen steht. Eben der Annehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trockene besteht, wird ein Gezeug ästhetisch, oder für die schönen Künste brauchbar; daher würde das schönste Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trockenen Uebersetzung aufhören, ein Gedicht, ein Werk des Geschmacks zu seyn.

Man verfällt leicht ins Trockene, wenn man bloß mit dem Verstand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Absicht auf strenge Wissenschaft ein glücklicher Schwung des Genies ist, sich immer bloß am Wesentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchsten Deutlichkeit zu entwickeln, wird in schönen Künsten verderblich. In Werken des Geschmacks kommen die Säfte, wodurch sie ihr Ansehen, ihre Annehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glücklicher Mitwirkung der Phantasie und des Herzens her. Wessen Phantasie bey der Arbeit nicht erhist ist, oder wenigstens lacht; wessen Herz nicht Wärme

Wärme dabey fühlt, der läuft Gefahr trocken zu werden. Bey den mühsamen Arbeiten ist man in diesem Falle; deswegen jeder Künstler wohlthut, das Werk von der Hand zu legen, so bald ihm die Arbeit mühsam wird. In Werken des Geschmacks alles nach Regeln abpassen, anstatt dem Feuer des Genies zu folgen, macht ebenfalls trocken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meister sind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trockenheit.

Tropen.

(Redende Künste.)

Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andere Bedeutungen *). So wird in der Redensart: die ganze Stadt ist bestürzt, das Wort Stadt von seiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und ist in dieser Redensart ein Tropus. Es giebt, wie wir bald sehen werden, sehr viel Arten dieser Ableitung; jede Sprache hat eine unzählige Menge derselben, und sie entstehen aus verschiedenen Ursachen. Eine der gewöhnlichsten ist der Mangel eigentlicher Wörter. Man sagt: dieser Mensch hat eine harte Seele, weil man kein eigentliches Wort hat, dasjenige auszudrücken, was der Tropus hart hier bezeichnet; andre Male entstehen sie, weil man in der Eil, und um kurz zu seyn, einen Ausdruck statt einer Umschreibung, oder auch nur, weil er sich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darstellt, gebraucht; wie in den Redensarten: Europa hat mehr Künste, als jeder andre Welttheil; er

führt hundert Pferde an, anstatt hundert gewaffnete Reiter. Gar oft entstehen die Tropen aus dem Bestreben, nachdrücklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntniß vorzubilden. So sagt man: Er brennt vor Zorn.

Es ließe sich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen besteht; davon aber die meisten ihre tropische Kraft verloren haben, und für die eigentlichen Ausdrücke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen schreiben; wer diese Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandeln sehen will, kann darüber das Werk eines französischen Schriftstellers lesen *). Wir betrachten sie hier nur in Absicht auf ihre ästhetische Kraft, in sofern sie der Rede eine ästhetische Eigenschaft geben, die Quintilian in angezogener Stelle *Virtutem* nennt, und die unser Baumgarten zu sehr eingeschränkt, da er sie unter das ästhetische Licht setzt. Wir halten uns aber hier nur bey dem Allgemeinen auf; weil wir die Kraft der besondern Gattungen der Tropen, in dem jedem besonders gewidmeten Artikel betrachten.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorstellung, die man erwecken will, nicht unmittelbar, sondern vermittelt eines andern erweckt wird. Diese Verwechslung geschieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrückendes Wort hat, oder aus Absichten. Aus Noth nennt man unsichtbare Dinge mit Namen der sichtbaren. So bald man aber dieser Tropen nur in etwas gewohnt wird, so verlieren sie ihre Kraft und sind wie eigentliche Ausdrücke. Bey den Ausdrücken, fassen, sehen, begreifen, sich vorstellen, erwägen, fällt

*) Verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio. Quintil. VIII, 6.

*) *Traité des Tropes par Mr. du Marlais.*

fällt uns gar selten ein, daß sie Tropen sind.

Man kann aus gar vielerley Absichten die Begriffe verwechseln. Entweder scheuet man sich die Sache geradezu zu sagen, weil sie etwas anstößiges oder beleidigendes, oder auch bloß etwas zu rohes hat. Daher entstehen mancherley Tropen. So hält man für anständiger von einem Menschen zu sagen, er habe etwas eilig gelebt, als geradezu zu sagen, er habe sich mancherley den Körper schwächenden Wollästen ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches sagen, das sich geradezu gar nicht sagen ließe. Diejenige Art Menschen, die ein besonderes Studium daraus machen, in dem gesellschaftlichen Leben alles rohe, anstößige, widrige zu vermeiden, die überall Gefälligkeit und Zierlichkeit anzubringen suchen, haben ungemein viel tropische Redensarten, die ihnen eigen sind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Gezierte.

Man braucht aber auch Tropen in Absichten, die jenen gerade entgegen gesetzt sind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruck nicht stark, nicht treffend, nicht mahlerisch genug ist; oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darstellt. Im vorbergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleyer bedekt, der das Unangenehme verbirget, und nur das Artige darin sehen läßt; in diesem aber werden sie in ihrer nackenden Gestalt gezeigt; und wo dieses noch nicht genug ist, wird ihnen sogar die Haut noch abgezogen, damit alles und jedes noch deutlicher und treffender möge gesehen werden. Der unmanierliche Mensch wird alsdann zum Bären, der grausame zum Tiger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdrücke bisweilen auch bloß die Absicht, die Vorstellung leichter und sinnlicher zu machen. So sagt

man von einem Menschen, der vortheilhafte Verbesserungen seiner Glücksstände zu hoffen hat, er habe schöne Aussichten.

Aus diesen verschiedenen Absichten entstehen so unzählige Arten der Verwechslung in den Vorstellungen und Ausdrücken, daß es ein kindisches Unternehmen wäre, sie alle herzählen und bestimmen zu wollen. Noch ungerühmter würde es seyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hievon überhaupt mit einigem Nutzen kann gesagt werden, besteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geschmack in dem Gebrauche der Tropen zu lenken.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorstellung, die er unmittelbar erweckt, muß eine andre hervorgebracht werden, so daß die erste einigermaßen das Zeichen der andern ist. Aus dieser Vorstellung lassen sich verschiedene nützliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müssen verständlich, auch nicht gar zu weit hergesucht seyn; sie müssen von Dingen hergenommen seyn, die allgemein bekannt sind, nicht aus Gegenständen einer besondern Lebensart, am allerwenigsten aus solchen, womit allein die geringste Classe der Menschen sich beschäftigt, sondern aus solchen, die etwas schätzbares, etwas edles haben; aus den Würfungen der Natur, aus Rationalgeschäften, aus allgemeinen menschlichen Berrichtungen, aus Künsten und Wissenschaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Ansehung ihres Gebrauchs muß man auf die Ursache, die sie hervorbringt, sehen. Wie die Noth nirgend ein Gesetz erkennt, so ist es auch hier. Wo sie aus Noth gebraucht werden, da sind sie unvermeidlich, und in diesen Fällen dienen allein die
vor-

vorhergehenden Anmerkungen. Nur muß man diese Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anstatt der Sache selbst gebrauchen, erwekt in die Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeschmakt werden, wenn man allezeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Absicht, so hat man sich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Ueppigkeit in ihrem Gebrauch, die im Grunde eine bloß kindische Zierrerey ist, in Acht zu nehmen. Alles geradezu zu sagen, ist freylich oft grob, oft anstößig und manchmal beleidigend: aber auch immer viel verblümt zu seyn, alles zu schmücken, oder zu beräuchern, ist vielleicht noch widriger. Wenigstens können männliche, freye Seelen eher die erstere, als diese Ausschweifung vertragen. Es giebt Leute, die so übertrieben zärtlich sind, daß sie bald gar nichts mehr mit seinem Namen nennen dürfen, Kleinmüthige, kindische, aller Nerven beraubte Seelen, die überall etwas finden, das ihnen Eheu macht, Sybariten des Geschmacks. Solche Seelen verräth ein ausschweifender Gebrauch schonender Tropen.

Auch in der dritten Absicht muß man sich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Heftigkeit verräth, so wie die vorhergehende zu viel Weichlichkeit anzeigt. So wie ein Mensch, der nichts ohne Fechten mit Händen und Füßen sagen kann, und die Erzählung der gleichgültigsten Dinge mit den seltsamsten Verdrehungen begleitet, abgeschmakt wird, so wird es auch der, welcher beständig in verstärkenden Tropen spricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derselben sie übertreibt. Man muß hier die besondere Absicht, in welcher man spricht, oder schreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebst dem

Charakter der Personen, für welche man schreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelstraße zu wählen im Stande sey.

Auch in der vierten Absicht kann der Gebrauch der Tropen gar sehr übertrieben werden. Dieses scheint besonders seit einigen Jahren in Deutschland aufzukommen, wo zu befürchten ist, daß man, wie ehemals in Griechenland und Rom, auf den ausschweifenden, sophistischen und rhetorischen Geschmak des Schönschreibens verfallt, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geschehen, jemals die schöne Einfachheit der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewissen Gegenden Deutschlands bald keine deutsche Schrift von Geschmak lesen, wo nicht die Tropen, die am sparsamsten als seine Würze sollten gebraucht werden, in der größten Verschwendung vorkommen. Insonderheit scheint man sich in diejenigen verliebt zu haben, die von den zeichnenden Künsten hergenommen werden. Man hört von nichts, als von der Grazie, dem Contour, dem Colorit, dem schönen Ideal u. d. gl.

Man muß also nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen sich zu mäßigen wissen, sondern auch in der Wahl derselben alles Affectirte, alle Ueppigkeit und asiatische Zärtlichkeit vermeiden. Die griechischen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander gesetzt. Nur die vornehmsten Arten machen eine Liste von Namen, die dem guten Geschmak Gefahr drohen. Wir überlassen jedem Liebhaber, der hievon Unterricht haben will, die Mühe, sie bey jenen Schriftstellern nachzusehen. Was von besondern Tropen uns anmerkungswürdig geschienen, ist unter folgenden Artikeln zu finden: Allegorie, Metapher, Spott, Syperbel,

perbel,

perbel, **Umschreibung** oder **Peri-
phralis.**



Von den Tropen handeln, unter meh-
rern: Quinctilianus (Im 6ten Kap.
des 2ten Buches s. Institut.) — Ces.
Chesneau de Marsais (Des Tropes
ou des differens sens dans lesquels
on peut prendre un même mot dans
une même langue . . . Par. 1730. 8.
Das Werk ist in 3 Th. abgetheilt, wo-
von der erste, in 7 Artikeln, des Tropes
en général; der zweyte, in 23 Art.
des Tropes en particulier; der dritte,
in 12 Art. des autres sens dans lesquels
un même mot peut être employé dans
le discours handelt. Er nimmt der Tro-
pen überhaupt 19 an.) — Et. Bonnot
de Condillac (Im 6ten und 8ten Kap.
des 2ten Buches vom 2ten Th. s. Unter-
richts aller Wissenschaften, S. 271 und
235 d. II.) — Domairon (Im 1ten
Kap. des 2ten Abschn. vom 1ten Vde. s.
Princ. gen. des belles lettres, S. 138.)
— G. Campbell (Im 2ten Bande
S. 176. s. Philosophy of Rhetorik.)
— Ch. Batteux (In s. Einleit. Vd. 4.
S. 83. d. II. Ausg. v. 1774.) — J. C.
Adelung (Im 1ten Vd. S. 371 und 400
s. Werkes über den deutschen Styl der
2ten Aufl.) — u. a. m. — S. übrigens
den Art. Figur, S. 232 u. f.

T r o p f e n .

(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Un-
terbalken der dorischen Ordnung.
Nämlich unter jeden Drepschlig kom-
men sechs solche Tropfen in Form ab-
gestutzter Kegel, und in eben dieser
Ordnung werden sie auch an dem
Kinne der Kranzleiste angebracht *).
Es ist blos aus Neigung zum Ge-
wöhnlichen, daß man sie in der Bau-
kunst beybehalten hat; wo sie eben
nichts zur Schönheit beytragen.

*) S. Kranzleiste.

Einige halten sie für Vorstellungen der
Tropfen von Pech oder Wachs, wel-
ches die alten Baumeister auf die
Drepschlige (die ursprünglich Bal-
kenköpfe waren) geklebt, um sie vor
dem Eindringen der Rässe zu bewah-
ren; andre halten sie für Köpfe der
Zapfen, wodurch die Querbalken an
die Unterbalken befestiget worden.
Gegenwärtig sind sie in der That
nichtsbedeutende Zierrathen, die ein
Baumeister ohne Schaden des guten
Geschmacks weglassen könnte.

T r o p h e e n .

(Baukunst.)

Ursprünglich waren sie von eroberten
Waffen zusammengesetzte Denkmäler,
die an dem Orte des Sieges gesetzt
wurden. Zur Nachahmung derselben
hat man hernach in der Baukunst als
lerhand in Holz oder Stein ausge-
hauene Waffen als Zierrathen ange-
bracht, und sie entweder in den Siebel-
mauren, oder auf den Gebäuden und
Gallerien, oder auch an den Wänden
und Pfeilern der Gebäude angebracht,
wie verschiedentlich an dem berlini-
schen Arsenal zu sehen. Die Trophäen
an den Wänden sind aus Nachah-
mung einer Gewohnheit der Römer
und vermuthlich auch anderer Völker
entstanden, bey denen es bisweilen
geschah, daß ein aus dem Krieg zu-
rückgekommener Bürger die Waffen
des von ihm erlegten Feindes an der
Außenseite seines Hauses aufgehän-
gen, wo sie nach den Gesetzen, wenn
auch ein solches Haus durch Kauf in
andre Hände gekommen war, nicht
durften weggenommen werden.

Diese Zierrathen sind hernach auf
andre Arten nachgeahmt worden, da
man sowol in den Außenseiten einiger
Gebäude, als inwendig in den Zim-
mern, andre Sachen, als Jagdgerä-
the, musikalische Instrumente, Werk-
zeuge der Künste und Wissenschaften
in wolgezeichneten Gruppen, wie an-
gehängt,

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 nothwendige 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. Einiae 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 q

Aus